

ARTEFILOSOFIA

Conselho Editorial

Gilson Iannini (editor/filosofia - gilsoniannini@yahoo.com.br)

Elvina Maria Caetano Pereira (teatro)

Flávia Lanna (música)

Gilson Motta (teatro)

Guilherme Paoliello (música)

Mário Nogueira (filosofia)

Romero Alves Freitas (filosofia)

Conselho Consultivo

Antônio Araújo (USP)

Ernani Chaves (UFPA)

Fernando Jazetta (USP/PUC-SP)

Fernando Mencarelli (UFMG)

Guido Antônio de Almeida (UFRJ)

Ingrid Koudela (USP)

Jamari Oliveira (UFBA)

Jeanne-Marie Gagnebin (UNICAMP)

João Adolfo Hansen (USP)

Luiz Fernando Ramos (USP)

Olimpio Pimenta (UFOP)

Regina Márcia Simão Santos (UNIRIO)

Ricardo Barbosa (UERJ)

Rodrigo Duarte (UFMG)

Rosângela Pereira Tugny (UFMG)

Tânia Alice Feix (UFOP)

Vladimir Safatle (USP)

Revisão Andréa Sirinal Werkema (aswerkema@hotmail.com)

Juliana Araújo (juliana.araujo@gmail.com)

Projeto Gráfico Anna Paula Iannini
Thiago Maioli

Editoração Anna Paula Iannini



UFOP

Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. João Luiz Martins

Reitor

Prof. Dr. Antenor Rodrigues Barbosa Junior

Vice-Reitor

Prof. Dr. Tanus Jorge Nagem

Pró-reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Instituto de Filosofia, Artes e Cultura

Profª. Dra. Guiomar de Grammont

Diretora

Prof. Frederick Magalhães Hunzicker

Chefe do Departamento de Artes

Prof. Dr. Guilherme Paoliello

Chefe do Departamento de Música

Prof. Dr. Olímpio Pimenta

Chefe de Departamento de Filosofia

Prof. Dr. Douglas Garcia Alves Júnior

Coordenador do Mestrado em Estética e Filosofia das Artes

Neide Nativa

Bibliotecária

Rua Coronel Alves, 55, Centro.

CEP 35400-000, Ouro Preto / MG - Brasil

Tessitura Editora Ltda.

Av. Getúlio Vargas, 874, sl. 1503,

Belo Horizonte, MG, CEP 30.112-020

www.tessituraeditora.com.br

contato@tessituraeditora.com.br

ISSN 1809-8274

ARTEFILOSOFIA

OURO PRETO . MINAS GERAIS . BRASIL



Jessitura

ARTEFILOSOFIA, OURO PRETO, N.4, P.1-208, JAN.2008

Solicita-se permuta / Exchange desired

artefilosofia@ifac.ufop.br

revista_artefilosofia@yahoo.com.br

As opiniões e idéias veiculadas em textos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores.

Todos os direitos reservados.

ARTEFILOSOFIA

A revista Artefilosofia pretende promover o intercâmbio de trabalhos acadêmicos e de ensaios de pesquisadores brasileiros e estrangeiros de alto nível nas áreas de Filosofia (principalmente em Estética e suas interfaces) e Artes (com prioridade para Teatro e Música). Os artigos submetidos serão apreciados por dois pareceristas. A revista tem periodicidade semestral e é publicada pelo Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, com o apoio da Universidade Federal de Ouro Preto.

Artefilosofia / Instituto de Filosofia, Artes e Cultura / Universidade Federal de Ouro Preto/IFAC, n.4, (jan.2008) - - Ouro Preto: IFAC, 2008 Semestral.

ISSN:1809-8274

1. Filosofia – Periódicos. 2. Música – Periódicos. 3 – Teatro – Periódicos. 4 Estética – Periódicos. 5 Arte – Periódicos. I. Universidade Federal de Ouro Preto. II. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura.

Revista Artefilosofia
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura (IFAC-UFOP)
Rua Coronel Alves, 55, Centro.
CEP 35400-000, Ouro Preto – MG – Brasil
Tel (31) 3559 1726 Fax (31) 3559 1732
artefilosofia@ifac.ufop.br
revista_artefilosofia@yahoo.com.br

Editorial	
O vento lá fora, e mais nada	07
Notas sobre o gesto	
<i>Giorgio Agamben</i>	09

Convite

A “inconfidência” da arte (Do sublime crítico: por uma melancolia afirmativa da arte)	
<i>Jean Maurel</i>	17

Eros e Filosofia

A questão do “Eros” na obra de Benjamin	
<i>Jeanne Marie Gagnebin</i>	39
Eros criativo: cultura e educação erótica nos textos do “estudante” Walter Benjamin	
<i>Ermani Chaves</i>	45
Pequena incursão sobre imagens femininas nos escritos benjaminianos	
<i>Carla Milani Damião</i>	54

Repetição . Fantasia

A repetição e o instante em Kierkegaard: um entrelaçamento de conceitos	
<i>Marcio Gimenes de Paula</i>	63
Notas sobre o Conceito de “Fantasia” nas <i>Preleções sobre a Estética</i> de Hegel	
<i>Ana Resende</i>	75

Filosofia da Música

O infantil e o selvagem na <i>Filosofia da nova música</i>	
<i>Jessé da Costa Rocha</i>	83
O problema da forma na música contemporânea	
<i>Eduardo Socha</i>	95
Cultura popular, música popular, música de entretenimento: o que é isso, a MPB?	
<i>Henry Burnett</i>	105

Filosofia da Literatura

O efeito de <i>Otelo</i> <i>Pedro Süsskind</i>	127
Ficção e/ou realidade? uma questão para o narrador contemporâneo <i>Bernardo Barros Coelho de Oliveira</i>	136
Escrever o desaparecimento de si (em torno de <i>Le Coupable</i> de Georges Bataille) <i>Oswaldo Fontes Filho</i>	148
Ironia e performance no Primeiro Romantismo Alemão. Os casos de Tieck e Friedrich Schlegel <i>Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas</i>	166
Kafka: música e declínio <i>Antonia Soulez</i>	175

Resenha

<i>Lembrar escrever esquecer</i> , de Jeanne Marie Gagnebin por <i>Maria Cristina Franco Ferraz</i>	189
--	-----

Artefinal

Oratório do esmoler <i>Marcelo Dolabela</i>	195
--	-----

Resumos / Abstracts	201
---------------------------	-----

Normas para publicação	208
------------------------------	-----

O vento lá fora, e mais nada

Quando a idade apagar toda a atual grandeza,
Tu ficarás, em meio às dores dos demais,
Amiga, a redizer o dístico imortal:
“A beleza é a verdade, a verdade a beleza”
– É tudo o que há para saber, e nada mais.
(John Keats, *Ode sobre uma urna grega*)¹

Quando se evoca o conhecido verso que estabelece a equivalência da Vênus de Milo com o binômio de Newton, costuma-se tomar a beleza da primeira como certa para toda a gente, e, a do binômio, para uns poucos. Bertrand Russell pareceu ter sido um destes poucos, ao qualificar a suprema beleza da matemática de fria e austera, como a de uma escultura. Porém, a equação poética de Álvaro de Campos acena para um gesto fundamentalmente platônico em índole: dispor a reciprocidade ontológica da beleza e da verdade. Tal reciprocidade sem resto, adensada nos versos finais da ode de Keats aqui em epígrafe, está longe de agradar a gregos, troianos e alemães; didatistas, classicistas e românticos. T. S. Eliot, por exemplo, bradou contra o que lhe pareceu uma mancha a macular um belo poema. De um ou de outro modo, o referido motivo é recorrentemente tematizado na literatura especializada.

Recentemente, a filosofia brasileira foi surpreendida por uma contenda que opôs, de um lado, a *Sociedade Brasileira de Lógica* e, de outro, a *Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia* (ANPOF). A matéria em pauta dizia respeito à representatividade da comunidade filosófica junto aos órgãos de fomento, disputa que teria efeitos imediatos na política de gestão da área. Os lógicos pleiteavam ocupar metade dos assentos do comitê de assessoramento da área de filosofia junto ao CNPq. Em resposta, a ANPOF defendia que nenhuma subárea deveria gozar de privilégios específicos. Seria desnecessário dizer como a revista ARTEFILOSOFIA – por sua natureza plural, e não apenas por sua vinculação à estética – se posiciona no debate.

Mas o que a referida contenda nos ensina, se quisermos dar um passo além da circunstancial crônica dos fatos recentes? É que a filosofia contemporânea, e não apenas a brasileira, ainda não está à altura do empreendimento poético de Pessoa. Quer dizer, ela ainda não foi capaz de inventar dispositivos de pensamento aptos a acolher e a tornar pensável o que está em jogo ali, do mesmo modo como a filosofia de

¹ Trad. Augusto de Campos, *Linguaviagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 153.

Aristóteles precisou ombrear com Sófocles, Nietzsche com Wagner, Adorno com Schönberg ou Heidegger com Hölderlin. É por este motivo que Alain Badiou tem razão em afirmar que uma tarefa para a filosofia contemporânea é a de ser capaz de pensar *à altura de Pessoa*.

Neste contexto, peço licença para girar ao avesso o referido verso de Pessoa. Sem perder de vista um certo regime de co-responsabilidade entre o verdadeiro e o belo, talvez fosse lícito efetuar um sutil deslocamento de perspectiva, a fim de acentuar outro aspecto da equação. Afinal, se é certo que “o binômio de Newton é tão belo quanto a Vênus de Milo”, é também certo que a Vênus é tão bela quanto o binômio.

Em seu quarto número, a revista ARTEFILOSOFIA comemora dois anos de existência, publicando autores conhecidos internacionalmente, ao lado de promissores autores brasileiros. Com exceção dos textos de Giorgio Agamben e de Antonia Soulez, os resumos dos demais artigos estão publicados ao final do volume. Convido o leitor a percorrê-los, antes de se decidir por onde iniciar sua leitura do volume.

A qualidade de uma revista acadêmica tem como pano de fundo o trabalho silencioso dos diversos especialistas que ajudam a avaliar os trabalhos submetidos. Agradecemos a todos que emitiram seu julgamento, seja na qualidade de membros dos conselhos consultivo e editorial, seja como pareceristas *ad-hoc*. Nomeadamente: Jeanne-Marie Gagnebin (UNICAMP); Noeli Ramne (PUC-RJ); Cintia Vieira (FU-MEC); Teodoro Rennó Assunção (UFMG); Ricardo Barbosa (UERJ); Ernani Chaves (UFPA); Rogério Lopes (FAJE); Vladimir Safatle (USP); Eduardo Soares (PUC-MG). Da UFOP, agradecemos especialmente a: Tania Alice Feix; Guiomar de Grammont; Imaculada Kangussu; José Luiz Furtado; Douglas Garcia; Olímpio Pimenta; Pedro Sússekind; além dos membros do conselho editorial.

Gilson Iannini
Dezembro de 2007

Notas sobre o gesto¹

Giorgio Agamben *

1. No fim do século XIX, a burguesia ocidental já tinha definitivamente perdido os seus gestos.

Em 1886, Gilles de La Tourette, *ancien interne des Hospitiaux de Paris et de la Salpêtrière*, publicou pela Dalahaye et Lecrosnier os *Études cliniques et physiologiques sur la marche*. Era a primeira vez que um dos gestos humanos mais comuns era analisado com métodos estritamente científicos. Cinquenta e três anos antes, quando a boa consciência burguesa estava ainda intacta, o programa de uma patologia geral da vida social anunciado por Balzac tinha produzido somente cinquenta folhetins, soma de toda forma decepcionante, da *Théorie de la démarche*. Nada revela a distância, não apenas temporal, que separa as duas tentativas quanto a descrição que Gilles de la Tourette faz de um passo humano. Aquilo que Balzac via apenas como a expressão de um caráter moral, aqui é visto sob um olhar que é já uma profecia do cinematógrafo:

Enquanto a perna esquerda serve de ponto de apoio, o pé direito se eleva da terra sofrendo um movimento de rotação que vai do calcanhar à extremidade dos artelhos, que deixam o solo por último; a perna inteira é levada adiante e o pé vem a tocar o solo pelo calcanhar. Neste mesmo momento, o pé esquerdo, que terminou sua revolução e se apóia somente sobre as pontas dos pés, se eleva por sua vez do solo; a perna esquerda é levada para frente, passa ao lado da perna direita, da qual tende a aproximar-se, ultrapassa-a e o pé esquerdo vai tocar o solo com o calcanhar enquanto o direito acaba sua revolução.

Somente um olho dotado com uma visão deste gênero podia levar corretamente adiante aquele método das pegadas, de cujo aperfeiçoamento Gilles de la Tourette com razão se orgulha. Um rolo de papel branco de sete a oito metros de comprimento por cinquenta centímetros de largura é pregado ao solo e dividido ao meio, no sentido do comprimento, por uma linha feita a lápis. As plantas dos pés do sujeito do experimento são polvilhadas então com dióxido de ferro em pó, que as tingem com uma bela cor vermelha de ferrugem. As pegadas que o paciente deixa caminhando ao longo da linha diretriz permitem uma perfeita medição da caminhada segundo diversos parâmetros (comprimento do passo, desvio lateral, ângulo de inclinação etc.).

Observando-se as reproduções das pegadas publicadas por Gilles de la Tourette é impossível não pensar nas séries instantâneas que exatamente naqueles anos Muybridge realiza na Universidade da Pensilvânia, servindo-se de uma bateria de 24 objetivos fotográficos.

¹ Publicado originalmente em: AGAMBEN, Giorgio. *Mezzi senza Fine. Note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996. p. 45-53. Tradução autorizada pelo autor.

* Professor de filosofia teórica na IUAV, em Veneza. Publicou, entre tantos: *Homo Sacer* (Editora UFMG), *Linguagem e morte* (Editora UFMG).

O “homem que anda na velocidade ordinária”, o “homem que corre carregando um fuzil”, a “mulher que anda e recolhe um cântaro”, a “mulher que anda e envia um beijo” são os gêmeos felizes e visíveis das criaturas desconhecidas e sofredoras que deixaram estes traços.

Um ano antes dos estudos sobre o andar, tinha sido publicado o *Étude sur une affection nerveuse caractérisée par de l'incoordination motrice accompagnée d'écholalie et de coprolalie*, que devia fixar o quadro clínico daquela que foi então chamada síndrome de Gilles de la Tourette. Aqui, o mesmo distanciar do gesto mais quotidiano, que tinha permitido o método das pegadas, aplica-se à descrição de uma impressionante proliferação de tiques, de surtos espasmódicos e maneirismos, que não podem ser definidos senão como uma catástrofe generalizada da esfera da gestualidade. O paciente não é mais capaz nem de começar nem de finalizar os gestos mais simples; se consegue começar o movimento, este é interrompido e deslocado por abalos privados de coordenação e por frêmitos nos quais parece que a musculatura dança (*chorea*) de maneira totalmente independente de uma finalidade motora. O equivalente desta desordem na esfera do caminhar é descrito exemplarmente por Charcot nas célebres *Leçons du mardi*:

Aquele que parte, com o corpo inclinado para frente, com os membros inferiores enrijecidos, em extensão colados, por assim dizer, um ao outro, apoiando-se sobre as pontas dos pés; estes deslizam de algum modo sobre o solo, e a progressão efetua-se através de uma espécie de rápida trepidação... Quando o sujeito é assim lançado para frente, parece que ele a cada instante ameaça cair para frente; em todo caso, lhe é quase impossível parar a si mesmo. É-lhe freqüentemente necessário segurar-se num corpo vizinho. Dir-se-ia um autômato movido por uma mola, e, nestes movimentos de progressão rígidos, espasmódicos, como convulsivos, não há nada que lembre a flexibilidade do andar... Finalmente, depois de várias tentativas, aquele partiu e, conforme o mecanismo indicado, desliza sobre o solo mais do que caminha, com as pernas enrijecidas ou, pelo menos, que se flexionam com dificuldade, enquanto os passos são, de alguma maneira, substituídos por diversas trepidações bruscas.

O mais extraordinário é que estas desordens, depois de terem sido observadas em milhares de casos desde 1885, praticamente deixaram de ser registradas nos primeiros anos do século XX, até o dia em que, no inverno de 1971, Oliver Sacks, caminhando nas ruas de Nova York, creu poder notar três casos de tourettismo no espaço de alguns minutos. Uma das hipóteses que se pode sustentar para explicar este desaparecimento é que, neste meio tempo, ataxia, tiques e distonias haviam se tornado a norma e que, a partir de certo momento, todos tinham perdido o controle dos seus gestos, e caminhavam e gesticulavam freneticamente. Em todo caso, é esta a impressão que se tem assistindo os filmes que Marey e Lumière começaram a rodar precisamente naqueles anos.

2. No cinema, uma sociedade que perdeu seus gestos procura reapropriar-se daquilo que perdeu e, ao mesmo tempo, registrar a perda.

Uma época que perdeu seus gestos é, por isso mesmo, obcecada por estes; para homens, dos quais toda natureza foi subtraída, cada gesto torna-se um destino. E quanto mais os gestos perdiam a sua desenvoltura sob a ação de potências invisíveis, tanto mais a vida tornava-se indecifrável. É nesta fase que a burguesia, que poucos decênios antes ainda estava solidamente em posse dos seus símbolos, é vitimada pela interioridade e se consigna à psicologia.

Nietzsche é o ponto em que, na cultura européia, esta tensão polar, de um lado, para o esfacelamento e a perda do gesto e, de outro, para a sua transfiguração em um fato, atinge o seu cume. Uma vez que somente como um gesto no qual potência e ato, natureza e maneira, contingência e necessidade tornam-se indiscerníveis (em última análise, portanto, unicamente como teatro) é inteligível o pensamento do eterno retorno. *Assim falava Zaratustra* é o balé de uma humanidade que perdeu seus gestos. E quando a época disso se apercebeu, então (muito tarde!) começou a tentativa precipitada de recuperar *in extremis* os gestos perdidos. A dança de Isadora e de Diaghilev, o romance de Proust, a grande poesia do *Jugendstil* de Pascoli a Rilke e, enfim, no modo mais exemplar, o cinema mudo traçam o círculo mágico no qual a humanidade procurou pela última vez evocar aquilo que lhe estava escapando das mãos para sempre.

Nos mesmos anos, Aby Warburg inaugura aquelas pesquisas que somente a miopia de uma história da arte psicologizante pôde definir como “ciência da imagem”, já que, na verdade, tinham no seu centro o gesto como cristal de memória histórica, o seu enrijecer-se num destino e a tentativa incansável dos artistas e dos filósofos (para Warburg, no limite da loucura) para deste alforriá-lo através de uma polarização dinâmica. Como essas pesquisas atuavam no domínio da imagem, creu-se que a imagem fosse também o seu objeto. Ao contrário, Warburg transformou a imagem (que ainda para Jung fornecerá o modelo da esfera metahistórica dos arquétipos) num elemento decididamente histórico e dinâmico. Nesse sentido, o atlas *Mnemosyne*, que ele deixou incompleto, com suas cerca de mil fotografias, não é um imóvel repertório de imagens, mas uma representação em movimento virtual dos gestos da humanidade ocidental, da Grécia clássica ao fascismo (isto é, algo que é mais próximo a De Jorio do que a Panofsky); no interior de cada seção, cada uma das imagens é considerada mais como fotogramas de um filme do que como realidades autônomas (ao menos no mesmo sentido em que Benjamin teve uma vez que comparar a imagem dialética àquelas cadernetas, precursoras do cinematógrafo, que, folhadas rapidamente, produzem a impressão do movimento).

3. O elemento do cinema é o gesto e não a imagem.

Gilles Deleuze mostrou que o cinema apaga a falaciosa distinção psicológica entre imagem como realidade psíquica e o movimento como realidade física. As imagens cinematográficas não são nem *poses éternelles* (como as formas do mundo clássico), nem *coupes immobiles*

do movimento, mas *coupes mobiles*, imagens mesmas em movimento, que Deleuze chama *images-mouvement*. É preciso estender a análise de Deleuze e mostrar que ela concerne, de maneira geral, ao estatuto da imagem na modernidade. Mas isso significa que a rigidez mítica da imagem foi aqui despedaçada, e que não de imagem se deveria propriamente falar, mas de gestos. De fato, toda imagem é animada por uma polaridade antinômica: de um lado, ela é a reificação e a anulação de um gesto (é a *imago* como máscara de cera do morto ou como símbolo), do outro, ela conserva-lhe intacta a *dynamis* (como nos instantes de Muybridge ou em qualquer fotografia esportiva). A primeira corresponde à lembrança de que se apodera a memória voluntária, a segunda à imagem que lampeja na epifania da memória involuntária. E, enquanto a primeira vive num mágico isolamento, a segunda envia sempre para além de si mesma, para um todo do qual faz parte. Mesmo a *Monalisa*, mesmo *Las Meninas* podem ser vistas não como formas imóveis e eternas, mas como fragmentos de um gesto ou de fotogramas de um filme perdido, somente no qual readquiririam o seu verdadeiro sentido. Pois em toda imagem está sempre em ação uma espécie de *ligatio*, um poder paralisante que é preciso desencantar, e é como se de toda história da arte se elevasse um mudo chamado para a liberação da imagem no gesto. É aquilo que na Grécia era expresso pelas lendas sobre as estátuas que rompem os entraves que lhes aprisionam e começam a se mover; mas é também a intenção que a filosofia agrega à idéia, que não é, de fato, segundo a interpretação comum, um arquétipo imóvel, mas muito mais uma constelação na qual os fenômenos se compõem num gesto.

O cinema reconduz as imagens para a pátria do gesto. Segundo a bela definição implícita em *Traum und Nacht* de Beckett, o cinema é o sonho de um gesto. Introduzir neste sonho o elemento do despertar é a tarefa do diretor.

4. Uma vez que tem o seu centro no gesto e não na imagem, o cinema pertence essencialmente à ordem da ética e da política (e não simplesmente àquela da estética).

O que é o gesto? Uma observação de Varrão contém uma indicação preciosa. Ele inscreve o gesto na esfera da ação, mas o distingue claramente do agir (*agere*) e do fazer (*facere*).

De fato, pode-se fazer algo e não agir, como o poeta que faz um drama, mas não o age [*agere* no sentido de “recitar uma parte”]: ao contrário, o ator age o drama, mas não o faz. Analogamente o drama é feito [*fiti*] pelo poeta, mas não é agido [*agitur*]; pelo ator é agido, mas não feito. Por outro lado, o *imperator* [o magistrado investido com o poder supremo], em relação ao qual se usa a expressão *res gerere* [cumprir algo, no sentido de apreendê-la em si, assumir-lhe a inteira responsabilidade], neste nem faz, nem age, mas *gerit*, isto é, suporta [*sustinet*]. (*De lingua latina*, VI, VIII, 77.)

O que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz, nem se age, mas se assume e suporta. Isto é, o gesto abre a esfera do *ethos* como es-

fera mais própria do homem. Mas de que modo uma ação é assumida e suportada? De que modo uma *res* torna-se *res gesta* e um simples fato, um evento? A distinção varroniana entre *facere* e *agere* deriva, em última análise, de Aristóteles. Numa célebre passagem da *Ética nicomachea*, ele os opõe deste modo: “O gênero do agir [da *praxis*] é diferente daquele do fazer [da *poiesis*]. O fim do fazer é, de fato, outro que o próprio fazer; o fim da práxis não poderia, ao contrário, ser outro: agir bem é, de fato, em si mesmo o fim” (VI, 1140b). Nova é, por outro lado, a identificação, ao lado destas, de um terceiro gênero da ação: se o fazer é um meio em vista de um fim e a práxis é um fim sem meios, o gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta meios que, *como tais*, se subtraem ao âmbito da medialidade, sem por isso tornarem-se fins.

Para a compreensão do gesto nada é, por isso, mais enganador do que se representar uma esfera dos meios dirigidos a um fim (por exemplo, o andar, como meio de deslocar o corpo do ponto A ao ponto B) e, portanto, distinta desta e a esta superior, uma esfera do gesto como movimento que tem em si mesmo o seu fim (por exemplo, a dança como dimensão estética). Uma finalidade sem meios é tão abstraída de uma medialidade que tem sentido somente em relação a um fim. Se a dança é gesto, é porque, ao contrário, esta é somente o suportar e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais. *O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal*. Este faz aparecer o ser-num-meio do homem e, deste modo, abre para ele a dimensão ética. Assim como, num filme pornográfico, uma pessoa é apreendida no ato de cumprir um gesto que é simplesmente um meio dirigido ao fim de procurar dar prazer aos outros (ou a si mesma), pelo único fato de ser fotografada e exibida na sua própria medialidade, é suspensa desta e pode tornar-se, para os espectadores, meio de um novo prazer (que seria de outro modo incompreensível): ou como, na mímica, os gestos dirigidos aos fins mais familiares são exibidos como *tais* e, por isso, mantidos suspensos “entre le désir et l’accomplissement, la perpétration et son souvenir”, naquilo que Mallarmé chama um *milieu pur*; assim, no gesto, é a esfera não de um fim em si, mas de uma medialidade pura e sem fim que se comunica aos homens.

Somente desta maneira a obscura expressão kantiana de “finalidade sem fim” adquire um significado concreto. Ela é, num meio, aquela potência do gesto que o interrompe no seu próprio ser-meio e apenas assim o exhibe, faz de uma *res* uma *res gesta*. Do mesmo modo, compreendendo-se por palavra o meio da comunicação, mostrar uma palavra não significa dispor de um plano mais elevado (uma metalíngua, esta mesma incomunicável no interior do primeiro nível), a partir do qual se faz dela objeto da comunicação, mas expô-la sem nenhuma transcendência na sua própria medialidade, no seu próprio ser meio. O gesto é, neste sentido, comunicação de uma comunicabilidade. Este não tem propriamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade. Mas, assim como o ser-na-linguagem não é algo que possa ser dito em proposições, o gesto é, na sua essência, sempre gesto de não se entender na linguagem, é sempre *gag* no significado próprio do termo, que indica, antes de tudo, algo que se coloca na boca para impedir a

palavra, e também a improvisação do ator para superar uma falha de memória ou uma impossibilidade de falar. Daqui não somente a proximidade entre gesto e filosofia, mas também entre filosofia e cinema. O “mutismo” essencial do cinema (que não tem nada a ver com a presença ou ausência de uma banda-sonora) é, como o mutismo da filosofia, exposição do ser-na-linguagem do homem: gestualidade pura. A definição wittgensteiniana do místico, como mostrar-se daquilo que não pode ser dito, é ao pé da letra uma definição do *gag*. E todo grande texto filosófico é o *gag* que exhibe a própria linguagem, o próprio ser-na-linguagem como uma gigantesca falha de memória, como um incurável defeito de palavra.

5. A política é a esfera dos puros meios, isto é, da absoluta e integral gestualidade dos homens.

Tradução. Vinícius Nicastro Honesko
Revisão. Fernando L. Nicastro Honesko

Convite



A “inconfidência” da arte (Do sublime crítico: por uma melancolia afirmativa da arte)

Jean Maurel

A Cláudio Manuel da Costa,
Tomás Antônio Gonzaga,
Inácio José de Alvarenga Peixoto,
Joaquim José da Silva Xavier,
in memoriam

Arte, obras de arte, essência, existência, vida, vitalidade da arte?

Refletir sobre a arte como tal, seu sentido, seu movimento, sua maneira, sua postura, saber não aonde vai mas, antes, por onde e como passa ou, ainda, como vai: é uma questão de saúde e de estilo. De estilo, de forma de vida e não de conteúdo, de substância ou do ser, se, como diz Nietzsche, *somos artistas à condição de sentirmos como um conteúdo, como “a coisa ela mesma”, o que os não artistas chamam forma* (novembro 1887, março 1888). Questão vital, se, ainda como o pensa Nietzsche, a arte tem qualquer coisa a ver não com a vida vivida, como queremos acreditar com demasiada frequência, mas com o “vivo” de “vivaz”, com a vivacidade, a *vitalidade* mesma, se ela é *um grande estimulante da vida*, um *a mais* de vida que vivifica e faz *viver melhor*, como dizia também Vladimir Jankélévitch.

Interrogar-se assim sobre a arte não é se interessar por sua essência ou sua idéia, nem mesmo por sua origem ou pela origem de sua potência de obra (*Ursprung des Kunstwerks*), mas, de fato, por sua existência disseminada em todos os sentidos como exceções exemplares, estilhaços, relâmpagos, fragmentos, signos intensos de vida. Como não evocar aqui estas palavras que giram hoje em torno dos problemas da arte, *o traço, o detalhe, o pedaço, o obtuso, o punctum, o sintoma, o rastro, o espectral...* e como não aproximar isto da fórmula de De Kooning, citada por Yves Michaud: *content is a glimpse*. Nietzsche não fez do *Augenblick*, instante ou piscar de olhos, o coração do intempestivo?

Não se trata de fazer um catálogo de “feitos” de arte, inventariar as obras, explorar sua diversidade ou, ainda, tentar encerrá-las numa cronologia, compreendê-las na continuidade da história ou de uma história da arte mas, distintamente, de tentar surpreender a arte “em ato”, sobre “o vivo”, em movimento, sobre o “motivo” e na multiplicidade de algumas de suas ocorrências singulares, por assim dizer em liberdade selvagem, na sua estranheza, sua bizarrice, conforme a expressão de Baudelaire, na sua incongruência estupefaciente que rompe e desloca a ordem do tempo e do espaço, inquieta a harmonia do mundo em sua rotina, ao mesmo tempo em que atira à rua e põe para fora violentamente a interioridade complacente da consciência.

Como o diz exemplarmente Vladimir Jankélévitch a propósito da música, aparentemente a arte mais interiorizada, não é recolhendo-se em si mesmo que podemos nos abrir ao espaço da música: o foro íntimo é um fórum exposto a todos os ventos, todas as áreas, todas as árias.

Como esconder que a forma aleatória deste inquérito-perseguição, desta caça à “surpresa” intempestiva da arte e de seus “achados”, êxitos, oportunidades, golpes de sorte, golpes de força, golpes de teatro, felicidades, milagres, descobertas, invenções, se aparenta a uma vagabundagem desordenada, pressupõe uma liberdade rebelde e anárquica liberada tanto de uma filosofia da história como de uma metafísica ou de uma teologia do Belo, assim como de uma psicologia ou de uma sociologia da criação ou ainda de uma filosofia analítica das formas estéticas ou de uma antropologia das práticas e técnicas?

Digamos ainda e enfim que preferiríamos gazetear, tomar os caminhos transversais que seguir devotadamente a peregrinação das obras-primas reconhecidas e consagradas dentro da nova religião da arte, de que os museus são os novos templos e os turistas os novos fiéis, como Nietzsche já começava a suspeitar.

Este gesto de aparência brutal, expedito e profanador, muito distante – pensaremos – do rigor metódico de uma ciência da arte, pretender-se-ia no entanto, paradoxalmente mas decididamente, em conjugação íntima e aguda com o que podemos entender por arte “em obras” dentro de suas obras, se, como a expressão *obra de arte* deveria sugerir, a arte fratura a cerca demasiado acabada, complacente e lisa da obra, da *poiesis*, para revelar o segredo de fabricação, a operação, o procedimento, a formação.

É a abertura obrante, aberta como uma chaga, de sua partida, seu intervalo incoativo, sua aparelhagem insólita, que quereríamos surpreender, se enfim aceitamos compreender que uma obra de arte, contrariamente a uma idéia preconcebida, não é fim, perfeição e resultado mas *começo*, como diria Blanchot, e impaciente recomeço, não somente de toda arte que terá podido preceder mas da obra em relação a ela mesma, na medida em que não cessa de sair de si – como a infinidade de interpretações surpreendentemente o testemunha – para se disseminar, vivificar, dar e dar-se. A arte da obra de arte não é esta perturbação que a trabalha, que a inquieta e perturba, a transporta além de si mesma e torna irrisória toda tentativa de redução de seu conteúdo, tanto a um enunciado conceitual ou semântico quanto a uma realidade material artesanal ou um fim técnico? Não é esta potência não autoprodutiva ou autocriadora, que a afirma no dispêndio e na perda de si para a expor ao outro, aos outros; que a torna sempre infantil e balbuciante e não a faz falar senão ao bel-prazer da estranheza das questões que lhe colocamos e a expatriam na indiscrição discreta de uma migração, de uma mudança sem retorno de seu conteúdo, de sua substância, de sua essência?

Não é, entre outras coisas, o que queria dizer Blanchot com “desobramento” da arte e Hugo já chamava “laborioso desobramento”, este pôr-se em obra-pôr-se em questão, convulsivo e subversivo de si, *desconstrutivo*, dirá Derrida, colocação no mundo e colocação em peça expansiva e explosiva, ao mesmo tempo – *explosante fixo*, dirá Breton – extático, proliferante, comunicativo mas sempre interrup-

tivo, que transmite a todos e a ninguém, tal como Nietzsche a havia compreendido, a chance de uma herança sem testamento? Blanchot ama citar esta fórmula de Char “*o poema é o amor realizado do desejo que restou desejo*”: ela tem o mérito de designar o estranho mistério deste dom sem fundo da obra de arte, do qual bem se pode dizer que ela dá o que não tem se sua generosidade é justamente deixar a cada um o dom, a arte de interpretá-lo, abandonando à forma da interpretação a riqueza desarmante e nua de seu material e o atestado exemplar de sua vitalidade que forma e transforma.

A arte em obras no caos genesiaco de sua primavera sempre recomeçada, que recusa toda sabedoria cumulativa da história, toda economia de bem cultural, toda monumentalidade edificante conclusiva, não pode convidar senão ao desafio de uma fidelidade infiel a seus testemunhos, seus rastros, suas marcas, seus signos de vida que ao mesmo tempo insistem e persistem, sempre tão igualmente vivos através dos tempos, indiferentes a todo desmemoriado progresso e, não obstante, recusando a fixação de sua mensagem numa inscrição definitiva.

A vitalidade artista expõe aqueles que pretendem aproximá-la de uma experiência finalmente insólita, muito desconcertante e paradoxal.

A arte não é uma fabulosa Memória, tal qual a do Funes de Borges, que preserva tudo como dentro de um eterno presente, mas para melhor fazer esquecer aquilo que fixa o sentido, para abrir a fábula sobre sua invencível e indomável infância sempre recomeçada?

Esquecida memória!

Imemorial infância da arte!

Ao fundo da gruta de Lascaux, a imagem infantil e derrisória do homem adulto não cessa de sucumbir, num estranho combate singular, aos sortilégios inesgotáveis do carnaval primaveril dos animais.

Os últimos auto-retratos de Picasso (1971) mostram um inusitado personagem infantil, como que desenhado por uma criança: sua face negra reencontra uma obscura caveira-cabeça de macaco, pintada em 1937.

Bataille não terá cessado de perseguir febrilmente o nascimento da vida na pior das náuseas de um colocar-se na morte.

O paradoxo violento, o desafio cruel dos intensos signos de vida dos quais a arte é o vetor privilegiado é o de atar esta intensidade àquela do risco da morte. Eros é transportado com Thanatos numa diabólica dança claudicante. A luminosa Santa Vitória, que celebra sobre os campos de Aix a paixão vital do pintor Cézanne pelo “motivo”, não se reencontra nesta branca pirâmide de crânios erguida sobre um tapete do oriente?

O penúltimo quadro de Bonnard exhibe um cavalo de circo lívido como um sudário. O gesto pueril do mestre-de-cerimônias como pintor não brinca com o título de um auto-retrato inspirado naquele de Chardin *ao cavalete?* Eis um *cavalo feio*¹, muito feio, que desafia a morte sem medo e tortura o espectador, o pintor e a língua.

Nietzsche, que não terá cessado de interrogar o crânio de Yorick, o bobo da corte, com Hamlet, escreve: *Temos a arte para que a verdade não nos mate*. O que sugere que o espectro zombeteiro da morte que afronta a arte não tem nada a ver com um simples *memento mori* lembrando ao homem sua fraqueza de criatura face à onipotência da Verdade, do Bem e do Belo transcendententes.

¹ Em francês, “cheval laid”, cavalo feio, joga com “chevalet”, o cavalete que serve de suporte à tela do pintor: Bonnard se lembra do artista ao cavalete de Chardin, quando pinta seu auto-retrato.

Como Panofsky terá observado, Poussin escamoteou a caveira que figurava na Vaidade de Guerchin na qual o pintor se inspira para *Et in Arcadia ego*. A pedra de inscrição não será ela como o fundo mesmo de todo quadro, fundo branco do não-senso da morte mas também superfície nova para o nascimento da cor? Não é o ouro da Vida que, na jovem do centro, adivinha com humor sua assinatura sobre o mármore da tumba, esta mesma jovem Aurora designando com tanta vitalidade o recém-nascido Moisés, salvo das águas?

Do símbolo à alegoria: a crise sublime

Na fulgurância do seu vivo olhar, a arte não cede face à morte e converte em provocação humorística a tentação de fazer dela uma iniciação dialética à vida do além.

É por desconfiança contra toda vida superior que Nietzsche entrega à arte sua confiança de vivente, por uma vida de desafio, o desafio que é a vida além dela mesma, contra ela mesma e seu vivido, humano, demasiado humano.

Esta desconfiança artista não pode aparecer senão como uma verdadeira “inconfidência”, pois traz muito discretamente, no relâmpago fugidio de seus signos, na multiplicação sem confiança de seus testemunhos, no esboço e no esquivo de seus rastros trânsfugas, uma recusa de toda confissão, de toda conversão do sentido, uma diversão, uma saída muito *profana*, fora da casa do bem, do belo, do verdadeiro e do uno, da interioridade auto-suficiente do Espírito, de sua exclusividade totalizante e unificadora, religiosa como política, estética, psíquica mas também histórica e destinal.

Como deixar de compreender assim que para a arte *em pessoa*, que não se identifica a pessoa nenhuma mas que também não é realizada em um objeto, uma idéia ou um absoluto, o tempo do progresso não tem sentido? Como não compreender que desde a origem grega, sempre rasurada, o aparte da arte terá aberto a declinação, a distração, a diferença, a distância na “coisa-mesma” em si, para si, do Uno do Verdadeiro, do Belo e do Bem, pelo jogo intempestivo de sua liberdade sempre singular, irruptiva, surpreendente e perturbadora? Acreditamos que o poeta trágico tenha se submetido ao decreto de exílio da cidade do Bem, pronunciado por Sócrates? Não é ele que não cessa de assombrar a obra aberta do artista Platão desde seu prelúdio com Hípias, o homem-orquestra, até sua tentativa de caçar no campo do *Fedro* a besta monstruosa, paradoxalmente tão sombria quanto policromática, da escritura? No coração mesmo da *República*, recalcado num túmulo, o povo aparentemente indiferenciado do inferno das sombras parece esperar da Luz solar originária, incolor, da Unidade transcendente da Verdade em si, a potência dialética de negar sua dispersão insensata de espectros, de ecos, de difrações, de reflexos. Mas este exílio interior não é ele também resistência subversiva?

Da mesma forma, na casa de Agaton, a diversidade plural, loquaz e amorosa dos convivas parece se submeter à força de convicção e de conversão do discípulo-sacerdote da verdade do amor e de seu objeto. Mas não é isto o efeito de uma estranha violência?

Não somente se afastará da casa do Bem, de Agaton, Alcibíades, o amor errante, o amor de encontro, mas Diotima, a cafetina, ela mesma, a

mulher, será revirada e engolida no discurso dialético e falocêntrico de Sócrates, como *Métis*, a inteligência das combinações amorosas oblíquas, terá sido engolida por Zeus, o rei do logos e da razão unificadora. De Platão a Hegel e para além, a lei do simbólico, introduzida por Aristófanes no círculo de convivas do *Banquete*, pretende submeter ao poder possessivo do Pensamento, tanto religioso como político, econômico ou metafísico, à unidade de um fim, de um objeto, de um sentido e de uma idéia, os movimentos e os desejos infinitos, abertos, divergentes e transversos, que são a arte e o amor em liberdade. O simbólico enuncia esta dependência hierárquica e concêntrica da opacidade da imagem, da representação, do sensível, do temporal e do espacial em relação à evidência transparente a si do pensamento refletido, consciente de si, idêntico a si. O simbólico exprime ao mesmo tempo a fratura do elemento singular, sua “fração” por assim dizer “infratora”, sua separação de tudo, e sua sutura, sua reconciliação necessária, sua essencial dependência do filho pródigo de tudo. A arte, este amor louco, este gesto livre, esta dança, este movimento sem objeto pressuposto, sem obra determinada ou fim último como também sem fonte, terá recebido sempre este encargo equívoco e servil, de ser a guardiã da verdade que se desmancha diante daquilo a que introduz, a forma bela, a aparência anunciadora do conteúdo verdadeiro e definitivo do ser ou da essência, diante do qual ela desaparece como um esboço pedagógico.

Mas será tão fácil pretender substituir Homero como educador dos gregos, celebrar o triunfo de Agaton no concurso de tragédia, confundindo-o com o triunfo *sobre* e contra a arte trágica, a arte mesma?

Não é preciso esperar Nietzsche para que o dionísio manifeste sua resistência à autoridade redutora da razão: em Aristóteles, a irreduzibilidade do *muthos* trágico ao enunciado conceitual transparece na descrição da metáfora que põe *sob os olhos as coisas em ato* e quando compreendemos que este ato não é ato puro da substância ou do pensamento, mas ato imperfeito do movimento sem fim, do ser em potência, como tal. Como Ricoeur saberá dizê-lo, a metáfora viva não exprime a vida senão ao forçar a linguagem, abusar dela, levá-la no movimento do vivente, não imitando e não repetindo senão sua vitalidade mesma, seu gesto, seu rastro, este excesso da existência que lança para fora de si e expõe aos outros: não é a própria arte trágica o abrir mesmo deste espaço de encontro no qual as singularidades heróicas não adquirem sentido e valor senão por seus conflitos cujo destino nomeia somente as ocorrências?

Se Sófocles e, particularmente, Édipo estão ausentes do discurso platônico, não seria porque a lógica simbólica dialética, toda preocupada com a oposição e a totalização, não quer pensar a diferença, o desvio e retifica, inverte no movimento finalizado e interiorizado, convergente e centrípeto da verdade, o que lhe resiste, este desvio, aquele salto de lado, alteração terrível e demoníaca, cuja estranha significação humana o olho orgulhoso do rei aprende às suas próprias custas, após ter adivinhado e reconhecido a imagem mesma do percurso de uma existência, no enigma claudicante da Esfinge, que não faz mais que lhe entregar o sentido de seu nome, a assinatura de seu rastro oblíquo?

Não é trair totalmente a revelação da arte trágica sobre a necessária alteração transversal da existência humana, seu desvio a si mesmo

“originário”, desfigurar a entrevista com o monstro, convertendo-a em prova pedagógica de domínio da consciência de si? Em todo caso, é assim que a arte é reduzida a não ser mais que um tatear balbuciante numa classe elementar infantil na escola da superação dialética.

De Platão a Hegel, a hermenêutica simbólica tanto não terá cessado de denegar o testemunho cego mas lúcido da arte sobre a quebra afirmativa do passo humano, como terá tido igualmente a preocupação de redimir e denegar a fragilidade da finitude na pressuposição de uma unidade perdida que clama nostalgicamente por seu retorno reconciliado sobre o longo caminho da aprendizagem do Espírito.

Como não ver nesta sombra viva manca e cega, metáfora espectral em pessoa, guiada por sua filha que, desaparecendo em Colona, será convertida em exemplo para o cidadão ateniense, o elemento desviante exemplar, o clinâmen vivente de um mundo alargado pelo encontro transverso e oblíquo das diferenças singulares sem o recurso ou o socorro de uma unidade transcendente? O segredo artista do desvio como chave, passo da abertura mesma do espaço democrático, se esconde no passo incerto do herói trágico.

A escura caverna platônica, tão premonitória câmara obscura onde se prepara a decomposição da luz em espectro colorido, não é ela a mácula cega, o ângulo morto, nos quais se refugia a potência da difração de uma verdade e de uma palavra plural?

É o jogo diverso das cores, a policromia (*poikilon*) da escritura viva e animal, da pintura (zoografia) que é recalcada e denegada na sombra negra da prisão subterrânea. Será necessário esperar Newton (1662) para que a noite não encontre mais seu sentido e sua salvação senão na conversão sem sombra à luz, mas afirme sua luminosidade própria, quando faz a luz, as Luzes, pelo combate das cores.

Salvador Dalí desenvolve uma paradoxal teoria das *idéias luminosas*, do fosfórico, para o qual a irisação da pérola é exemplo determinante. É explicitamente contra as idéias platônicas e com uma secreta referência a Vermeer que surge assim esta teoria paródica dística, nascida do encontro de práticas pictóricas.

Se, para Braque, a luz de um quadro vem de um outro quadro, isto não quer dizer que a luz da pintura vem da pintura mesma, do jogo, do trabalho de suas cores e não de uma fonte luminosa transcendente?

A pérola é porta-luz, como a mulher é porta-criança: sua irisação é o concentrado do jogo pictórico das cores.

Acompanhando em Vermeer a admirável galeria de luminosos bustos femininos que fazem como que uma guirlanda colorida de toda sua obra, descobre-se uma extraordinária substituição inicial e iniciadora: no lugar de Cristo, em 1654-55, na casa de Marta e Maria, aparece em 1656 a cafetina que ocupa a mesma posição do filho de Deus e tem o mesmo gesto da mão estendida, aberta em direção ao espectador: sua casaca dourada, que era já aquela de Marta, substitui Jesus. No ano seguinte, 1657, eis ali o sono de uma jovem mulher, a cabeça apoiada sobre a mão. Ela não parece assistir em sonhos ao estranho milagre que se produziu e consagrar a ele a estupefaciente verdade profana, “inconfidente”?

Sonho de porvir de uma criada, antiga *ancilla theologiae*, verdadeira “pérola”, como se diz em francês de uma criada ideal, concentrado

irisado de pintura que vai a partir de então daí em diante criar, engendrar a luz pictural no coração dos quadros. A *alegoria da fé*, esta mulher forte, a mão sobre o coração, que abre incrivelmente suas pernas sobre o globo terrestre, ela não ostenta, sutil mas extraordinariamente, sob sua postura provocante e estranhamente teatral, na frente de uma crucificação como que distanciada na sombra do plano de fundo e que ela parece dever substituir, não ostenta este deslocamento e mudança muito subversiva do coração do mundo? Como para assinar, em testamento, sua longa conquista da imanência luminosa, o contemporâneo de Spinoza, numa última piscada de olhos de desafio, entrega em confiança a muito inconfidente verdade feminina desta Luz solar muito humana, destes corseletes de ouro, corações de vida. “O pequeno pedaço de muro amarelo² na sua estranheza flagrante, não será ele como a emanção flutuante sobre o telhado da cidade, do segredo errático e erótico do lugar de encontro muito terrestre dos homens?

Revanche de Diotima a cafetina e da tocadora de flauta, todas as duas excluídas do Banquete. Ou ainda, retorno vingador de Antígona face a Creonte.

Mas Platão viu também, como em sonho, o perigo, ele que compara a democracia, o mundo dos sofistas e dos artistas a um manto policromático (*poikilon*), admirado pelas mulheres e as crianças.

Não é o manto de Ísis que terá sido recalçado dentro da caverna, manto negro e noturno, infernal mas constelado de estrelas, de frutos e de flores multicores?

O que denega Sócrates, o que ele recalca na tumba subterrânea é esta difração, esta dilapidação, este despedaçamento, este *diasparagmos*, esta dispersão da unidade paterna, origem e fim da Luz sensata do mundo concêntrico, ordenado, dialetizado e hierarquizado, enquanto *para o artista*, como o dirá Nietzsche, “*a beleza está fora de toda hierarquia*”.

Plutarco não deixa de insistir na confusão do mito isíaco e do mito dionisíaco no imaginário grego. Dionísio, o deus do trágico é também o deus despedaçado como Osíris. Deus do teatro, Dionísio não é o deus da ficção multiplicada dos deuses, da sua *mise-en-scène* em personagens que se afrontam, do risco inquietante de seu diferendo agonístico, que Platão tanto repreende a Homero? Como Nietzsche o redescobrirá, Apolo, ele mesmo, o deus da luz, brinca com Dionísio, o deus descido aos infernos, para abismar e dispersar seus raios nos estilhaços heróicos dos heróis trágicos, assim como Osíris, despedaçado por Tifão, o asno monstro da noite, confia à lunar Ísis o cuidado de metamorfosear sem retorno sua luz solar em reflexos e difrações infinitas.

É o desastre que traz a luz, dirá Blanchot. O progresso, já escreveu Hugo, é um luminoso desastre.

O “platônico” Apuleio não hesita em dar ao *Fedro* uma seqüência romanesca paródica e transgressiva na qual o asno da escritura, esta metáfora do mau discurso, sem pé nem cabeça, esse Tifão das sombras segundo Sócrates mesmo, tira sua desforra graças a Ísis, a deusa da vida surgida da morte, da mobilidade restituída às pernas das estátuas, como lembra Plutarco, do retorno primaveril da aparelhagem e da busca infinita, mas também das metamorfoses romanescas e artistas: ela é a

² “Le petit pan de mur jaune”, detalhe da “Vista de Delft”, que atrai a atenção de Bergotte, logo antes de sua morte, na “Recherche du temps perdu”.

deusa *que vai*, o próprio andar divino, crepuscular e melancólico mas decidido, entre noite e dia, vida e morte, espectro sobrevivente, animado, da vitalidade.

Longino não faz mais que reduzir à retórica, como Boileau e Burke também o compreenderão, aquilo de que Kant, Nietzsche e Benjamim, entre outros, saberão reencontrar a inspiração prática, os rastros vivos, a esteira luminosa na noite de um paradoxal *Fiat Lux* do céu estrelado que se desloca ao passo da Alegoria, cuja verdade etimológica e o estranho movimento na praça pública Baudelaire encontrará na pessoa de uma simples passante de Paris, a cidade de Ísis.

Já Kant, este, justamente, terá dado o nome da deusa alada que marcha a passo sublime sob o céu estrelado: Ísis, aquela que não pode ser senão dupla, ambígua, voltada contra a parte mortal e inerte dela mesma, esta figura da altura transcendente de uma verdade retirada e dominadora, escondida e reservada, mas que é capaz de tornar-se aquela que sai dela mesma, de seu torpor paralisante e petrificante, metafísico; à Ísis da verdade platônica contemplativa mas inacessível, toda luz e toda cegueira, o denunciador do *Tom de grande senhor em filosofia* opõe o passo da deusa que vai, a deusa “prática” da vontade em marcha para o outro. Ísis: o sublime mesmo.

O sublime crítico se define assim contra sua imagem ilusória e mistificante de elevação espiritual, dogmática, que um mau romantismo reduz à experiência nostálgica e patética do distanciamento de um deus ainda mais exigente, porquanto escondido. A “turbulência”, a perturbação subversiva sublime, esta atração-repulsão newtoniana que dá prazer pelo desvio do desprazer, confere sentido à dispersão do informe, aclara no coração da noite, faz piscar e cintilar a multiplicação estrelada alargando o céu, exorbitando-o de seu eixo metafísico, como forçando o olhar a “perder de vista”, faz sair de si com a erupção vulcânica ou o movimento dos oceanos; não é ela outra coisa senão esta revolução do coração (*Gemüt*) aberto, *alargado* com o pensamento ele mesmo sobre a alteridade em geral, a diversidade do universo, a pluralidade das coisas, das sensações e dos seres? E não vem assim decapitar a cabeça-princípio, o arquétipo egocêntrico do absoluto, cujo “egoísmo lógico” mas também ontológico, psicológico e moral, e cuja “presunção” (*Eigendunkel*) metafísica, metapsíquica, Kant, precisamente, como bom discípulo de Rousseau, não terá cessado de denunciar?

Não é o *olhar oblíquo* que se esconde “sob” a palavra sublime e brinca com o limite – (sub)limis-limes –, a piscadela etimológica que terá aberto este mundo da difração, da reflexão cintilante e piscante e terá assim reanimado o *relâmpago*, o intervalo crítico, tanto da visão como do movimento da *fugitiva beleza*, *esta passante* estranha da praça pública, velada, fúnebre e intensa de vida, se ela faz *renascer*, como o confessa Baudelaire? O sublime crítico, não é ele esta ponta de crise, este paradoxo agudo de um sublime contra-sublime de desafio, de uma beleza resistente, ganha sobre a feiúra e o horror escondidos sob a Beleza hipócrita do absoluto, de uma claridade conquistada ao seio mesmo da noite cegante, avesso verdadeiro da Luz?

Diderot, no *Sobrinho*, terá mergulhado no inferno de Virgílio, com o ramo de ouro *novo* de um deslocamento alegórico vertiginoso, de um Eu da consciência abismado em um Ele irreconhecível que

mistura todas as árias, a elevação e a baixeza, e se deixa guiar por Laís, a cafetina que se confunde com esta *filosofia experimental de olhos vendados que caminha sempre tateando* e mostra à sua rival, a *filosofia racional*, o prisma da decomposição da luz (*Da interpretação da natureza XXIII*). É toda a vida policromática do mundo novo que explode do fundo da boca hiante ventriloqua do diabo negro que é o sobrinho.

Freud havia disposto ao pé do divã de seus pacientes uma reprodução do baixo-relevo que foi, para Jensen, na origem de sua novela, *Gradiva, aquela que avança* – novela que fascinou aquele que a curiosidade estética conduzia a refletir sobre a *inquietante estranheza* que uma simples criada podia introduzir na morada de seus amos (*O Homem de areia*, de Hoffmann), ele que estava igualmente intrigado pelo detalhe de uma estátua (o Moisés de Michelangelo na igreja de San Pietro in Vincoli) que traía o movimento contrariado e retido, o arrependimento do profeta que, de cólera, queria destruir as tábuas da lei.

Quem era a Gradiva senão esta passante, saída diretamente de uma pedra e que despertava na primavera como um espectro vivente atravessando uma rua de Pompéia? A arte em pessoa, espectro sobrevivente, renascente da morte, mais viva que os vivos.

O desafio afirmador da melancolia: a pedra de todos os escândalos

A saída da sublime beleza passante, *ágil e nobre, com sua perna de estátua*, esta *Alegoria* vagabunda de Baudelaire não pode se abster de trair seu destino melancólico.

Não é surpreendente que Walter Benjamin, que aprofundará o sentido da alegoria baudelaireana, no momento de definir o alegórico contra o simbólico, mobilize, com Kant e o *Trauerspiel* do barroco alemão, ao mesmo tempo, a *Melencolia* de Dürer e Hamlet diante do crânio de Yorick.

Esta passante estranha, não é ela, com efeito, como uma versão feminina – um demônio, no sentido grego, tornado uma cafetina parisiense moderna – do anjo de Dürer, este mensageiro de Deus subitamente tomado de crise desobrada?

O amor demônio, pé nu, sem sapato – precisa Platão, que acrescenta que Sócrates, no *Banquete*, colocou seus sapatos como convidado de Agaton, o Bem –, é um vagabundo desobrado que dorme sobre as soleiras das portas: ele anuncia este “anjo” em ruptura com a ligação vertical entre céu e terra, cuja passagem suspensa, flutuante entre os seres, só Diotima é capaz de compreender.

A extraordinária e intempestiva gravura de Dürer não cessa de intrigar e de atrair a atenção crítica de artistas e de pensadores como Hugo, Benjamin, Nietzsche, Sartre, Giacometti, entre outros. Ela bem parece uma senha visual ou um passaporte trans-histórico para esta efração que abre a modernidade da arte, mas lembrando e repetindo, num formidável relance do olhar, toda a profundidade temporal de sua novidade transgressiva, de sua intensa presença intempestiva.

Desde a *Atena pensativa* do museu de Atenas, que dispensou sua guarda defensiva da Sabedoria e designa o marco pela flecha oblíqua de sua lança virada e emborcada, a distância de si – que marca a finitude humana e, ao mesmo tempo, suspendendo-o, abre o passo, a pernada de

seu *élan* infinito e aberto –, ela terá sido a marca desta *démarche* “louca” da arte que não revela o limite senão enquanto passagem “crítica”, exposição à beira de si mesma sobre a alteridade transversa, oblíqua, de lado, “horizontal”, que a define ilimitando-a, abrindo-a ao alhures do outro: finitude infinita, imperfeita, hiante, imanente, confundida com o campo livre do universo, e não finitude de criatura que tomaria seu sentido da sua dependência de um infinito transcendente, assim como vertical.

O que “diz” esta parada da “parada” da Sabedoria, de sua postura e de seu conteúdo, de sua suficiência a si e sua “guarda” em si ao pé de si, senão, simultaneamente, a suspensão de sua retenção e fixidez, de seu fechamento identitário, mas também a quebra de sua orientação “religiosa”, dialética e circular em direção ao Centro, ao Uno, ao Tudo da Vida, do fim da Natureza ou da Verdade? O paradoxo desta retenção a contrapé é deixar abrir-se o campo do lado de fora.

É uma mobilidade contrariante, “resistente”, que se esboça nesta desorientação, como manca, desviante. Um contramovimento que é uma saída, uma partida sem intento pré-definido, um colocar-se *em ato* na imperfeição mesma de um *élan* fora de si, fora de todo acabamento de si. Não se trata, de algum modo, de um movimento no mesmo lugar que quebra tanto a continuidade do espaço como a do tempo, que entreabre o curso e o discurso do Sentido sobre o acontecimento mesmo na sua alteração cortante, decisiva?

Como compreender a estranha força de sugestão da gravura de Dürer, senão pela intensidade de sua potência de inscrição flagrante, de entalhe surdamente violento no tecido, no “texto” da História da Verdade?

Contentar-se com situar a imagem na tradição de tradução artística de uma experiência psíquica ou psicológica, subjetiva, do “humor negro”, como se fez muito desde Panofsky, é decerto limitar grandemente seu alcance, a menos que se trate de uma diversão calculada ou inconsciente para desviar sua potência de subversão, sua lucidez de testemunho e de engajamento na colocação em crise crítica do homem e de sua relação com o mundo. É assim que se deixa escapar toda a força secreta de ruptura conferida à gravura nas notáveis “estações” em Hugo, Nietzsche, Benjamin, Sartre.

Tomada no *élan* da Renascença, pode a “meditação” do anjo isolar-se desta abertura em todos os sentidos das grandes descobertas que misturam invenções técnicas, explorações do universo infinito, liberdade e audácia intelectuais?

Não é desconhecer a profundeza revolucionária desta efração e perder sua força nativa, explicar o recolhimento insólito do mensageiro divino por um sentimento patético de desencantamento com as promessas enganosas da razão? Isto seria reter ainda no círculo da meditação religiosa o que testemunha talvez sua transgressão mais decisiva. Quando acreditamos ser postos diante da solidão trágica da criatura abismada sobre a miséria das conseqüências de seu orgulho, descobrimos que o tema da imagem não é a prostração penitente de um homem tentado pelo anjo – alguma variante demasiado humana da epopéia trágica de Lúcifer –, mas antes o retorno crítico do anjo sobre ele mesmo, sobre sua vocação de anjo. Reação tanto contra o sentido religioso da meditação como contra aquele da fraqueza humana. Subs-

tituído pelo crânio do *memento mori*, um bloco bruto, mal esquadriado, um material como em infância, face ao olhar aparentemente esgotado, ele não sobrevém para despertar, de seu desafio silencioso, a força re-tida do anjo?

Este parece fazer greve de seu ministério piedoso de mensageiro entre céu e terra: a escada abandonada vê a ascensão dos seus degraus como rasurada pelo braço da balança que parece fazer gaguejar e balbuciar às barras, roçando o infantil amor do porvir.

A linha horizontal dos dois pratos da balança prolonga e equilibra a linha do horizonte marinho, sublinha o alinhamento do olhar do anjo e da face alta do bloco pétreo para o qual ele se abisma, numa misteriosa conversação muda, um estranho *tête-à-tête* em igualdade de opaco mutismo.

Neste jogo mediano, transgressivo, de equilíbrio que abre hiante o círculo introspectivo da mediação e da meditação, quando todas as ferramentas parecem igualmente abandonadas e fora de uso, só, ao centro, o instrumento de medida, o compasso, é seguro firmemente pelo surpreendente técnico de asas, elas também em repouso. Eis, exposto no coração deste quadro do mundo, como para melhor excentrá-lo, o desvio mesmo à disposição de um meio transversal, geográfico, terrestre. Eis o aparte da arte, de todas as artes, pois seu gênio bem reside nesta tomada em mão aberta que não religa senão mantendo a distância, não aproxima senão distanciando, diferenciando, diversificando, multiplicando ao infinito as tomadas e renúncias de medida sem as unificar ou totalizar, sem compreendê-las dentro de uma unidade originária ou final.

O anjo do vôo suspenso para abrir os olhos sobre a abertura do universo é este compasso mesmo, anjo-ângulo de volta ao sentido mesmo de seu movimento para repensá-lo e dele liberar a força motriz de toda origem e de todo fim.

Saindo do círculo da meditação voltada para o espaço interior do pensamento, o olhar oblíquo do anjo descobre o pensamento pensativo, lançado ao lado de fora, debruçado sobre a pesagem das coisas, seu peso relativo, o equilíbrio e a diferença do equilíbrio de suas relações que abrem o universo infinito: ele se entreabre sobre este espaço múltiplo, excentrado, da gravitação a vir, este novo mundo que promete a abertura do horizonte marítimo a todas as aparelhagens.

Esta revolução do ângulo de vista, ela não deveria se refletir no olho mesmo do espectador, inaugurando uma nova relação com as imagens, com as coisas, com os textos, um olhar decididamente exorbitado sobre o desconhecido de fora, sempre outro, do mundo?

O morcego da melancolia, que parece dever esconder de suas asas o brilho solar e cujo reflexo crepuscular parece imantar o olhar oblíquo do anjo, poderia designar pateticamente a prova negativa, niilista, da experiência humana, quando ela pretende se abster da Luz divina? O mamífero voador cego, híbrido, entre noite e dia, não é ele antes o duplo metonímico, alegórico, deste *entre-deux*, este ser do meio que é o anjo pensativo, não mais barqueiro entre homem e deus, mas entre o homem e as coisas, as coisas e as coisas, o homem e o homem, o homem e ele-mesmo sempre como outro, sempre fora de si no mais íntimo do fórum de seu foro interior? A crise da sabedoria absoluta é

a condição mesma do surgimento da aventura crítica, do saber experimental, de um pensamento livre da interioridade recolhida sobre si, exposto, alargado fora do desconhecido imanente.

A melancolia inscrita, ostentada em maiúsculas, com todas as letras, sobre as asas do animal que voa entre o dia e a noite, é tanto o título da imagem inteira como a figuração animada deste intervalo vivo sobre o qual se abre a olhada do anjo. Ela é gravura, preto sobre o branco deste jogo de contraste, de intervalo ativo, de gravitação antecipada, que coloca em crise, quebra e renova ao mesmo tempo o sentido das relações entre os seres e entre os pensamentos. O que desdenha o sol é o paradoxo lúcido de uma luz que se faz recusando as oposições exclusivas do preto e do branco e ilumina igualmente a diversidade contrastada do universo, substituindo o tateamento às cegas pela evidência da vista ou ainda o cintilar e o piscar pela fonte única de iluminação. Entre o olho do anjo e o morcego cego, um jovem amor se interpõe para brincar com esta renascença paradoxal da aurora no coração da noite. Não está ele em cumplicidade com este surpreendente arco-íris, este piscar de olhos em cores de vida planando sobre a margem, coroando e consagrando, com todo o humor da infância, a revanche, contra o sol, de uma melancolia em glória?

Na sua dispersão desobrada, as ferramentas e os materiais de construção desligados do fim, da obra arquitetural, hierárquica e hierática que os integrava como os órgãos do tudo do Verdadeiro, do Bem, do Belo, da Vida, são postos assim à espera de reanimação por este vetor cifrado móvel que parece telecomandar o anjo do compasso.

Opondo a natureza viva do símbolo que religa organicamente os elementos e os reúne no tudo do Sentido e reenvia da mesma o significante a um significado originário e produtor – opondo-a à alegoria que não aproxima senão arbitrariamente uma forma e um fundo, Walter Benjamin, ultrapassando a simples análise retórica, vê no procedimento alegórico, a propósito do drama barroco alemão, um gesto de abstração que, quebrando a continuidade totalizante e compreensiva da Vida, multiplica os crânios, os punhais e os blocos erráticos, abre o campo das desafeições, dos desamparos e das ruínas esparsas. A poesia de Baudelaire, sua personalização espectral viva e muito paradoxal da Alegoria, lhe permitirá acentuar o caráter bastante problemático, crítico mas ativo, deste movimento de deslocamento por assim dizer ontológico, do jogo do sentido e dos signos. Sobrevindo na praça pública, a Alegoria reencontra seu sentido etimológico de “alhures”, de espaço aberto sobre uma multiplicidade, uma multitudine irreduzível que “faz” sentido em todos os sentidos.

Se a gravura faz “época” para os mais agudos de seus intérpretes, é bem em razão desta extraordinária e intempestiva “retenção” que é também retiro³ tanto das atitudes psicológicas como das escolhas religiosas. O anjo suspende seu vôo como ele suspende seu estado melancólico próprio para olhar em direção a essa “melancolia” ao mesmo tempo animalizada e ostentada, acessória, à distância de toda emoção subjetiva, trânsfuga e flutuante, passante entre as coisas como entre a noite e o dia.

É o espaço de uma verdade neutra que assim se expõe, aquela que recusa toda oposição exclusiva para se afirmar como crítica para um operário do sentido que obra não a partir do nada mas, antes,

³ Pode-se pensar que se quer ler a gravura através da *épokhé* fenomenológica. Não seria esquecer que Husserl ele mesmo, quando “inventa” a *épokhé*, está todo penetrado das imagens de Dürer?

da multiplicidade das coisas massivamente mudas ainda. Todas as ferramentas estão à disposição, com os materiais, a inscrição MELEN-COLIA, ela mesma como o que conspira pela fábrica balbuciante do que não tem ainda nem nome nem individualidade definida. O bloco pétreo como que “caído de um desastre obscuro”⁴ se oferece à audácia de toda força capaz de reunir os fragmentos esparsos para fazer a luz com a sombra fabricar, criar, aparelhar, renascer para a vida pelo claro-obscuro. É a arte mesma.

Não se trata, nesta surpreendente renascença órfã, de surgir para a existência fora de toda dependência da essência, de nascer verdadeiramente para o mundo, fazendo-o nascer? Não que se trate de uma imitação ciumenta e necessariamente culpada, orgulhosa e malévola, do operário divino e de sua produção. Se todos esses materiais e ferramentas exprimem uma preocupação técnica, não é manifestar, na interpretação, uma violência brutal, tão grande como aquela que se pretende denunciar, quando não vemos neste retiro “melancólico” mais que a confissão e a contrição de uma vontade humana demiúrgica, desencantada já ao engajar-se e como que providencialmente renegada pela consciência infeliz de um excesso de confiança na razão conquistadora?

O abuso técnico ou tecnológico não se trai no esquecimento do sentido artístico da *techné* na leitura dessa cena de crise? Tão distante da edificação teológica quanto do ativismo tecnicista confuso e irrefletido, o desprendimento lúcido do anjo libera e afirma o desinteresse estético que, longe de ser incompatível com o gênio panúrgico artista, ao contrário, o motiva. A arte não tem por objeto ou sujeito a melancolia, mas a melancolia dá à arte seu tom, sua forma e sua matéria, pois ela é a abertura patente de sua espera ativa, de sua disponibilidade à exposição de seu equilíbrio harmônico instável criado a partir de um mundo posto em pedaços, aberto e liberado de todo fim transcendente, de sua neutralidade cintilante, clara e obscura, colocação em cena e colocação no mundo que não instalam jamais uma representação ou um monumento mas deslocam, inquietam toda inércia incômoda que pesa sob o intervalo de sua prática e de seu pensamento.

Não é à arte, com efeito, que cabe estimar o peso relativo de vida das coisas e dos seres e *pensá-lo*, se pensar é pesar, não é a apreensão dessa tensão intensa entre os elementos do mundo que retém o olhar do anjo? O artista, este estranho engenheiro do gênio, não tem o compasso no olho para não tomar as palavras pelas coisas, para ajudar a descobrir num relance o balbuciamiento de uma língua infantil inaudita sobre a face surda e cega da realidade a mais esmagadora?

A inércia opaca do bloco de pedra informe que equilibra à direita a massa redobrada sobre si do pensador expõe assim o formidável e silencioso desafio da arte: o anjo do gênio, o gênio que é o anjo, este barqueiro passante, mensageiro por sua própria conta, abre a mão e o olhar sobre este intervalo entre o informe petrificado, paralisado, e a forma na qual ele se transforma, se transmuta e se mobiliza, “passa”. O informe não é a matéria bruta e passiva que precisa da transcendência de uma forma inteligível mas, muito diversamente, o que passa, sai em seu outro, a alteração nela mesma em sua diferença a si: assim olham-se e brincam com humor, um com o outro, o bloco e o anjo, passando um dentro do outro, pelo único milagre artista de sua proximidade.

⁴Do poema de Mallarmé, “Le tombeau d’Edgar Poe”.

O anjo aponta sua asa inclinada como uma enorme pena: para escrever ali mesmo onde se abre, em suas mãos que deveriam estar vazias, este compasso que desdobra todas as distâncias e lhes dá sua justa medida.

O anjo abre e exhibe o distanciamento de seu vôo suspenso como o instrumento insólito de uma vocação inédita de viajante da pena, do buril, que ele parece esboçar piscando os olhos para o morcego, anjo demônio noturno que plana sobre uma costa, à espera da aparelhagem.

Diante dele, este bloco de pedra mal esquadriado, impossível de integrar como pedra angular ou chave de abóbada em um edifício, verdadeira pedra de escândalo do infiel para a Igreja de São Pedro, confia à arte esclarecer seu enigma como o seu próprio, não o segredo dos segredos, aquele que retém em seu absoluto a verdade de todos os mistérios, mas de modo diverso, o enigma exemplar, fragmentário, abstrato, alegórico e melancólico de toda obra de arte, que nenhum museu universal, nenhum templo divino ou humano, racional ou místico não saberia reduzir, cuja estranheza trânsfuga nenhum olhar ou nenhuma resposta saberiam fixar.

Giacometti, como G. Didi-Huberman saberá mostrar, descobre um rosto perdido sobre uma das faces deste bloco que ele retoma e repete em seu *Cubo*.

Na *Melencolia*, o anjo bem parece abismar sua consciência, seu rosto, sua forma e sua figura, sua identidade mesma, nesta massa pétrea informe, este túmulo opaco e inerte que parece decididamente representar o papel da caveira sobre a qual medita o santo ou a santa. Mas, aqui, a contemplação não encontra o *memento mori*, símbolo quebrado da vida humana cujo enigma perdido é reencontrado pela Memória da Vida Divina, mas o enigma todo outro de um achado sem memória, de um fragmento insólito, único, singular, decididamente abstrato, sem Corpo místico de reconciliação confiante, cujo escândalo não pode se aplacar em nenhuma totalidade divina ou profana, mas se afirma para abrir de forma flagrante o campo da multiplicidade divergente das coisas e das vidas mortais.

Quantos quadros expõem esta enigmática “ausência” de personagens errantes e aparentemente solitários, que parecem assombrar os lugares ou as paisagens mais que os habitar? A “lanterninha” meditativa de “um cinema em Nova York”, de Edward Hopper, esta Atena pensativa que sonha à distância da tela e do grande plano de um beijo, parece nos introduzir na estranha caverna de uma obra em que as casas como os habitantes são hóspedes de passagem, retidos somente pela atmosfera sempre singular de cada cena ou representação, única cerimônia misteriosa que justifica sua presença. Como Magritte o adivinha, os homens e as mulheres de Manet têm o olhar ausente de féretros viventes mesmo quando nos fixam. As paisagens vazias e intemporais de Chirico são atravessadas de sombras negras minúsculas que se encontram como para um *rendez-vous* misterioso, este apenas do quadro que os reúne e que surge do contato elétrico, magnético de suas solidões.

O que o anjo avalia não é o peso de vitalidade desta abstração taciturna com a qual é confrontado, à qual ata o mistério da gravura na qual se inscreve, este bloco quebrado como um espelho sem modelo, inclinado sobre si, que não cessa de refletir exemplarmente seu enig-

ma? Para W. Benjamin, muito legitimamente, o anjo de Dürer é inseparável de Hamlet interrogando o crânio de Yorick, o bufão galhofeiro do Rei, este crânio em que ele esconde, como num tonel, seu espectro risonho, sempre sobrevivente.

Como esta pedra, cujo fulgor de facetas se abisma na luz negra da melancolia, onde a vida se esconde em um ângulo morto, não renasceria alhures pelo efeito de ressonância, de difração cintilante de seus reflexos?

Hugo, em todo caso, a reencontra sem dizê-lo em uma extraordinária retomada mímica, artista, literária, de dilapidação arquitetural, de construção em crise, *Notre-Dame de Paris*, falsa obra arqueológica ou antes obra em “desobramento” ativo, *tour de force* surpreendente de arqueologia da demolição, na qual Quasímodo, o *mais ou menos*, o *quase*, faz a pedra viva escapada do edifício para, ao mesmo tempo, representar o símbolo e seu duplo espectral, sua transgressão desviante, o fragmento, o elemento do tudo da obra modelo do livro e a efração violenta, difratora, que desloca e dispersa a catedral. Ao mesmo tempo o anjo e seu duplo petrificado: anjo cujas “*pobres asas miseravelmente redobradas*” são tomadas na totalidade opressiva do dogma e da ordem hierárquica do mundo mas que “*pensa*” e pesa sua precipitação pétreia, se distancia dela, a “*desencaixa*” e se libera de seu peso, faz girar, gravitar física e necessariamente seu esmagamento sob a gravidade metafísica e dá-lhe de novo um volume, abre-o ao espaço. Quasímodo, o *quase* de pedra, de seu olho de zorlho cego de um olho, de um monstruoso mas sutil piscar de olhos, vem reencarnar o incrível diálogo do anjo e do bloco desastroso. A gárgula vivente, cujos *ângulos salientes se encaixavam... com os ângulos reentrantes do edifício*, por sua agilidade de símio faz bulir a ordem monumental e a põe fora de si.

Sob a asa do morcego que é seu calvo mestre de sorriso diabólico, o outro manco, claudicante mental, o arcediogo *Claude Frollo*, que manipula o compasso para escrever a palavra que mata o edifício e é seduzido, ele também, pelos volteios centrífugos da dançarina *Esméralda*, a pura-impura filha da calçada, passante isíaca da cidade de Ísis, Paris; sob esta asa, Quasímodo é o espectro vivo do livro que assombra e desdobra seu modelo arquitetural, é o elemento de pedra que o gesto da escritura, da arte, desloca imperceptível mas irresistivelmente, forçando por efração a obra-prima-catedral, dilapidando-a em personagens diversos. O pequeno livro, abstraído do Grande, é o duplo portátil, múltiplo e assimilável, legível por qualquer um, o modelo em redução, liberador, infantil, jogador e zombador, que faz sair da prisão do edifício-Livro, do monumento simbólico que pretende reter nele a comunidade total dos homens. O romance *Notre-Dame de Paris*? Uma catedral? Uma pedra viva de escândalo, roubada ao edifício removido, dilapidado como uma calçada parisiense numa tormenta subversiva, ao tempo das revoluções.

O sublime desviante de Quasímodo é este contra-sublime *oblíquo*, mutante, do grotesco que faz ressoar um eco e difratar em espectro colorido a luz divina no antro escuro da obra escrita escavada em gruta, em câmara obscura. Todos os personagens que giram em torno do manco são levados nesta dança do “quase”, que os transforma em

tantas pedras vivas emancipadas do edifício hierárquico, arquitetural e arquitetônico, em sua dilapidação proliferante, ressonante e refletida, em pessoa(s).

O que o anjo entrevê na face monstruosa, muda e cega do bloco de pedra viva não é outra coisa senão este porvir informe mas monstruosamente formador no qual se realiza a virtualidade quimérica do edifício, obra da *transição*, da passagem para além que, pela liberdade insolente de seus artistas, não terá cessado de contrariar e desafiar, de forma ímpia, a vontade edificante dos padres construtores, dos séculos de Poder, de Fé e de opressão hierárquica.

A obra sagrada não está ela em poder de monstros? Não é ela monstro, se sua unidade dissimula a diversidade, a pluralidade, a multiplicidade dos elementos, das liberdades, dos homens e das idéias que ela mobiliza e que se liberarão quando “isto” terá matado “aquilo”, quando o monumento sair de sua interioridade auto-suficiente para se abrir à vida daqui de baixo, da cidade, do encontro democrático? Notre-Dame é pensada explicitamente como uma *quimera*, como Quasimodo ele mesmo.

Que são os monstros senão os seres fabricados pela arte quando ela decompõe as totalidades fechadas, quando desfaz as ordens já feitas e acabadas para conceber formas novas, introduzindo por efração o múltiplo e a pluralidade nas unidades auto-suficientes do mundo submetido ao Poder, à inércia da gravidade que repousa sobre si, esta hierarquia idealizada que paradoxalmente não pensa, se pensar é *pesar* – como na etimologia reencontrada por Hugo –, se é, portanto, expor ao jogo da balança, comparar, abrir à diferença no equilíbrio?

É bem com um compasso, o compasso retomado ao anjo de Dürer, que o arceidiago marca o monumento com a cifra melancólica, “matadora”, da ANAGKH, que é necessidade e não fatalidade, necessidade revolucionária, “inconfidente”, da arte: ele afirma ao mesmo tempo uma extraordinária releitura da gravura que aprofunda a força subversiva.

Quasimodo não é ele o peso da opressão que se revela, se pesa, se estima, se julga e se coloca à parte e à distância de si? Ao mesmo tempo vítima silenciosa, surda e muda, submissa ao Tudo esmagador do dogma e da autoridade, e gárgula vivente que desliza sobre a fachada do edifício com uma agilidade surpreendente, metáfora em pessoa, em movimento e em ato da liberdade de efração, transposição monstro e trânsfuga desta força de deslocamento, de mudança. Pedra viva antropomorfa, inércia artista: seu nome e seu ser vêm de uma epístola de São Pedro – *Quasimodo geniti infantes* – que faz dos convertidos *recém-nascidos*, como tantas pedras vivas de igreja, mas quase-referência paródica e sacrilégio se ela faz um desvio por Rabelais e Panúrgio, para quem as pedras vivas são blocos rebeldes, infiéis ao modelo arquitetural hierárquico a que um imperceptível mas radical desarranjo levou: os homens não são mais pedras de catedral espiritual mas as pedras vivas são homens. As pedras do edifício tornam-se calçadas para barricar as avenidas da história, mas também para abrir os novos canteiros do porvir com as ruínas do passado.

Ficaremos surpresos mas não deveríamos todavia estranhar ao reencontrarmos um reflexo da *Melencolia I* na figura de Zaratustra sonhando em frente a sua caverna, cercado por seus animais e perto de

seu rochedo, na chegada do “Signo”. O famoso bloco de Surlei não tem a ver com aquele que faz face ao anjo meditativo? Nietzsche, que em sua juventude escrevia poemas sobre a melancolia, queria oferecer a gravura a Wagner como presente de ano novo, mas o preço excessivo o fez substituí-la pelo *O cavaleiro, a morte e o diabo*.

O grande pensamento medusa, de que falam os manuscritos do *Zaratustra*, não se refere a uma visão petrificante como aquela do bloco mal esquadriado, paradoxal visão de um eterno retorno paralisante no qual se concentra todo pensamento do absoluto, que explode e altera necessariamente (*Notwendigkeit*), pela potência difratorativa do olhar intempestivo, este ângulo de vista do instante (*Augenblick*), quebrador de continuidade, de unidade auto-suficiente, de circularidade egocêntrica? O pensamento trágico que se enuncia em fragmentos não pode evitar as recuperações patéticas e metafísicas que, ao preço de uma interpretação que transgride toda facilidade simbólica, deixa a afirmação se multiplicar e se diversificar, se perder em afirmações que jogam transversalmente umas com as outras num jogo de desafio, de rivalidade amorosa sem pausa. O demônio, o anjo da melancolia viajante e transgressiva, difratora, não teria ele alguma afinidade com Dionísio, o infernal deus desmembrado do coração?

O anjo de Dürer não terá cessado de se esconder em todos os anjos de Walter Benjamin: o “angelus novus” de Paul Klee, voltado para as ruínas do passado para se abrir ao vento do progresso, ele não retoma obscuramente a atitude retrospectiva do pensador do compasso diante do bloco silencioso?

Mas o bloco sem memória, anônimo, de rosto perdido no olhar de um barqueiro do espaço e do tempo, vai rolar até a rua onde Antoine Roquentin se põe no rastro da existência. Simone de Beauvoir lembra o primeiro título de *A Náusea, Melancolia*, e a admiração de Sartre pela gravura de Dürer. Expressão de uma fraqueza subjetiva, de uma tonalidade afetiva? Seria deixar escapar a singularidade, a originalidade de uma retomada pensante e artista.

Se a asa do anjo acariciava esta melancolia, como confessam *Les carnets de la drôle de guerre*, esta não concernia ao autor senão enquanto este fazia aparelhar um navio em garrafa e lançava à água esta “náusea-navio”, que vomitava e liberava da interioridade complacente da consciência jogando-a num livro, expondo-a aos outros, retirando-lhe toda sua profundidade patética de intimidade infeliz. Escrever a-sua-melancolia é precipitar o humor negro na tinta e animar as bestas, elas também negras, das palavras, fazendo-as brincar com o branco do papel: mas da mesma forma é exteriorizá-la nos personagens jogados à rua, expostos “às coisas mesmas”, à gravidade pétreo do “em si”, da besteira, do sério.

Tal como um *Saint-Antoine* de Flaubert renovado, assaltado pelos monstros, Antoine Roquentin se consagra a Monsieur de Rollebon que branqueia seu rosto com giz: não ficaremos surpresos ao vê-lo descobrir no espelho seu rosto devastado em paisagem lunar. Sim, eis aqui um Pierrot: seu nome reenvia ao veterano guardião de fortaleza, do velho “rochedo” (*roç*): a náusea é esta experiência de flutuação instável, de suspensão do sentido das coisas que as revela na sua contingência, sua gravidade inútil, seu absurdo vacante. Mas esta experiên-

cia do “demasiado” não permitiria simplesmente isolar o sentimento bruto de existir eliminando as falsas marcas que escondem o arbitrário da ordem do mundo? O Pierrot lunar não é só, tal como o “Gilles” de Watteau, uma existência “branca”, para nada, reduzida a ela mesma, sem justificação ou fundamento outro que a negatividade de uma consciência lançada ao lado de fora, à rua, sem fé nem lei, entregue à gravidade da queda. Este desaparego abandonado, esta aparente passividade que não pode se pensar sem o peso, a “pasta viscosa das coisas” na qual ela parece se atolar, se embaraçar, este “em-si” no qual todo “para si” parece condenado a soçobrar, permite descobrir o “coeficiente de adversidade” que permite à liberdade se afirmar.

Este bloco de brancura estranha, ao mesmo tempo esmagadora e libertadora, não seria ele outra coisa senão esta face medusante espectral da página branca quando ela é invadida pelas bestas da escritura que a anima?

Se o homem é uma *paixão inútil*, esta é, por excelência, aquela do escritor, do apaixonado das palavras como coisas de espessura opaca ou ferramentas *fora de uso*:

“Quando os instrumentos estão quebrados, fora de uso, os planos desfeitos, os esforços inúteis, o mundo se mostra de um frescor infantil e terrível, sem ponto de apoio, sem caminhos... a derrota restitui às coisas sua realidade individual...” (*Qu'est-ce que la littérature?*).

Definir a escritura do escritor contra o escrevente é inevitavelmente descrever a brancura enegrecida de tinta de uma gravura: a *Melencolia* faz deslizar furtivamente entre as linhas quebradas seu pequeno amor infantil.

“Ir às coisas mesmas”, terá sido sempre, para este fenomenólogo de “má-fé”, ir às palavras mesmas como coisas, quando finalmente se leu mais Flaubert e Ponge que Husserl.

“*Au clair de la lune, mon ami Pierrot
Prête-moi ta plume pour écrire un mot*”⁵

O anjo de Dürer como Pierrot: como paralisado pelo volume abstrato de um fragmento de matéria, de um elemento vazio e sem nome, um volume verdadeiramente de papel, feito de superfícies planas, de páginas sem espessura, bricoladas juntas para engrossar um conteúdo fictício.

Esta “coisa branca” ameaçadora e atraente que dá náusea a Roquentin não tem ela a aparência da brancura imaculada da página virgem que não escrevemos ainda? O que ameaça e atrai nela é a gravidade esmagadora de todo o passado da escritura que se abisma e nela se desmancha sem contudo desaparecer. Este espectro dos livros lidos nos quais, contra os quais, com os quais se escreve, que assombra o escritor e pelo qual, no qual, o gesto livre de escrever é literalmente “enredado” para escapar sempre.

Na espessura opaca do bloco pétreo, Antoine Roquentin vê desenharse como que o crânio esverdeado de Gustave Impétraz – de Gustave Flaubert embaraçado⁶ – no meio do pátio das Hipotecas, das dívidas literárias e literais, perto da Biblioteca de Bouville, eco bovino de Bovary.

O escritor, *de grande cabeça taciturna (Les Mots)*, reclinado sobre sua folha branca, para um *trabalho negro*, escreve sobre, dentro de e contra

⁵ Canção popular francesa do século XVII. “No clarão da lua, meu amigo Pierrot, empresta-me tua pluma para escrever uma palavra.” [Nota da Tradutora].

⁶ “Gustave Impétraz – de Gustave Flaubert empétré”: Sartre inventa um nome próprio jogando com o participio do verbo francês “empêtrer” que significa embaraçar, entrar, prender em armadilha, ou mesmo na lama ou em substância viscosa. Flaubert é para Sartre o homem preso na armadilha da viscosidade, tanto em sua vida burguesa como no jogo de seus personagens. Assim, Emma Bovary se embaraça (s’empêtre) sem cessar nas dívidas mas também na lama do pasto.

todos os monstruosos rastros escuros que assaltam sua vista, seu compasso e sua pena: este *Quasimodo*, segundo *Les Mots*, de seu piscar de olhos de quase vesgo de estrabismo divergente fixa ao mesmo tempo o *Saint-Antoine* de Flaubert, este eremita tentado e assombrado pela matéria na qual quer se perder, e a gravura de tinta do anjo pensativo, ele também parecendo escrever, absorto na opacidade do bloco que brinca como seu duplo e lhe oferece o enigma espectral de uma de suas faces, como uma figura lunar a adivinhar.

A melancolia abre hiante uma fantástica cena de escritura: a negrura cega da tinta brinca com a brancura do papel como o olho perdido e cego do filósofo, com seu olho vidente, para instalar o desafio de um incrível destino de Édipo manco, de Filoctetes picado pela pena, ferido de um ferimento incurável, de anjo quebrado, todavia *de um frescor infantil e terrível*, de um estranho Arlequim ambíguo e mascarado que não cessará de denunciar e denegar sua má-fé de homem das palavras para melhor afirmar o desafio da liberdade de uma escritura inconfidente.⁷

Esta insondável liberdade de pirata, o olho tapado pela venda negra da melancolia, que, apesar dele e apesar de tudo, sempre deslizará para a vida pelo escândalo opaco mas explosivo das palavras.

Tradução. Laura Barreto

* Esta pequena análise pretende ser uma simples homenagem aos “Inconfidentes” e sugerir que o engajamento destes insurretos, em sua maior parte artistas, não tinha uma significação estreita e estritamente política, mas abria-se ele próprio, e abria-se sobre um novo universo “renascente” de alargamento e de emancipação humana que implicava quebrar, deslocar, dispersar a unidade fechada e circular do velho mundo. Digamos que amaríamos confirmar o belo rumor de que Aleijadinho, o enfermo, teria querido representar, nos doze apóstolos de Congonhas, os próprios “Inconfidentes”, oferecendo assim ao porvir, o mais livre, o mais artista, o mais fielmente infiel reconhecimento da generosidade sublime de seu gênio transgressivo.

⁷ “Inconfidente”, em brasileiro, no original.

Bibliografia sucinta:

Sófocles: Édipo Rei

Platão: Banquete, Fedro

Aristóteles: Retórica, Poética

Plutarco: Ísis e Osíris

Apuleio: Metamorfoses

Pseudo-Longino: Tratado do sublime

D. Diderot: O Sobrinho de Rameau, Pensamentos sobre a interpretação da natureza

Kant: Crítica do julgamento

Hegel: Estética – a arte simbólica

Victor Hugo: Notre-Dame de Paris

Baudelaire: A uma passante

F. Nietzsche: Assim falava Zaratustra, Fragmentos póstumos, Correspondência

W. Benjamin: Origem do drama barroco alemão

S. Freud: O delírio e os sonhos na Gradiva de Jensen, Ensaios de psicanálise aplicada

E. Panofsky: Idea

R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl: Saturno e a melancolia

J. P. Sartre: A náusea, O que é a literatura?, Diário de uma guerra estranha, As palavras

V. Jankélévitch: La musique et l'ineffable

Maurice Blanchot: O livro por vir, O espaço literário, A escritura do desastre

Paul Ricoeur: A metáfora viva

Georges Didi-Huberman: Le Cube et le visage – Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti

Yves Michaud: La crise de l'art contemporain

Eros e Filosofia



A questão do “Eros” na obra de Benjamin

Jeanne Marie Gagnebin*

Se existe um território pouco explorado pelos comentadores na tão comentada obra de Walter Benjamin é aquele que se organiza em redor da temática de eros. Responsável pelo verbete “Eros” no volume *Benjamins Begriffe*¹, Sigrid Weigel observa que essa (relativa) ausência talvez se deva à falta de uma teoria explícita do erótico em Benjamin, sob a forma de um ensaio intitulado por exemplo “O Eros na época de sua reproduzibilidade técnica”! Mas isso não impede que o motivo do Eros e do erótico percorra a obra inteira, dos escritos de juventude de Benjamin com sua defesa do amor livre e sua reabilitação da prostituição até as análises das *Passagens* de Paris, sendo que um dos cadernos desse trabalho inacabado é consagrado à figura da prostituta.

Certamente uma das dificuldades da recepção da obra de Walter Benjamin consiste na vontade dos leitores de nela encontrar reflexões claras, críticas e engajadas, nitidamente progressistas. Ora, quem se confronta mais demoradamente com os textos de Benjamin, em particular os da juventude, não tarda a neles descobrir importantes resquícios de uma tradição de pensamento não só idealista, mas também conservadora, assinalada pelos nomes de autores como Carl Schmitt, Ludwig Klages, Carl Gustav Jung ou mesmo Nietzsche, autores depois apropriados pela ideologia nazista, às vezes com o acordo, às vezes sem o acordo (Nietzsche) deles. Essa presença está clara nos escritos dos anos 1918-1925, em particular nos fragmentos intitulados “Schemata zum psychophysischen Problem” (BENJAMIN, 1985, p.78) que gravitam em torno de questões estéticas e eróticas. Os autores ali citados são não só Goethe e Platão, mas também Ludwig Klages, em particular seu ensaio “Vom Traumbewusstsein” (“Da consciência do sonho”, 1914) e seu livro *Vom kosmogonischen Eros (Do Eros cosmogônico, 1922)*. Benjamin foi um leitor assíduo de Klages durante seu período de estudos, em particular em Munique, e lhe escreveu várias vezes. Se ele não cita mais esses autores sulfurosos (à exceção de Nietzsche) nos seus anos posteriores, na sua fase dita marxista, ele não renega essas leituras de juventude e continuará usando alguns dos seus conceitos, como o observa criticamente Adorno.

Gostaria de analisar mais de perto um fragmento intitulado “Nähe und Ferne”, “Proximidade e distância” ou “Proximidade e afastamento”, que data provavelmente dos anos 1922-1925, isto é, depois da leitura por Benjamin do livro de Klages. Segundo Rolf Wigger-shaus, cujo excelente livro me orienta aqui, o que mais interessa Benjamin na obra de Klages é a relação que este estabelece entre uma teoria do sonho, da imagem onírica e da imagem em geral com a dialética da distância e da proximidade. Benjamin, por sua parte, traça um paralelo entre a dialética do próximo e do distante na experiência estética e na experiência erótica. Cito o início desse fragmento:

* Professora titular de filosofia na PUC/SP e livre-docente de teoria literária na Unicamp.

¹ *Benjamins Begriffe*, dois volumes org. por M. Opitz e E. Wizisla. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 2000.

“Das Leben des Eros entzündet sich an der Ferne. Andererseits findet eine Verwandtschaft zwischen Nähe und Sexualität statt. (...) Nähe ((und Ferne)) sind übrigens für den Traum nicht weniger bestimmend als für die Erotik.” (BENJAMIN, 1985, vol. VI, p.83-85).

“A vida de eros se acende graças ao longínquo. Mas de outro lado existe um parentesco entre proximidade e sexualidade. (...) Proximidade e distância são aliás não menos determinantes para o sonho quanto para a erótica.”²

Devemos fazer aqui uma observação filológica. Como a maior parte das línguas indo-européias, o alemão parece ter poucas palavras para dizer o próximo e a proximidade, ao passo que as expressões de distância são numerosas. Em alemão temos por exemplo *Distanz*, do francês *distance*, *Abstand*, recuo, *Ferne*, o longínquo, afastado, *Entfernung*, afastamento. A raiz *fern* indica a distância, mas tem uma conotação que distingue tal afastamento de uma simples distância objetiva e mensurável. Enquanto vários procedimentos podem aproximar um objeto distante e colocá-lo à disposição do sujeito, o longínquo (*fern*) mantém uma certa independência que torna o espaço até ele intransponível, pelo menos no quadro de operações funcionais. Posso me aproximar de um objeto distante que desejo possuir, mas não posso apropriar-me do *fern* porque o longínquo, no seu essencial afastamento, ultrapassa o quadro de ações teleológicas: trata-se de uma distância que a ação instrumental do sujeito não consegue abolir. Esse caráter de independência e de inatingível transforma o longínquo em símbolo do sagrado, mas também do cósmico e do infinito do tempo. Assim acontece com as estrelas, exemplo privilegiado da *Ferne* na poesia alemã, mas também com o Oceano infinito e com o passado imemorial na poesia de um Baudelaire.

Que Eros esteja em relação com o longínquo, Platão já o dizia pela boca de Diotima no *Banquete*, um diálogo citado várias vezes por Benjamin nesse texto (e, depois, no prefácio da *Origem do Drama Barroco Alemão*). Como as estrelas, em particular como a estrela cadente que passa em cima dos amantes nas *Afinidades Eletivas* de Goethe, a mulher amada não pode, portanto, pertencer a uma proximidade excessiva, ela deveria escapar do domínio daquilo que está sempre disponível, sempre à mão, no espaço familiar e doméstico. Se ela se aproximar é porque ela escolheu transpor essa distância graças à força do seu desejo. Essa dialética que Proust devia levar a seu cume de delícias e talvez também de perversões na *Prisioneira*, essa dialética encontrou inúmeros exemplos na literatura. O exemplo privilegiado de um Eros feliz são os versos de Goethe que Benjamin cita reiteradas vezes, neste fragmento de juventude e também, mais tarde, nos seus ensaios sobre Baudelaire. Esses versos dizem, segundo Benjamin, “o perfeito equilíbrio entre a proximidade e o longínquo no perfeito amor” (BENJAMIN, *op. cit.*, p.86).

Escreve Goethe:

*Keine Ferne macht dich schwierig
Kommst geflogen und gebannt.*

(GOETHE, W. Hamburger Ausgabe, v.2, p.19.)

Nenhum afastamento te torna difícil

Tu vens voando e enfeitada.³

²Tradução literal de JM G.

³Tradução literal de JM G.

Com efeito, esses versos dizem o equilíbrio paradoxal de um longínquo que fica leve, que não é mais nem pesado nem difícil, e de um movimento de aproximação livre como o voo de um pássaro e, no entanto, cativo, preso, enfeitiçado (*gebannt*). O fato desses versos se endereçarem a um “tu” implícito também reforça a idéia que o desejo, Eros, se nutre da liberdade do outro em oposição às possibilidades de tomada de posse do eu.

Se Eros se nutre do longínquo e da distância, não existe nem sexo nem sexualidade sem uma extrema proximidade, como o ressaltava Benjamin no início desse fragmento. Assim dois perigos ameaçam o delicado equilíbrio de Eros e do sexo: uma distância ou uma proximidade demasiado grandes, seja sob a forma da idealização platônica, seja sob a da promiscuidade, conjugal ou não. Após citar Goethe, Benjamin escreve:

“Denn in der Geliebten erscheinen dem Manne die Kräfte der Ferne nah. Dergestalt sind Nähe und Ferne die Pole im Leben des Eros: daher ist Gegenwart und Trennung in der Liebe entscheidend.” (BENJAMIN, *op. cit.*, p.86).

“Pois, na mulher amada, as forças do longínquo aparecem próximas ao homem. Desta maneira proximidade e distância são os pólos na vida de Eros: por isso presença e separação são decisivas no amor.”⁴

Não comento a segurança masculina, talvez até machista de tal afirmação! Gostaria de realçar a expressão “*Kräfte der Ferne*”, as forças do longínquo, da distância, que se mostram, brilham (*erscheinen*) na mulher amada: a vida de Eros é assim um campo de forças organizado pela tensão entre próximo e distante; o próximo não é mais uma vizinhança costumeira e o longínquo uma distância inacessível; eles se transformam reciprocamente e se intensificam quando a proximidade se torna o lugar privilegiado da manifestação do longínquo.

Essa dialética do Eros também é, desde sua origem, uma teoria da percepção, portanto uma teoria estética, o que Benjamin lembra no início desse fragmento:

“Diese sind zwei Verhältnisse die im Bau und Leben des Körpers ähnlich bestimmend sein mögen wie andere räumliche (oben und unten, rechts und links usw.)” (BENJAMIN, *op. cit.*, p. 83).

“Estas são [proximidade e distância] duas relações que devem ser tão determinantes na construção e na vida do corpo como outras relações espaciais (cima e baixo, direita e esquerda etc.)”⁵.

Em outros termos: se percepção sensível e dinâmica do Eros são ambas tributárias da dialética do próximo e do distante, então as mutações profundas que afetam tal dialética na sociedade moderna também vão afetar tanto a vida de Eros quanto a vida da arte. A teoria da aura e da perda da aura em Benjamin vai ressaltá-lo, seja numa tipologia dos gêneros literários, na qual o narrador que vem de longe é substituído pelo jornalista que traz tudo para o curto prazo de tempo das últimas notícias, seja numa teoria das artes plásticas, na qual a contemplação do belo cede lugar à multidão de reproduções na fotografia e no cinema.

Antes de diagnosticar essas transformações estéticas e eróticas na poesia de um Baudelaire, Benjamin pôde ter achado em Klages uma teoria da imagem e do olhar que deverá certamente lhe fornecer elementos importantes para sua própria teoria da aura. Em seu livro *Vom*

⁴Tradução literal de JM G.

⁵Tradução literal de JM G.

kosmogonischen Eros (Do Eros Cosmogônico), Klages distingue dois tipos de olhar e de visão: a primeira visão, aquela de “um observador que quer estabelecer distinções”, trata “do distante como se fosse algo de próximo”, estabelecendo uma “seqüência de locais” que pode então percorrer; a segunda pertence ao espectador que contempla mesmo o objeto o mais próximo numa “imersão desprovida de fim”, porque está fascinado pela “*imagem*” do objeto e pelas “imagens vizinhas que a cercam”. A primeira visão transforma tudo em *objetos* próximos, a segunda confere mesmo aos mais próximos objetos “a imageidade do caráter do longínquo”.⁶ Ao comentar esse texto, Rolf Wiggershaus escreve: “Esse longínquo que se apega aos objetos olhados como imagens originárias, Klages o chama sua ‘aura’ ou seu ‘nimbus’.” (WIGGERSHAUS, R., 1993, p.225).

Haveria, então, um modo de aparição do objeto, mesmo próximo, no qual ele se mostra como imagem aurática, isto é, como uma imagem emoldurada ou aureolada pela presença do longínquo, geralmente por outras imagens que remetem ao infinito ou ao sagrado. O objeto se destaca sobre um fundo insondável e, ao mesmo tempo, se transforma numa imagem aurática – enquanto os objetos manipuláveis se alinham uns ao lado dos outros num espaço mensurável, sem nenhuma profundidade. A aura é, sem dúvida, um tipo de auréola, mas também de moldura que empresta à imagem emoldurada um campo de perceptibilidade próprio, uma abertura sobre uma outra dimensão que aquela da superfície habitual das percepções cotidianas – daí se entende melhor a radicalidade do gesto de Malevitch quando abole o “quadro” (*Bild*) ao abolir a moldura que separa a tela pintada da parede na qual é colocada.

Essa transformação da imagem aurática em objeto próximo e manipulável terá conseqüências essenciais nas práticas artísticas contemporâneas, em particular com a famosa “reproduzibilidade técnica da obra”, isto é, com sua democratização em massa que a torna mais disponível para todos – mas sem relação com o distante e o transcendente. Benjamin deverá estudar essas transformações de maneira mais precisa e sempre ambivalente desde seu ensaio sobre “Uma pequena história da fotografia” até às várias versões do texto sobre a reproduzibilidade técnica e sobre “O Autor como Produtor”. Não quero me alongar nesse texto sobre tais reflexões mais estritamente estéticas. Queria somente acrescentar que a perda da aura também acarreta mutações importantes na vida contemporânea do Eros. Dois escritores dão dessa mutação um testemunho privilegiado: Baudelaire e Proust.

Benjamin observa um detalhe essencial da poesia baudelaireana que atesta essa perda: “Baudelaire descreve olhos dos quais poder-se-ia dizer que eles perderam a faculdade de olhar de volta”. (BENJAMIN, 1984, v. I-2, p. 648).⁷ Na experiência aurática de Eros, a pessoa amada respondia ao olhar do amante, como na arte aurática a imagem parece olhar para o espectador que a contempla e responder à sua demanda de beleza e de sentido. Os olhos da mulher desejada em Baudelaire são fixos, frios, exercendo sobre o poeta uma atração sexual da qual Eros - e seu apelo ao distante - se ausentou. É notável que Benjamin, no contexto de seus estudos sobre Baudelaire, portanto na maturidade, retome os versos de Goethe para lhes opor a experiência evocada na poesia baudelaireana:

⁶ Cito o texto de Klages segundo Wiggershaus, *Die Frankfurter Schule*, p. 225.

⁷ Tradução JM G.

“[Baudelaire] descreve olhos que perderam, por assim dizer, sua capacidade de olhar. Como tais, porém, são dotados de uma atração [Reiz] que provê grande parte, senão a maior parte, das necessidades pulsionais do poeta. Encantado por esses olhos o sexo em Baudelaire se dissocia de Eros. Se os versos de Goethe em ‘Se-lige Sehnsucht’

‘Nenhum afastamento te torna difícil
Tu vens voando e enfeitada.’

podem ser considerados como a descrição clássica *do* amor saturado pela experiência da aura, então dificilmente haverá na poesia lírica versos que tão decididamente se lhes opõem quanto os baudelairianos:

‘Je t’adore à l’égal de la vouïte nocturne,
O vase de tristesse, ô grande taciturne,
Et t’aime d’autant plus que tu me fuis...’

‘Eu te adoro como igualmente à abóbada noturna
O vaso de tristeza, o grande taciturna,
E te amo quanto mais de mim foges...’
(...)

Um olhar poderia ter efeito tanto mais fascinante quanto mais profunda fosse a ausência daquele que contempla, ausência que nele é superada. Em olhos que refletem como espelhos essa ausência continua intacta. Por isso esses olhos não conhecem nada da distância longínqua (*Ferne*)”. (BENJAMIN, 1985, v. I-2, p. 648)⁸.

Em oposição à experiência aurática e erótica evocada por Goethe, Baudelaire descreve olhos que não sabem nada do longínquo, que brilham como as vitrinas das lojas (“*illuminés ainsi que des boutiques*”) e são “fixos”, não respondem ao olhar do outro: reificação e fetichização do objeto sexual, cujo emblema é a prostituta, que remete também à recusa baudelairiana do amor burguês, tanto sob sua forma romântica quanto sob sua forma conjugal e familiar. Eros e sexo se separam.

Uma separação semelhante acontece em *Em busca do tempo perdido*, mesmo que de maneira inversa, como se o eu narrador preferisse sacrificar a proximidade do sexo à distância do Eros e da experiência aurática. Assim, as experiências eróticas privilegiadas sempre remetem à emergência de uma imagem aurática, que também é uma imagem ligada à memória involuntária, à primeira aparição de uma figura singular que se destacou sobre um fundo infinito, como as moças de Balbec se destacam no fundo luminoso, infinito e aurático do mar, tais estátuas gregas na orla do tempo. O eu se apaixona não por Albertine na sua concretude material, mas por Albertine aureolada por esse fundo marítimo e luminoso. A proximidade doméstica, se ela possibilitar o sexo, destrói a apreensão erótica e transforma a moça numa presença simultaneamente apaziguadora e chata, presença contrária à dinâmica erótica. Ao mesmo tempo, se o sexo é preservado, é muitas vezes a custo da reciprocidade, em particular nas múltiplas descrições de *voyeurismo* tão importantes na *Recherche*.

⁸Tradução brasileira bastante deficiente (Walter Benjamin. Obras Escolhidas vol III, p. 141), retraduzi de maneira mais literal.

O que concluir de tais considerações? No mínimo o seguinte: a perda da aura, a famosa “desaturatização”, é um fenômeno que não pode ser reduzido a uma transformação do estatuto contemporâneo da arte. É um fenômeno estético no sentido etimológico amplo de uma transformação da *percepção* humana, isto é, da percepção do mundo, do(s) outro(s) e de si mesmo. O poeta não é mais o mensageiro dos deuses, mas um produtor de mercadorias (poéticas!). Eros não é mais o *daimôn* (o intermediário, o “demônio” no sentido grego do termo) que estabelece uma ponte entre a vida amorosa e sexual e a veneração da beleza divina transcendente. Parece ter sido encerrado numa fixação narcisista que a ideologia individualista da competitividade e do consumo exacerba. Contra essa “dessublimação repressiva” (Marcuse) a luta só pode ser política e, *conjuntamente*, estética: não reinventar uma transcendência soberana e distante, mas desconstruir a aparência lisa e comportada do real para nele abrir rachaduras e fissuras que permitem vislumbrar um “longínquo” tão desconhecido como imanente. Soamente então poderá Eros ser novamente um verdadeiro “demônio”.

Referências bibliográficas:

- BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften*. Ed. R. Tiedemann/H. Schweppenhäuser. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1985 (v. VI), 1974 (v. I-2).
- BAUDELAIRE, C. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1961.
- GOETHE, W. Selige Sehnsucht. In: *Westöstlicher divan*. Hamburg, 1965, Hamburger Ausgabe, v.2.
- PROUST, M. *A la recherche du temps perdu*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1987 (v.I), 1988 (v. II e III), 1989 (v. IV).
- WEIGEL, S. Eros. In: OPITZ, M. ; WIZISLA, E. (org.). *Benjamins Begriffe*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2000. v.I, p.299-338.
- WIGGERSHAUS, R. *Die Frankfurter Schule*. 4a ed. Munique: DTVVerlag, 1993.

Eros criativo: cultura e educação erótica nos textos do “estudante” Walter Benjamin

Ernani Chaves*

Entre 1910 e 1914, período bastante significativo para a nossa história recente, pois antecede, imediatamente, a 1ª guerra mundial, Walter Benjamin, seja como secundarista, seja como universitário, foi um ativo militante do chamado “Movimento de Juventude” alemão. De fato, ele participava da facção dirigida pelo pedagogo Gustav Wyneken, de quem fora aluno quando freqüentou, entre 1905 e 1907, o “Internato Rural” de Haubinda, na Turingia. Esse Internato era uma das inúmeras escolas experimentais surgidas na Alemanha a partir da virada para o século XX, fundado e dirigido por Hermann Lietz, outro importante e famoso pedagogo da época. Nessas escolas, procurava-se desenvolver um ensino crítico e alternativo às escolas oficiais, dominadas pelo modelo prussiano da ordem, da disciplina, da obediência irrestrita à autoridade. Wyneken abandonou Haubinda em 1906, fundando sua própria escola, a “Associação Escolar Livre”, localizada em Wickersdorf. Embora Benjamin não tenha freqüentado essa escola, pois de Haubinda ele retornou diretamente para continuar seus estudos em Berlim, permaneceu fiel, até certo momento, às idéias e à liderança de Wyneken.

Os textos de Benjamin desse período são marcados, portanto, por sua experiência como militante do Movimento de Juventude e, embora prenciem as questões e os problemas de seu pensamento posterior, são escritos tendo em vista as polêmicas e as discussões do período. Em especial, são dirigidos contra o principal grupo adversário, os *Wandervögeln*, os “Pássaros Migrantes”, cujo líder era o escritor Hans Blüher. *Grosso modo*, Wyneken (1920) e seus militantes acusavam os “Pássaros Migrantes” de individualismo e, por conseguinte, de alienação social, na medida em que se recusavam a reconhecer o papel da educação e da escola nos processos de transformação da sociedade (p. 98).

O debate posterior acerca do papel e significado do Movimento de Juventude alemão foi marcado por duas posições extremadas e antagonicas. Peter Gay (1979), por exemplo, afirmava que seria impossível traçar um “perfil ideológico” comum ao Movimento, tantas eram as suas facções e tantas eram as suas “idiossincrasias” (p. 91). Lionel Richard, em diversos trabalhos (1969; 1971; 1988) e Walter Laqueur (1962), por sua vez, enfatizavam o caráter comum, reacionário, dessas organizações, e as colocavam como precursoras da “juventude hitleirista”. Jean-Michel Palmier (1983), entretanto, lembrava que a universidade alemã não era apenas um lugar de idéias reacionárias, mas também um local de intensa agitação e debate (p. 69). Ernst Troeltsch (*apud* Bourdieu, 1989), o famoso historiador anti-historicista admira-

* Universidade Federal do Pará/Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/Faculdade de Filosofia.

do por Benjamin, relacionava o Movimento com o quadro mais geral da crise dos valores, da ciência e do racionalismo na virada do século XIX para o século XX, destacando sua crítica à germanidade, à grande metrópole, ao materialismo e ao ceticismo (p. 23-24, nota 8). Essas polêmicas posteriores repetem de algum modo as polêmicas internas ao Movimento, que divergia acerca do papel da juventude, da família e da escola nos processos de transformação social, assim como acerca das estratégias de luta. Profundamente idealista, como o próprio Benjamin não deixará de apontar posteriormente, essa idéia de transformação se fundamentava na premissa de que a transformação social era, antes de tudo, “cultural”. Nesse sentido o Movimento alimentou, sem dúvida, as correntes conservadoras que sucumbirão ao totalitarismo. Mas, ao mesmo tempo, não podemos deixar de reconhecer que a facção dirigida por Wyneken congregava uma diversidade de grupos: rapazes e moças, alemães e judeus, simpatizantes do socialismo e do sionismo, filhos da burguesia e estudantes de origem proletária conviviam com tolerância, mesmo que embalados pela tensão entre “transformar e conservar” (Preuss, 1991, p. 102). Não por acaso, portanto, os membros da facção de Wyneken eram chamados de os “radicais” do Movimento.

As questões relativas ao erotismo e à sexualidade eram temas candentes no Movimento (Weigel, 1997, p. 150). Uma nova idéia de cultura implicava, tanto para Wyneken quanto para Blüher, um posicionamento crítico em relação à repressão da sexualidade. Uma das fontes dessa crítica é uma espécie de construção de um novo mito da Hélade, concomitante, na virada do século, à redescoberta (mais uma!) de Platão. A idéia de uma nova cultura erótica, que animava os debates e as acirradas polêmicas do Movimento, tinha como ponto de partida, por motivos bem precisos e sobejamente conhecidos, o *Banquete*, de Platão. Kurt Hildebrandt (1959), que traduzira o *Banquete* em 1912, para a editora Felix Meiner, de Leipzig, relembando sua formação, afirma que a obra de Platão deixou de ser vista apenas como objeto de um “mero trabalho científico”, para ser também considerada como a realização “do real poder do espírito” (p. 369). “Hellas ewig unsre Liebe” – “Hélade, nosso eterno amor” – ainda segundo Hildebrandt, transformou-se numa espécie de palavra-de-ordem, que mesmo antes da virada do século, alcançava desde a nova poesia até os ideais da juventude. Podemos ouvir aqui, nesse apelo a Grécia, tanto as vozes de Hölderlin, quanto as de Nietzsche e do Círculo de Stefan George.

Entretanto, esse novo “mito da Hélade” não levava em conta nem a perspectiva histórica e crítico-relativista (cujo principal representante era Willamowitz-Möllandorf, o feroz crítico do *Nascimento da Tragédia*), nem a conceptualização lógica da filosofia, tal como era praticada nos cursos de filosofia pelos “neo-kantianos”. Ao contrário, na sua reelaboração pelo Círculo de George, em vez de ser objeto de uma análise acadêmica, essa Hélade era considerada um “modelo de vida criativa”, adotando para si uma interpretação que, baseada principalmente no jovem Nietzsche do livro sobre a tragédia, nadava na contra-corrente dos dois tipos de leitura acima indicados.

Mas é Hölderlin, sem dúvida, que está no início dessa corrente. Se Nietzsche e Dilthey haviam iniciado o processo de uma espécie de reabilitação de Hölderlin, cuja posição nos compêndios escolares

de História da Literatura Alemã era francamente inferior a Goethe e Schiller, por exemplo, é no círculo de George que ele ganhará seus admiradores entusiasmados e passará a ser conhecido do grande público (Gay, 1979, p. 73-4). É exatamente Norbert von Hellingrath, membro do Círculo de George, quem inicia a publicação da edição crítica de Hölderlin. A Grécia de Hölderlin, a mesma que aparece nas primeiras linhas da *Teoria do Romance*, de Lukács, ganhou grande interesse na medida em que remetia à possibilidade ainda possível de integração num mundo fragmentado. Ela tornava possível assim estabelecer uma correspondência entre a Alemanha fragmentada e o homem fragmentado, alguém que se considerava “estranho a sua própria sociedade” (Bourdieu, 1989, p. 37, nota 39).

Como se sabe, Benjamin não ficou imune à fascinação de Stefan George (Rumpf, 1976; Scholem, 1989) e, à sua maneira, aproveitou-se do renascimento de Hölderlin, que foi, não por acaso, o tema de seu primeiro grande ensaio de crítica (Benjamin, 1991g, p. 105-126). Nessa perspectiva, sua posição inicial a respeito de uma “cultura erótica” também reflete a concepção, retomada dessa Hélade recém-descoberta, de que é necessário retomar o aspecto “criativo” de Eros, em detrimento de sua limitação pelo casamento e pela procriação. Entretanto, ele também não ficou inteiramente indiferente nem à perspectiva crítico-relativista de Willamowitz, cuja crítica a Nietzsche retomará em *Origem do Drama Barroco Alemão*, nem ao “neo-kantismo”, como mostra, ainda nessa época, seu artigo “Aula de Moral” (1991c). Além disso, Benjamin pode também ser inscrito em outra tradição de estudos platônicos que começa a ganhar força naquele momento e cuja divisa era “Platão, o maior educador”. Esta era a posição de Paul Natrop, que, ao falar de uma renovação do ideal dos clássicos, insiste que esta se daria, prioritariamente, no campo da educação. As grandes obras dessa outra tradição surgirão um pouco mais tarde. Mas a consideração da Hélade como modelo de educação ultrapassando os próprios limites do platonismo encontrará nas obras de Werner Jaeger sua expressão máxima. Desde o “Prólogo” à 1ª edição da *Paidéia*, de 1936, Jaeger (1994) afirmava que é da sua “criação educativa ímpar” que “irradia a imorredoura ação dos gregos sobre todos os séculos” (p. XVII).

O tema da renovação da cultura erótica suscitou uma das críticas mais severas dirigidas pelos “conservadores” ao Movimento. Segundo estes, o Movimento de Juventude facilitava o homoerotismo. Entre os “Pássaros Migrantes” as ligações homoeróticas eram comuns e o relato de Hans Blüher (1920) a respeito de suas dificuldades, devido à sua orientação sexual, com a família e a sociedade, ficou famoso. Em uma das passagens de seu livro, Blüher afirma tacitamente: “cada um tinha o seu favorito ou amado” (p. 40). E mais ainda: “Nos Pássaros Migrantes como um todo, não havia mulheres, não havia, simplesmente, nenhuma ligação com o outro sexo” (p. 59). Wýneken, por sua vez, foi levado ao tribunal, em 1920, por causa de suas inclinações homoeróticas (Fuld, 1990, p. 28).

Mas é em um de seus textos de combate aos “Pássaros Migrantes” que Wýneken (1920), partindo de uma frase do escritor suíço Carl Spitteler, define sua concepção de Eros: “Com amor, um João-Ninguém

se satisfaz. Eu quero, eu devo querer o que me completa” (p. 131). Ao contrário do Eros exclusivamente homoerótico dos “Pássaros Migrantes”, Wyneken afirma a idéia de que um Eros “maduro, forte e sério” não quer dizer apenas um sentimento natural, em que o desejo encontraria uma solução para as tensões por ele provocadas. A alternativa correta, numa clara ressonância do *Banquete* platônico, seria considerar que Eros em si mesmo não traz nenhuma plenitude, pois ele, nas próprias palavras de Wyneken, é apenas “um presente dos deuses, um intermediário entre homens e deuses”. Poderíamos dizer, portanto, como Werner Fuld bem assinalou, que a busca de uma nova erótica dentro do ideário de Wyneken não poderia ser reduzida, como queriam seus detratores, a uma espécie de privilégio das ligações homoeróticas. Isso é bastante claro em um texto do próprio Wyneken (1928), “Co-educação e educação sexual”, escrito em 1911. Embora não critique as ligações homoeróticas, Wyneken entende que a sexualidade deve ser compreendida “platonicamente”, a partir da “idéia de homem” (p. 44) e que as ligações homoeróticas deveriam se restringir à adolescência, como o resultado final da descoberta da sexualidade (p. 54). A concepção de Wyneken, na verdade, combate a representação cristã, usual do amor, seja como “ajuda”, seja como “compaixão”. No interior da comunidade ética por ele sonhada, essa concepção é abandonada por outra, na qual prevalecem “dedicação e vivência mútua”. Em uma carta a Franz Sachs, de 04 de junho de 1913, Benjamin (1978) dizia que Wyneken buscava uma fundamentação para a “abstinência” (p. 55).

Havia ainda mais um ingrediente nesse caldeirão de idéias: o interesse de Siegfried Bernfeld, futuro psicanalista, pelo lado dos “wynekeanos”, e do próprio Hans Blüher, da perspectiva dos “Pássaros Migrantes”, pela psicanálise. Assim, a questão era colocada em termos bem avançados para a época, embora as reticências a Freud fossem grandes, não só pelo anti-semitismo que permeava o Movimento, mas também porque Freud questionava as representações dominantes acerca da sexualidade.

Entretanto, o grande avatar dessa discussão, pelo menos para Benjamin, parece ter sido a famosa peça de Frank Wedekind, *O Despertar da Primavera*, encenada em 1891. Nesta peça, influenciado por Nietzsche, Wedekind critica os valores dominantes em nome da vida, cuja fonte era, para ele, a sexualidade e, neste sentido, a peça é uma crítica contundente de tudo que pretende subjugar-la ou sublimá-la. Trata-se de mostrar o quanto os jovens são sufocados pela sociedade e pelos preconceitos dos adultos, o que os leva, com freqüência, à morte e ao suicídio (Palmier, 1980, p. 35-36). Para Wedekind, a sexualidade não era um meio de fuga, de evasão da realidade, mas um ponto central para onde convergiam as mais importantes contradições da sociedade burguesa. Quando a peça é reapresentada em Berlim, em 1929, Benjamin (1991h) escreveu uma crítica, em que o pano de fundo é o contexto do Movimento de Juventude: “Nos trinta anos que se passaram, desde a escrita da peça, esses adolescentes amadureceram. Mas a peça também cresceu (...) Wedekind não escreveu o canto das lamentações de adolescentes mal-criados e ignorantes, mas a tragédia do despertar, na criatura, das teimosas forças da natureza. E um poder cego caminha ao lado de outro: o da sexualidade prematura com o da grande cidade. Isso deu à peça sua atmosfera” (p. 551).

Ao se pronunciar a respeito dessa nova erótica, Benjamin (1991d) assinala que o “momento sexual” é parte integrante da “camaradagem” que deveria existir entre os homens e mulheres no Movimento. Sobre isso, ele escreve o seguinte: “No anseio pela mesma meta, no primeiro olhar para o novo mundo do conhecimento e das idéias, em uma diária vivência comum, rapazes e moças devem, acima de tudo, aprender a respeitar-se” (p. 13). Isso não quer dizer que se devesse apenas reprimir os impulsos sexuais, mas, seguindo as palavras de Wyneken, formar “alunos saudáveis, física e espiritualmente”, como sendo “o mais alto objetivo de uma co-educação”. A importância do *Banquete* é, nesse momento, explicitamente formulada. Em “Aula e valoração” ele critica a interdição de lê-lo, existente em muitos ginásios prussianos: “completo, meus senhores, completo!”, exigia ele (Benjamin, 1991a, p. 41). Em carta a Carla Seligson, de 15 de setembro de 1913, diz que gostaria de ler com ela “os diálogos de Platão sobre o amor” (Benjamin, 1978, p. 92). Na mesma época, escreve um texto curto, totalmente inspirado em Platão – “Conversações sobre o amor” – com três personagens: Agatão, Sophia e Vincent. Já na primeira intervenção, a de Agatão, somos transportados para o clima do diálogo platônico, pois se trata de discutir a natureza de Eros: “Dissestes sinteticamente, Sophia, que existiria apenas um amor. Como posso compreender isso, se há amor conjugal, amor entre amigos, amor pelas crianças, para silenciar os outros! São todos diferentes formas de um mesmo conteúdo? Ou talvez, não seja o próprio amor uma multiplicidade e nossa pobre língua se contenta com uma palavra que designa muitas coisas?” (Benjamin, 1991i, p. 15). Do mesmo modo, algumas conclusões desse texto têm ascendência platônica: “O amor cria o bem”, diz Vincent. Já Sophia complementa: “O amor aperfeiçoa. Quem possui amor, deve tornar-se melhor. Aqui somos todos amantes – mães e amigos. Eles querem ver os amados crescerem”. Acrescentando, logo em seguida, que “apenas os que querem ser bons, podem amar” e assim “amantes e amados(as) só podem ser um, se quiserem ser bons”. Nessa “conversação”, a questão de Eros dá margem a uma discussão sobre a linguagem. Como nossa “pobre língua” pode, de fato, dizer o verdadeiro amor? A questão já está no *Crátilo* (Platão, 1978): “O Belo, o Bom, cada um destes seres que tem uma tal existência, não são subtraídos ao fluxo do devir? O Belo, por exemplo, não é eternamente aquilo que é? É possível, se sempre ele flui e passa, dizer com justeza que ele é isso, logo que ele é tal coisa?” (p. 439).

A questão de uma nova cultura erótica supõe uma outra, a de uma educação erótica. Em “Romantismo”, de 1913, Benjamin (1991b) vai criticar a degradação da vida erótica entre jovens e estudantes. Sua crítica se dirige, em especial, à ausência, na vida da juventude, de um “lugar da beleza”: “Precisamos de uma comunidade livre e bela” e a opção que nos resta é “ou assumimos um gesto acadêmico estranho ao mundo ou um gesto estético” (p. 46). Benjamin defende, com alguma clareza, uma espécie de estetização do erótico, para que ele possa “ousar sair da obscuridade silenciosa”. O que se ouve, pergunta ele, quando o erótico vem à discussão pública, é apenas “que a juventude se animaliza no cinema (qual a utilidade de proibir os cinemas!), que os shows de cabaré são suficientes para intensificar os impulsos sexuais dos jovens de quinze

e tornar os jovens estudantes ansiosos” (p. 47). Tudo isso, diz ele, decorre do fato de que se está acostumado a não ver os sentimentos sexuais dos jovens: “A grande cidade, continua Benjamin, dirige dia e noite seus ataques contra eles. Mas, prefere-se fechar os olhos, como se assim se criasse uma felicidade juvenil. Ao cair do dia, em vez de formarem uma minoria deprimida e risível nas patuscadas dos adultos, os jovens se reúnem, pois necessitam viver em sua atmosfera erótica (O Banquete não é lido na escola – mas, mesmo quando Egmont diz que visitou sua amada à noite – isso é riscado)” (p. 47). Assim sendo, Benjamin critica todos os subterfúgios que a boa consciência burguesa constrói para cuidar de uma pretensa “felicidade juvenil”, deixando de lado a importância que têm, para os jovens, os seus “sentimentos sexuais”.

Essa releitura do *Banquete* não está vinculada nem ao crescente processo de medicalização das condutas e, por conseguinte, de moralização dos comportamentos sexuais em voga desde o século XIX (Foucault, 1977), que incluía as “práticas gregas” entre as patologias – daí a proibição da leitura do *Banquete* –, nem a uma espécie de estilização, que apaga do texto platônico as marcas do corpo e da sexualidade; menos ainda a uma apologia do homoerotismo presente nas inúmeras associações masculinas (*Männerbund*) da época e das quais o Círculo de George era um grande exemplo. Ao contrário, embora não seja, de modo algum, uma condenação do homoerotismo, ela reflete os grandes traços com os quais a obra de Platão é acolhida na época, em que o discurso de Alcibiades e seu diálogo com Sócrates eram considerados, antes de mais nada, como o confronto entre o filósofo e o político, esvaziando-os portanto de qualquer conotação erótica. Dessa maneira, o deslocamento de Eros proposto por Sócrates no *Banquete*, destituindo-o da condição de deus, para torná-lo um intermediário entre os homens e os deuses, implica, para os objetivos de Benjamin, uma reelaboração das próprias idéias de cultura e educação. Se uma nova cultura erótica não exclui o comportamento sexual nas suas diversas faces, não considera também, como sendo sua absoluta satisfação, o casamento e a procriação.

É nesse ponto que intervêm o papel e a figura da prostituta. Ainda em “Educação erótica”, Benjamin parte da evocação das duas instâncias que demarcam o domínio da sexualidade e do erotismo na sociedade burguesa: a família e a prostituição. Sua conclusão, entretanto, é bastante controvertida: é justamente nas prostitutas, em que parece nada haver de “espiritual”, que ainda podemos encontrar o “espiritual”. Tema fundamental no Expressionismo, a prostituta ocupa um lugar muito importante na sua “metafísica de juventude”, e Benjamin, por isso, enfrentou muitas críticas, vindas de seus companheiros wynekeanos. As objeções de Herbert Belmore, numa longa carta, escrita em 23 de junho de 1913, Benjamin (1978) respondia insistindo na “eticidade da prostituta”: “A prostituta expõe, por completo, o impulso em direção à cultura. Escrevi: ela expulsa a natureza do seu último templo, o da sexualidade. Quisemos, durante muito tempo, silenciar acerca da espiritualização da sexualidade. Esse delicioso inventário de homens. E falamos de uma sexualização do espiritual: esta é a eticidade da prostituta. Ela representa no Eros, a cultura; o Eros que é o mais violento individualista, o maior inimigo da cultura, que também pode tornar-se perver-

tido, que também pode servir à cultura” (p. 67-68). A eticidade da prostituta, portanto, não se refere à existência de uma lei moral universal, de uma espécie de imperativo categórico, mas ao seu papel de reveladora da hipocrisia reinante em relação à sexualidade, ressaltando a ambigüidade de Eros, ora perigoso à cultura, ora servidor da cultura. Como se, por meio da prostituta, Eros se revelasse, para usar um conceito da obra posterior de Benjamin, uma figura do “limiar”. A prostituta, enfim, retira as máscaras sociais, reduzindo a ruínas as fronteiras entre a elevação espiritual e o cotidiano confortável da sociedade burguesa: “se quisermos reservar para nós mesmos uma espécie de dignidade pessoal, jamais entenderemos a prostituta. Mas se todos sentirmos nossa humanidade como um abandono diante do espírito e não como um afeto privado, um querer privado, um tolerar o espírito – então honraremos a prostituta” (p. 68). Assim, mais que a família, o casamento e a procriação, é a prostituta que cumpre até o fim esse duplo caminho, que vai da sexualidade ao espírito e vice-versa, como uma espécie de Diotima dos tempos modernos, a quem o gênio recorre “para falar de seus dissabores e dúvidas” (Benjamin, 1991f, p. 94).

No seu último texto dessa época, bastante conhecido, “A vida dos estudantes”, originariamente discurso de posse de Benjamin na presidência da Associação dos Estudantes Livres de Berlim, proferido em 4 de maio de 1914, ele volta ao tema do erotismo. Esse último texto, escrito às portas da 1ª guerra, prenunciando já seu rompimento com Wyneken, pois Benjamin não concordará com o apoio de seu “mestre” à guerra, sem dúvida é um texto de muitas rupturas, que não são apenas teóricas, mas também profundamente políticas. Nesta perspectiva, a apreciação das prostitutas não é mais tão apologética. Benjamin (1991e) considera que a maior dificuldade da vida do estudante universitário é “a neutralização do Eros na universidade”, para a qual as prostitutas são um componente decisivo. Agora, os extremos que se excluía – a família e a prostituição – se tocam: ambas esvaziam o erótico, que Benjamin coloca aqui como sinônimo de amor. À banalização da vida erótica, ele opõe uma “vida espiritual”, na qual Eros alia criação e procriação (Weigel, op. cit., p. 154). Benjamin recorre a exemplos históricos para expor sua posição: entre os gregos, o Eros procriador foi submetido ao criador e o resultado foi funesto, acarretando o desmoronamento da *polis*, “de cuja essência as mulheres e as crianças estavam banidas”; entre os cristãos, a solução para garantir a *divitas dei* foi abolir toda forma de individualidade e, finalmente, entre os estudantes de sua época, sublimar as relações com as colegas de escola e entregar-se ao prazer com as prostitutas. A constatação, já anunciada em textos anteriores – excluído o elogio às prostitutas – é de que a repressão sexual, que insiste na castidade (principalmente a das mulheres), é extremamente prejudicial. A hipocrisia da sociedade burguesa nestes assuntos neutralizou completamente o Eros, com o auxílio da escola, da educação, da universidade.

Ao religar, platonicamente, criação e procriação, Eros e criação espiritual, Benjamin também desloca o lugar da prostituta. Considerada um pouco antes como uma espécie de Diotima dos tempos modernos, ela é agora apenas mais uma das mediadoras da banalização da

vida erótica. A idéia de um Eros criativo, no qual procriação e criação se encontram reconciliados, parecia ao estudante Benjamin a solução dos impasses que o mundo moderno impunha à sexualidade. Ou seja, uma solução bastante platônica num certo sentido e, talvez por isso, preferencialmente heterossexual!

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter (1978). Briefe. Frankfurt: Suhrkamp, volume I.
- _____ (1991a). „Unterricht und Wertung“. Gesammelte Schriften. Frankfurt: Suhrkamp, Band II-1.
- _____ (1991b). „Romantik“, op. cit.
- _____ (1991c). „Der Moral Unterricht“, op. cit.
- _____ (1991d). „Erotische Erziehung“. op. cit.
- _____ (1991e). „Das Leben der Studenten“, op. cit.
- _____ (1991f). „Metaphisik der Jugend“. op. cit.
- _____ (1991g) „Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin“. op. cit.
- _____ (1991h). „Wedekind und Kraus in der Volksbühne“. Gesammelte Schriften. Frankfurt: Suhrkamp, Band IV-1.
- _____ (1991i). „Gespräch über die Liebe“. Gesammelte Schriften. Frankfurt: Suhrkamp, Band VII-1.
- BLÜHER, Hans (1920). Werke und Tage. Jena: Eugen Diedrichs Verlag.
- BOURDIEU, Pierre (1989). A ontologia política de Martin Heidegger. Campinas: Papyrus.
- FOUCAULT, Michel (1977). História da Sexualidade I – A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal.
- FULD, Werner (1990). Walter Benjamin. Eine Biographie. Reieck bei Hamburg: Fischer.
- GAY, Peter (1979). A cultura de Weimar. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- HILDEBRANDT, Kurt (1959). Platon. Logos und Mythos. 2. Auflage. Berlin: Walter de Gruyter.
- JAGER, Werner (1994). Paidéia. A formação do homem grego. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes.

- LAQUEUR, Walter (1962). *Young Germany. A History of the German Youth Movement*. Londres: Routledge.
- PALMIER, Jean-Michel (1983). *L'Expressionisme comme révolte. Contribution à l'étude de la vie artistique sous la République de Weimar*. Paris: Payot.
- PLATÃO (1978). *Crátulo*. Belém: Editora da UFPA.
- PREUSS, Reinhard (1991). *Verlorene Söhne des Bürgertums. Linke Strömung in der deutschen Jugendbewegung. 1913-1933*. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik.
- RICHARD, Lionel (1969). „Les conceptions culturelles des Nazis“. *Critique*, 267/268.
- _____ (1971). *Nazisme et littérature*. Paris: Maspero.
- _____ (1988). *A República de Weimar (1919-1933)*. São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro.
- RUMPF, Michael (1976). „Faszination und Distanz. Zu Benjamins George Rezeption“. In: WITTE, Bernd et alii. *Walter Benjamin – Zeitgenosse der Moderne*. Kronnberg/TS. Scriptor Verlag.
- SCHOLEM, Gershom. (1989). *Walter Benjamin. História de uma amizade*. São Paulo: Perspectiva.
- WEIGEL, Sigrid (1997). *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*. Frankfurt: Fischer.
- WYNEKEN, Gustav (1920). *Der Kampf für die Jugend. Gesammelte Aufsätze*. Jena: Eugen Diederichs Verlag.
- _____ (1928). *Schule und Jugendkultur*. Jena: Eugen Diederichs Verlag.

Pequena incursão sobre imagens femininas nos escritos benjaminianos

Carla Milani Damião*

Iniciamos essa incursão com um pequeno texto escrito por Walter Benjamin em 1920, publicado postumamente, cujo título é “Sobre o amor e assuntos afins (Um problema europeu)”¹. O texto de apenas dois parágrafos é um dos que compõem uma série de fragmentos articulados pelos editores sob o tema “Para a moral e antropologia” (*Zur Moral und Anthropologie*), publicados no sexto volume de seus escritos organizados por Tiedemann e Schweppenhäuser, intitulado “Fragmentos e escritos autobiográficos” (*Gesammelte Schriften VI – Fragmente, Autobiographische Schriften*)². Os temas desse conjunto de fragmentos versam sobre Eros, psicologia, percepção, corpo, morte; sobre o casamento, mentira, vergonha, o sentimento de culpa em relação à sexualidade e sobre a figura da meretriz; e sobre um conjunto de oposições com base num “esquema dos problemas psicofísicos” (*Schemata zum psychophysischen Problem*)³: espírito e corpo; espírito e sexualidade; natureza e corpo; prazer e dor; distância e proximidade; proximidade e distância, entre outros.

Esse texto possui o mérito de circunscrever o conceito de Eros à questão da relação entre os gêneros sexuais inserida na oposição entre natureza e história. Essa oposição não possui ainda o aprofundamento que ganhará mais tarde no desenvolvimento do *Projeto das Passagens*, cuja complexidade incide na crítica à idéia de história como evolução do natural ao social. Da crítica a essa representação linear e progressiva da história surgirá o conceito de proto-história (*Ur-Geschichte*), cujo caráter, ao mesmo tempo que interrompe o progresso, cria uma nova significação de história natural, cuja intenção é evitar o pensamento mítico⁴.

As preocupações do texto em questão oscilam entre uma imagem supranatural da mulher e a transferência do erótico associado ao lingüístico para o erótico associado ao intelectual, ou seja, sobre como a experiência histórica da vida, provinda da esfera intelectual para a sexual, relaciona-se à perspectiva da história em geral e à história subjetiva. Essa relação, no entanto, está apenas esboçada.

O tema inicial trata de uma revolução sem precedentes na relação entre os sexos, possível de ser notada por aquele que percebe a real transformação de formas centenárias na história. A crítica é direcionada a um falso pressuposto em vista da certeza de que a mudança ocorre apenas na superfície, baseando-se em leis eternas da natureza no que diz respeito à diferença entre os sexos. Em contraposição a esse tipo de convicção naturalizante, Benjamin opõe o distanciamento histórico. “Mas como”, pergunta ele, “se pode pressentir a amplitude dessas questões e não saber que o que a história mostra mais poderosamente são as revoluções na natureza?” (BENJAMIN, 1991, volume VI, p. 72).

* Doutora em Filosofia, professora no Departamento de Filosofia da UESC, Ilhéus, Bahia.

¹ BENJAMIN. Über Liebe und Verwandtes. (Ein europäisches Problem). In: *Gesammelte Schriften*, Volume VI, p. 72-74). A tradução dos trechos citados é de responsabilidade da autora desse artigo.

² BENJAMIN. *Gesammelte Schriften*, VI, p. 54-89.

³ Idem, idem, p. 78-87.

⁴ A esse respeito, confira-se: S. BUCK-MORSS, *Dialética do olhar*. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens, Parte 2, Capítulos III-VI.

Para ele, mesmo se fôssemos pressupor um fundamento quase metafísico da unidade erótica e sexual da mulher, este se encontraria tão profundamente soterrado que seria impossível reconhecê-lo nas “asserções banais” que se faz, por exemplo, em relação à luta (*Kampf*) supostamente natural entre os sexos. “Mesmo se essa luta pertencesse à duração eterna, as formas que ela assume certamente não pertencem a essa” (BENJAMIN, op. cit., p. 72).

Seguindo um raciocínio que representa a mulher de maneira paradoxal, Benjamin afirma que essa unidade primordial e supranatural da mulher encontra-se tristemente ocultada pela “verdade” que a afirma como natural. Essa “verdade” é claramente masculina e de sua incapacidade e medo de perceber a unidade supranatural da mulher surge o seu fracasso e impotência. A vida supranatural da mulher, em consequência da cegueira masculina, diz ele, “atrofia e declina para o meramente natural e com isso para o não-natural”. Um processo de dissolução do qual resulta o entendimento da mulher marcada nas figuras simultâneas da prostituta e da amada intocável.

É interessante até aqui notar que a perspectiva é sempre masculina, tanto a convencional que cria os paradigmas conflitantes dos dois tipos de mulher, quanto a do intérprete racional e criativo proposto na conclusão do texto por Benjamin, que será capaz de recompor o sentido original e unitário de mulher. A figura da prostituta ou “puta”, tradução mais próxima da palavra em alemão utilizada, em geral, por Benjamin, *Dime*⁵, não possui nesse texto o mesmo valor interpretativo, mas anuncia um interesse que será desenvolvido no *Projeto das Passagens* com a admissão das prostitutas e lésbicas da poesia de Baudelaire, retratadas como heroínas da modernidade⁶. Para Benjamin, a intocabilidade da mulher não é uma figura menos forjada com base no baixo desejo e menos coagida do que a figura da prostituta. Essa figura é uma construção masculina evidenciada pela idéia de amor romântico.

A idéia de que o sofrimento é a marca do amor romântico inatingível está expressa nas palavras de Benjamin, quando diz: “O grande e válido símbolo para a permanência da duração do amor terreno tem sido a única noite de amor antes da morte” (BENJAMIN, 1991, p. 73).

Isso vale para o amor romântico que ainda experimentava a “posse” da amada. Para a “jovem geração” europeia, à qual Benjamin se dirige, a situação não é mais essa: “(...) agora não é a noite da posse, como era anteriormente, mas a noite da impotência e da renúncia. Essa é a clássica experiência de amor da jovem geração. E quem sabe por quantas próximas gerações ainda ela não permanecerá como a primeira experiência?” (BENJAMIN, op. cit., p. 73).

Retornando à parte inicial do texto, Benjamin dizia que a mitificada luta entre os sexos existe como forma histórica ilegítima por conta da incapacidade do homem. Houve um declínio do que ele chama de “ato de amor criativo” masculino, e ele afirma: “Hoje o homem europeu parece tão incapaz quanto antes de confrontar aquela unidade no ser feminino que induz um sentimento de algo próximo ao horror nos mais alertas e superiores membros desse sexo” (BENJAMIN, op. cit., p. 73). Ora, a incapacidade e cegueira do homem torna a mulher igualmente incapaz e cega em relação a sua suposta unidade supranatural.

⁵No texto analisado, a palavra é Hure, traduzida igualmente por “puta”.

⁶Cf. Ernani CHAVES, “Sexo e Morte na Infância berlinense”. In: As luzes da Arte, p. 516-517, sobre a representação da figura da prostituta na época de Benjamin e em fragmentos da Infância berlinense.

A que conclusão Benjamin chega? Leitor e estudioso do *Symposium* nesse período, ele relaciona impotência (carência) e desejo e diz encontrar um “novo e inédito caminho para o homem que encontra o velho caminho bloqueado”, qual seja, “chegar ao conhecimento através da posse de uma mulher” (BENJAMIN, op. cit., p. 73). Ele reúne aqui o chegar ao conhecimento das essências partindo da contemplação de um corpo belo⁷ com a única noite de amor antes da morte do amor romântico. O “novo e inédito caminho” inverte o movimento dialético da ascense platônica: não é de Eros às idéias, mas destas para Eros, ou melhor, do reconhecimento da idéia de unidade da mulher para a posse desta. E isso determinaria a metamorfose do masculino: “a transformação da sexualidade masculina na sexualidade feminina através do *medium* da mente (*Geist*)⁸” (BENJAMIN, op. cit., p. 73). O homem torna-se com isso semelhante à mulher: “Agora é Adão quem pega a maçã, mas ele está igual a Eva” (BENJAMIN, op. cit., p. 73). A semelhança, no entanto, ironicamente não garante o resultado: “A velha serpente pode desaparecer, e no Jardim do Éden repurificado nada permanece, somente a questão se é paraíso ou inferno” (BENJAMIN, op. cit., p. 73). Podemos tomar todo esse raciocínio como uma grande ironia, mas o que ele garante com essa conclusão é a não aceitação do pressuposto “natural” da eterna luta que se estabeleceu entre os sexos. Com base na idéia de uma tábua rasa das diferenças pela transformação da sexualidade masculina, pode-se começar a pensar na existência de tal disputa. Ressalte-se, contudo, que a perspectiva benjaminiana continua, de certa maneira, “platônica”, pois está fundamentada no intelecto, cujo gênero a ele associado é o masculino. Percebe-se, no entanto, uma tentativa do autor em provocar uma reflexão sobre o entendimento masculino da mulher.

Não há sinais posteriores que possibilitem identificar um desenvolvimento dessa reflexão. As imagens de mulher concebidas – o modelo supranatural de mulher, a invenção masculina da mulher caracterizada pelo amor romântico e a prostituta – não são figuras exatamente originais, inventadas pelo autor. A figura da prostituta, como já notamos, ganha um significado no contexto de seu estudo sobre a modernidade, transformando-se também em uma alegoria da sociedade capitalista; essa caracterização alegórica e social reaparece na polaridade casa-rua (“mendigos e prostitutas”) estabelecida na perspectiva da infância burguesa da *Infância berlinense*.

Não procuramos discutir aqui aspectos biográficos. Consideramos o cuidado de separar vida e obra, cientes da fragilidade da distinção, sob o ponto de vista das dificuldades e motivações que a vida pode exercer sobre a obra. A data desse pequeno texto, por exemplo, coincide com a época da escrita do prestigiado ensaio de Benjamin sobre o romance *As Afinidade Eletivas*, de Goethe, escrito entre 1919 e 1922. O biógrafo Momme Brodersen (BRODERSEN, p. 25-26) comenta a tentação daquele que escreve uma biografia em associar vida e obra, ainda mais quando a suposta autobiografia do biografado não é reveladora do autor, como é o caso da *Infância berlinense*. É notória a relação que se estabeleceu em sua vida nesse período, semelhante à situação do romance sobre

⁷ Para o Platão do *Symposium*, um corpo masculino de preferência, pois se trata de um amor que produz resultados intelectuais e não apenas corporais como os filhos que resultam da relação heterossexual.

⁸ *Geist* não está nesse caso em oposição ao corpo (como Leib) ou a corpo (como Körper), mas como *medium*, como a mediação ou intermediação intelectual, espiritual apenas nesse sentido.

o qual escrevia: sua mulher, Dora, mantinha uma relação amorosa com um amigo mútuo do casal, Ernst Schoen, e Benjamin, por sua vez, estava apaixonado por Jula Cohn, sem conseguir conquistá-la. A comparação de Dora com Charlotte e de Jula com Otilia, personagens do romance de Goethe, parece inevitável, mas a relação termina por aqui, não há um reflexo dessa experiência de vida no ensaio em questão.

As imagens que buscamos contrastar com as do ensaio sobre Eros remetem-nos a um outro momento da vida de Benjamin e a outros escritos. Trata-se do esboço de uma carta jamais enviada para a destinatária, escrito treze anos após o primeiro texto. Nesse esboço de carta, podemos encontrar uma mudança do paradigma da mulher como unidade supranatural, presente no início do texto ora comentado, para aquela que se aproxima da figura da heroína da modernidade como “guardiã do limiar” nas *Passagens*, junto a uma outra indicação final, de uma terceira figura, a da sibila, cujo significado nos conduz à idéia de outro limiar, entre a vida e a morte.

O esboço da carta data de 6 (dia provável) de agosto de 1933⁹, escrita no exílio em Ibiza, provavelmente em vista do aniversário da destinatária no dia 13. Seguindo a enumeração de Scholem, seria seu quarto relacionamento amoroso: a pintora holandesa Anna Maria Blaupot ten Cate, tratada por Benjamin pelo apelido de Toet, amiga de Brecht, que se incumbiu da tradução para o francês (junto com seu marido francês Louis Sellier) do texto *Haxixe em Marselha*, e da intermediação para sua publicação na revista *Cahiers du Sud*, n. 168 (p. 26-33). Os dois mantiveram uma correspondência constante que dava notícia de uma rede de amigos naquele momento exilados e passando por dificuldades de diversas ordens. Sobre ela Benjamin escreve a Scholem¹⁰ (carta datada de 1.9.1933) dizendo: “Conheci uma senhora que é a contrapartida feminina do *Angelus Novus*” (“Ich habe hier eine Frau kennengelernt, die sein [*Angelus Novus*] weibliches Gegenstück ist”). Ele a conheceu em maio de 1933 em Berlim durante a queima dos livros pelo nazismo, reencontrando-a mais tarde no exílio em Ibiza.

No esboço da carta ele diz ter amado uma mulher que era a única e a melhor. “Ela permaneceu única”, ele repete. Dirigindo-se mais diretamente à destinatária Toet, ele escreve:

(...) isso agora mudou. Você é o que eu jamais poderia amar numa mulher: você não possui isso [essa unidade], pois é muito mais. Das suas feições surge tudo o que a torna de mulher a guardiã (*Hüterin*), de mãe a puta (*Hure*). Você transforma uma em outra e a cada uma confere mil formas. Em seus braços o destino pararia para sempre de me encontrar. Sem susto e sem nenhum risco, ele poderia deixar de me surpreender.

O silêncio profundo que paira em torno de você indica o quão distante você está daquilo que te preocupa. Nesse silêncio acontece a mudança das figuras: seu interior. Elas jogam uma nas outras como as ondas: puta e sibila, ampliando mil vezes.” (BENJAMIN, 1933)¹¹

⁹ Essa carta fazia originalmente parte do material sob tutela do arquivo da Academia de Artes de Berlim e do Arquivo Theodor W. Adorno, e foi publicada no volume VI de sua correspondência (Briefe. Band IV 1931-1934, p. 278-279). A tradução é de responsabilidade da autora do presente artigo.

¹⁰ Walter Benjamin. Briefe IV. 1931-1934, carta 806, p. 287.

¹¹ Tradução da autora deste artigo.

Mais do que uma quarta paixão ou um aspecto meramente biográfico, podemos supor encontrar nesse bilhete destinado a Toet uma série de idéias que coincidem com as figuras que se tornaram emblemáticas em seus escritos, seja no texto analisado, em relação à narrativa de sua *Infância berlinense*, ou no motivo daquela que é ao mesmo tempo guardiã e prostituta nas *Passagens*. O contraste inicial a ser marcado é a transformação da unidade ou unicidade da figura da mulher na figura mutante daquela que é composta por diferentes aspectos aos quais se reúne a descrição negativa do anjo inspirado em Toet, o Agesilaus Santander, de “garras afiadas” e o “bater cortante de uma faca” de suas asas” (J. M. GAGNEBIN, 1997, p. 127). Mulher que é muito mais do que uma e que reúne, por um lado, o horror, o demoníaco e o enigmático como sibila (profetisa). Ao mesmo tempo que inspira medo, inspira segurança – “mãe”, diz ele, em cujos braços o destino pararia de surpreendê-lo.

Quanto à figura da prostituta algumas ressalvas devem ser feitas. Ernani Chaves, no texto já citado, “Sexo e Morte na *Infância berlinense*”, fala do imaginário da época em relação a essa figura, ao mesmo tempo libertadora e fatal. No contexto de *Passagens*, por meio de várias citações, Benjamin atesta sua presença e caracteriza a moradora das passagens parisienses como o sinal de decadência do amor, diz ele, “sobretudo na forma cínica praticada nas galerias parisienses, no final do século”. (W. BENJAMIN, 1989, p. 242). Esse submundo que reunia uma quantidade imensa de mulheres, cerca de 10.000 (segundo “censo” da época citado por Benjamin, número comparado ao anterior à revolução, cerca de 28.000) se compunha com o lado revolucionário e decadente de Paris. Benjamin fala de incendiários travestidos de mulheres por volta de 1830, utilizando como refúgio as mesmas galerias. A prostituta é também, como dissemos inicialmente, o outro lado da rua, o lado de fora do lar burguês na narrativa autobiográfica. E, sobretudo, na interpretação de Benjamin sobre a prostituta nos poemas de Baudelaire, ela compõe uma imagem dialética. Em um dos trechos mais citados das *Passagens*, Paris, a capital do século XIX, Exposé de 1935, Benjamin enfatiza um sentido de dialética calcado na imagem, cuja manifestação é a da ambigüidade. Benjamin fala na “lei da dialética na imobilidade”, o que pode soar pouco ortodoxo ao sentido moderno de dialética, mas, ao falar em imobilidade, ele pressupõe a manifestação imagética que expõe o objeto em sua dupla e contraditória face, conferindo-lhe um aspecto onírico. Cita três imagens dialéticas: a mercadoria como fetiche; as passagens, ao mesmo tempo casa e rua; e a prostituta, que reúne em si mesma a vendedora e a mercadoria.

A figura da sibila compõe também uma imagem dialética e remete igualmente a um elemento de passagem, não apenas do submundo e da cena política parisiense, mas das profundezas da terra, não como causadora da morte, mas como guardiã da passagem inevitável para ela. Entre os documentos deixados por Benjamin, organizados hoje em um único arquivo em Berlim (Walter Benjamin Archiv), constam alguns cartões postais com imagens de sibilas¹², reproduções das que originalmente compõem um mosaico

¹² Cf. Walter Benjamin Archiv. Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte und Zeichen, p. 236-239. 8 imagens de sibilas: Sibila delfica ou pítia, profetisa do oráculo de Delfos; Sibila cumae, a mais importante sibila do Império Romano; Sibila cumana, o mesmo que Sibila cumae; a Sibila de Libia (Libia), também chamada de Lamia, que significa cobra ou Medusa; a Sibila de Eritrai, a mais conhecida no período helenista; a Sibila Persica ou judaica, conhecida sob o nome de Sabba ou Sambethe; a Sibila Frígia, da cultura assíria; e a Sibila Hellespontica, a mais antiga sibila na Grécia, cujos poderes teriam sido concedidos a ela por Apolo.

na catedral de Siena na Itália. Sabe-se pela correspondência que Benjamin visitou essa cidade em 1929. Na tentativa de interpretar o enigma dessa pequena coleção de postais, a eles relacionando sua correspondência e seus escritos, os pesquisadores do arquivo¹³ acreditaram encontrar uma relação possível com o mesmo comentário de Benjamin acima citado, em torno da poesia de Baudelaire (*Passagens*, Paris, a capital do século XIX, Exposé de 1935¹⁴). Neste, uma imagem dialética é composta na junção da imagem da mulher e da morte, da qual resulta uma terceira: Paris. A Paris dos poemas de Baudelaire, diz Benjamin, é menos subterrânea e mais submersa (subaquática). Segundo enigma: paira acima dessa passagem uma citação da *Eneida* de Virgílio, que diz: *Facilis descensus Averno* (É fácil descer ao Averno¹⁵). O Averno é, ao mesmo tempo, um rio e a entrada do mundo subterrâneo. No poema de Virgílio, é a sibila quem conduz o herói Enéas ao mundo subterrâneo. Na interpretação dos pesquisadores: “Sem ela, ele estaria perdido, pois só ela, que possui a ligação com o reino dos mortos, pode trazer de volta o herói para a superfície. No mundo subterrâneo ela o guia através do que foi, do que se perdeu, do esquecido e o ajuda a enxergar um novo domínio; ela o conduz ao passado para mostrar-lhe o futuro”¹⁶. A relação entre o mundo subterrâneo ou subaquático parisiense torna a poesia de Baudelaire a “sibila-condutora” do historiador no conhecimento e representação do passado, presente e futuro da cidade.

Nas figuras de mulheres da carta não enviada, há transformações “de mulher a guardiã (*Hüterin*)”, de “mãe a puta (*Hure*)”, e, como movimento das ondas, as imagens finais intercambiantes da *Hure* e da *Sybille* ampliadas mil vezes. Concluímos essa abordagem ao destacar do texto essas imagens, que oscilam entre um mítico desmitificado e um profano quase mítico para retornarmos à comparação com o texto anterior.

No texto pelo qual iniciamos, Benjamin dirigia-se de maneira universal ao “homem europeu”, às novas e “futuras gerações”. Ele falava sob a perspectiva daquele que não só percebe as transformações, mas que tem a capacidade de sugerir uma inversão do “Eros” platônico ao formar um novo entendimento do feminino pelo masculino e do próprio masculino. O tom é, em parte, provocativo e irônico. Nesse esboço de carta, podemos entrever outras imagens da mulher e, sobretudo, perceber o esfacelamento do paradigma orgânico da figura única de mulher no momento em que ele transforma uma em várias.

O contraste que quisemos marcar entre o texto e a carta, com uma década de diferença, visa mostrar a destruição completa da idéia unitária, essencial e naturalizante ao contrapor a oscilação de diferentes figuras numa mesma e particular mulher. Ela não é única, ela se compõe de várias mulheres, em constante mutação. Sua imagem projetada no céu e mar, na escuridão e no farol de Santo Antônio, ajuda a compor uma imagem mais do que paradoxal, uma imagem constelar de Toet como um tipo diferente de amada, que reúne em si diferenças, contrastes e transformações.

¹³ Idem, *ibidem*. Os pesquisadores e editores do livro *Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte und Zeichen*, Ursula Marx, Gudrun Schwarz, Michael Schwarz e Erdmut Wizisla.

¹⁴ Na tradução brasileira das *Passagens*, a referência está na p. 47, V. Baudelaire ou as ruas de Paris.

¹⁵ Virgílio, *Eneida*, VI.

¹⁶ *Walter Benjamin Archiv. Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte und Zeichen*, p. 237.

Referências bibliográficas:

- BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften*. Ed. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser. Frankfurt am Main, Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1991, v. VI.
- _____. *Briefe. 1931-1934*. Ed. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser. Frankfurt am Main, Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1998, v. IV.
- _____. *Passagens*. Edição brasileira sob organização de Willi Bolle. Belo Horizonte/São Paulo, Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BRODERSEN, M. *Walter Benjamin*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Basisbiographie, 2005.
- BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte/Chapecó, UFMG/Universitária Argos, 2002.
- CHAVES, E. *Sexo e morte na Infância berlinense*. In: DUARTE, R. et FIGUEIREDO, V. (Org.). *Luzes da arte*. Belo Horizonte, Editora Opera Prima, 1999.
- GAGNEBIN, J. M. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro, Imago, 1997.
- VIRGILIO. *Eneida*. Tradução de José Victorino Barreto Feio. São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- WALTER BENJAMIN ARCHIV. *Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte und Zeichen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006.
- WEIGEL, S. *Eros*. In: OPITZ, M. et WIZISLA, E. (Org.). *Benjamins Begriffe*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000, v. I, p. 299-338.

Repetição . Fantasia



A repetição e o instante em Kierkegaard: um entrelaçamento de conceitos

Marcio Gimenes de Paula

Dois importantes conceitos da obra kierkegaardiana são repetição e instante. Curiosamente, ambos iluminam-se mutuamente e devem ser compreendidos em conjunto. Eles são tão importantes na arquitetura kierkegaardiana que o autor dinamarquês inclusive escreve obras com esses títulos. Cronologicamente, o conceito de repetição aparece primeiro, em um trabalho intitulado *A Repetição*, publicado em 16 de outubro de 1843 e assinado pelo pseudônimo Constantín Constantínus (ou simplesmente Constantino). Trata-se, desse modo, de uma obra pseudônima, como boa parte da produção kierkegaardiana anterior a 1846, isto é, o ano de publicação do *Post-Scriptum às Migalhas filosóficas*. O autor convencionou chamar tal período de estético, como é possível atestar nesse pequeno trecho do *Ponto de vista explicativo da minha obra como escritor*:

O primeiro grupo de escritos constitui a produção estética; o último, a produção exclusivamente religiosa: o *Post-Scriptum* definitivo e não-científico encontra-se entre os dois, formando o ponto crítico. Esta obra põe e trata o problema que é o de toda obra, de tornar-se cristão; retoma e analisa a produção pseudônima e os dezoito discursos edificantes intercalados; mostra como este conjunto esclarece o problema, sem contudo avançar que este itinerário foi intencional na produção precedente, o que é impossível, porque se trata de um pseudônimo estudando outros pseudônimos, portanto, de um terceiro que nada pode saber dos objetivos de uma produção que lhe é estranha. O *Post-Scriptum* não é de ordem estética, mas, para falar com propriedade, também não é religioso. É de um pseudônimo; apesar de tudo, inscrevi nele o meu nome como editor, o que não fiz com nenhuma outra obra puramente estética; é um indício para quem tenha o sentido e a preocupação destas coisas. Depois, passam dois anos durante os quais aparecem unicamente obras religiosas assinadas com o meu nome. O tempo dos pseudônimos acabara; o autor religioso tinha-se desembaraçado do disfarce estético – depois, para fazer fé e por precaução, o pequeno artigo estético assinado com o pseudônimo *Inter et Inter*. Num sentido, toma de repente consciência de toda a obra e, já o disse, lembra, mas de uma maneira inversa, os Dois discursos edificantes (Kierkegaard, 1986, p. 29-30).

A *Repetição* é contemporânea de *Temor e tremor* (assinado pelo pseudônimo Johannes de Silentio), *Dois Discursos Edificantes*, *Três Discursos Edificantes* e *Quatro Discursos Edificantes* (todos de 1843 e assinados, como sempre ocorre nos discursos edificantes, pelo próprio Kierkegaard). Como já apontou o próprio pensador, a discussão sobre os pseudônimos possui uma lógica própria e bastante complexa, que certamente demandaria estudos específicos para sua plena compreensão. Nosso objetivo aqui, entretanto, é mais modesto. Desejamos apenas circunscrever o tema da repetição em Kierkegaard, tratando-o especificamente através do seu pseudônimo Constantin Constantius e no seu trabalho de igual nome. É instigante perceber que mesmo no período denominado estético, o pensador dinamarquês oferece ao público uma série de discursos edificantes, muitas vezes preteridos em detrimento dos trabalhos estéticos. Por isso, ele, tal como Lessing, realiza a célebre distinção entre as coisas oferecidas com a mão direita e com a mão esquerda: “Com a mão esquerda, ofereci ao mundo *A Alternativa* e, com a direita, *Dois Discursos Edificantes*; mas todos ou quase todos estenderam a sua direita para a minha esquerda” (Kierkegaard, 1986, p. 33).

Nunca se soube, com exatidão, se *A Repetição* foi composta antes ou depois de *Temor e tremor*. O fato é que ambos são posteriores ao curso de Schelling, freqüentado por Kierkegaard, em maio de 1843, em Berlim. O pensador, tal como muitos dos denominados pós-hegelianos, assistiu as lições do filósofo alemão, decepcionando-se profundamente com as mesmas¹.

Há um farto uso de recursos literários, da filosofia e da psicologia pessoal na *Repetição*. Aliás, o próprio subtítulo da obra é *ensaio de uma psicologia experimental*. O seu tom ou atmosfera é fornecido por uma epígrafe de Flávio Filostrato, o Velho, na sua obra *Heróica*: “Nas árvores silvestres são as flores que fornecem um aroma delicioso, nas de cultivo são os frutos que fazem bem” (Kierkegaard, 1976, p. 127).

As árvores silvestres e as árvores de cultivo parecem indicar o amplo debate que se realizará em torno dos estádios estético, ético e religioso. Tal temática é bastante cara à filosofia kierkegaardiana. Entretanto, ao contrário do que talvez se possa supor, os estádios kierkegaardianos tratam da afirmação da existência humana e são profundamente intercambiáveis entre si. O que equivale a dizer que não existe, no entender do pensador, estádios fixos ou melhores que outros. Afinal, mesmo durante sua obra dita estética, Kierkegaard escreve discursos edificantes, que ora fazem justiça ao seu próprio nome e ora assemelham-se com discursos de duplo sentido, algo que pode ser perfeitamente dito num púlpito religioso ou no ouvido de quem se deseja seduzir. Mesmo no final de sua fase estética e início do período denominado religioso, depois de 1846, o pensador volta a utilizar pseudônimos estratégicos. O que nos cabe notar é que todos os estádios espelham facetas da existência humana e, de certa forma, se completam. Tais estádios também estão relacionados com a lógica e a estratégia de cada pseudônimo e, por isso, não podem ser simplesmente atribuídos ao próprio Kierkegaard ou a sua tumultuada história pessoal. Mesmo os elogios, feitos aos grandes homens de fé, como Abraão ou Jó, são realizados, muitas vezes, por pseudônimos estéticos, o que afirma que até a mais alta das paixões, a fé, necessita de poetas

¹ Maiores informações acerca desse período podem ser obtidas em: KIERKEGAARD, S. A. The concept of irony; Schelling lecture notes. New Jersey: Princeton University Press, 1989.

que a cantem com maestria. Ainda assim, e com todas essas ressalvas em mente, um arbusto silvestre assemelha-se a algo estético, que deve ser contemplado pela beleza de suas flores. Já uma árvore de cultivo relaciona-se com o fruto que produz, ou seja, liga-se a uma ação de aspecto ético ou religioso. Constantin Constantius é um tipo estético por excelência e que demonstra, no seu próprio nome, que a era de Constantino continua. Note-se aqui a contundente ironia kierkegardiana à cristandade: ela surge após o Imperador Constantino e segue a se aprofundar. A colocação de tal nome em um personagem estético por excelência não é destituída de significação. Em outras palavras, a cristandade representaria a estetização do cristianismo. Constantino é, por isso, de forma proposital, também um dos personagens do texto *In Vino Veritas* (dos *Estádios do Caminho da Vida*), no qual, seguindo a filosofia platônica, é reproduzido um banquete em que todos os convivas discutem esteticamente a questão do amor.

Uma das palavras dinamarquesas para repetição é *Gjentagelse*. Tal palavra evoca uma espécie de reprise ou nova vivência de uma determinada situação. Perceba-se aqui, nessas cartas trocadas entre o tipo estético Constantino e um personagem que apenas sabemos ser um jovem enamorado, o instigante aspecto literário e propício para o final de um noivado. Inevitavelmente pode-se, com todo o cuidado devido, associar tal história com o próprio Kierkegaard, que havia rompido recentemente seu noivado com Regina Olsen. Há aspectos autobiográficos na *Repetição*. Todavia, tal postura não explica cabalmente o conceito de repetição na obra do autor, ainda que possa ser importante para sua contextualização.

Se na obra de Proust a repetição evoca a estética e o sentimento, relacionando-se tal como ocorria com a ocasião ou reminiscência platônica no diálogo *Mênon*, na obra do autor de Copenhague a repetição encontrará o seu real significado no âmbito do religioso. Trata-se paradoxalmente de um lembrar. Por isso, para compreender o que pensa o filósofo acerca da repetição é necessário saber o que ele pensa sobre outro conceito que, aparentemente, parece seu antagonista: o instante. Segundo Kierkegaard, existem dois tipos de instante: o estético e o cristão. O primeiro tipo relaciona-se ao modelo socrático, em que o mestre é apenas uma ocasião para que o discípulo se reencontre com a verdade residente nele mesmo. Já o segundo tipo é relacionado ao instante cristão, no qual a verdade surge no tempo e, através da figura de um mestre, que é ele mesmo a própria verdade e a condição para sua plena compreensão. Por isso é que na obra *A Repetição*, mais especificamente em sua primeira parte, o jovem enamorado confessa a Constantino que não ama a mulher que o deixou, mas que ela é apenas uma ocasião para sua afirmação enquanto poeta. A eternidade passa a ser vista como verdadeira repetição e o momento estético, sem passado e sem futuro, é novamente absorvido numa espécie de instante eterno, onde reside o cristianismo e a repetição. Em outras palavras, a repetição em Kierkegaard está profundamente relacionada com o tema do instante (*øjeblik*, em idioma dinamarquês), presente especialmente na obra *Migalhas filosóficas* de 1844 e na sua polêmica contra a religião e a cultura dinamarquesas, expostas nos artigos do jornal *O Instante* entre 1854 e 1855.²

² Não analisaremos aqui a polêmica final de Kierkegaard contra a Igreja, presente, notadamente, na obra *O Instante*. Nosso intuito aqui é apenas relacionar a temática do instante nas *Migalhas filosóficas* com a temática da repetição na obra de igual nome.

Dessa forma, a repetição consiste numa espécie de aprofundamento do sentido cristão de instante, apontando para um porvir ou futuro. Com efeito, a repetição é estudada aqui na esfera do espírito e não segundo a natureza. A obra divide-se em duas partes: a primeira é mais estética e poética, espelhando as trocas de correspondências e conselhos do esteta Constantino ao jovem melancólico enamorado; já a segunda parte possui ainda as trocas de correspondências, mas o jovem é influenciado agora pelo posicionamento religioso do personagem bíblico Jó. Curiosamente a própria obra repete-se em duas partes, mas com sentido completamente distinto, que era exatamente o que pensava Kierkegaard acerca da repetição religiosa.

Na primeira parte da obra, a repetição é vista em equivalência com a reminiscência grega. O autor afirma que até mesmo Leibniz considerava importante tal conceito. Assim sendo, repetição e recordação consistem num mesmo movimento, mas em sentido contrário. A recordação evoca algo que já passou, enquanto a repetição espera por algo que foi e retornará. A repetição difere completamente do instante estético, sendo um aprofundamento do instante religioso. É nesse sentido que se pode perceber que a repetição não se *repete*, mas sempre se funda e sobrevive tal como a mitológica Fênix. Por isso, Jó será o companheiro do jovem na segunda parte da história que não apenas se repete, mas funda-se novamente.

Na obra *Temor e tremor*, também é possível notar a presença do conceito de repetição. O personagem Abraão, ao oferecer seu filho em holocausto, perde e recupera com novo sentido tudo o que tivera. O duplo movimento da fé do patriarca israelita reflete a repetição e a reapropriação com novo olhar e novo sentido. Por isso, não é desprovido de intencionalidade o fato de Kierkegaard publicá-la no mesmo ano de *A Repetição*, fazendo, talvez, com que as duas obras sejam uma espécie de paradoxal repetição.

A repetição configura-se como uma impossibilidade na esfera estético-poética. O esteta jamais deseja a repetição, assim como o tipo ético não pode abdicar dela. Nesse sentido, é que podemos observar ainda dois curiosos personagens kierkegaardianos: Johannes (o sedutor), autor do texto *Diário do sedutor* (da obra *A Alternativa*), e o Juiz Wilhelm, o personagem ético por excelência, dos *Estádios do Caminho da Vida*. O referido juiz é autor de um texto sobre o valor ético do matrimônio. O primeiro personagem possui Don Juan como seu guia e modelo, pensando sempre na próxima mulher a seduzir. Já o segundo escreve em folhas pautadas, regula seu tempo pelo relógio e assina alguns de seus textos como *um homem casado*.

O autor da *Repetição* nota que assim como Diógenes, que caminhou para negar a tese eleata do não-movimento, tudo parece confirmar o conceito de repetição no mundo. O pano de fundo de tal observação é a severa crítica kierkegardiana ao conceito hegeliano de progresso. Em outras palavras, antes de buscar a superação da filosofia grega, deve-se primeiro compreendê-la. É assim que se pode compreender que a repetição é, para Kierkegaard, como uma espécie de reminiscência platônica aprofundada. Seu objetivo é trazer novamente ao homem os motivos da sua infelicidade. A repetição relaciona-se aqui com o conceito teológico de *queda*, melhor ex-

plorado nas *Migalhas filosóficas* e no *Conceito de angústia*. Trata-se de uma tentativa de realizar uma *anamnese* de uma humanidade doente. O tom romântico do texto kierkegaardiano aparece enfaticamente, bem como a afirmação de quão difícil seria o mundo sem a possibilidade da repetição, que precisa ser redescoberta enquanto um conceito filosófico:

É necessário que se repita sem cessar que todas as coisas que estou dizendo, digo-as cabalmente a propósito da repetição e não como puras digressões. A repetição é a nova categoria que é preciso descobrir. Quando se tem conhecimento da filosofia moderna, e não se desconhece completamente a grega, compreende-se com facilidade como essa categoria vem a aclarar exatamente a relação dos eleatas e Heráclito e como a repetição é propriamente o que erroneamente convencionou-se chamar de mediação (Kierkegaard, 1976, p. 160).

De modo irônico, Constantino exalta a repetição como um termo dinamarquês por excelência, enquanto *mediação* é um termo estrangeiro: “A palavra *mediação* é um termo estrangeiro, *repetição* é uma boa palavra dinamarquesa e devo felicitar o idioma dinamarquês que possui tal termo” (Kierkegaard, 1976, p. 160-161).

Com efeito, repetição equivale a retomada, reapropriação. Trata-se da repetição daquilo que já ocorreu anteriormente. O paganismo grego trabalha com a idéia de recordação, enquanto o cristianismo defende a idéia de repetição, compreendendo-a de modo diferente da concepção ética e também do modo de entender estético, que a rejeita. Por isso é que, ao final da primeira parte, o esteta, num tom pessimista equivalente ao Eclesiastes, renuncia à repetição, faz um elogio da corneta, que nunca repete o mesmo som, e desacredita da caminhada de Diógenes: “Viva a corneta! Ela me representa a fugacidade da vida sem nenhuma necessidade de molestar-me viajando por esses caminhos de Deus. Porque realmente não é necessário mover-se do lugar para comprovar que não se dá nenhuma repetição” (Kierkegaard, 1976, p. 206).

Já na segunda parte do texto, Jó aparece como exemplo da caminhada do estético rumo ao religioso. Após um intervalo, o esteta comenta haver recebido novas cartas do jovem enamorado e começa a notar nele algumas mudanças. Aquele jovem, que não sabia se amava ou usava uma outra pessoa como mera referência, busca resposta no transcendente. A história de Jó passa a se constituir no seu mote, notadamente o versículo: “O Senhor me deu, o Senhor me tomou. Louvado seja o nome do Senhor” (Jó 29:12). Assim como Johannes de Silentio tornou-se o poeta da fé de Abraão, o jovem tecerá elogios a Jó:

A grandeza de Jó, por conseguinte, não consiste em que ele dissesse as palavras tão conhecidas: ‘O Senhor me deu, O Senhor me tomou. Louvado seja seu nome’; palavras que disse no princípio e não voltou a repetir nunca. Não, a significação enorme de Jó está nas lutas que o homem deve sustentar para alcançar os confins da fé. Ele esgotou e resistiu até a última de todas as dificuldades que semelhantes lutas

comportam. Ou, dito de outro modo, sua significação está em que representa, no momento da desgraça, uma grandiosa insurreição de todas as forças mais violentas e rebeldes do apaixonamento humano (Kierkegaard, 1976, p. 260).

Jó vai além da figura do herói, superando o seu significado na mitologia grega. Tal como Abraão, ele não conseguirá encontrar no geral uma legitimação, repouso ou compreensão. Por isso, a verdadeira repetição reside na sua história:

O problema está em saber quando ocorre a verdadeira repetição, pois não é nada fácil expressar-se sobre esse acontecimento em algum idioma humano. Quando apareceu aos olhos de Jó? No momento exato em que todas as certezas e probabilidades humanamente concebíveis caíram por terra e não podiam oferecer, como é lógico, nenhuma explicação. Jó foi perdendo tudo pouco a pouco e, assim, suas esperanças foram gradualmente desaparecendo à medida que a realidade, longe de suavizar-se, ia acostumando-se com os golpes cada vez mais duros. O sentido da imediatez estava todo perdido (Kierkegaard, 1976, p. 263).

Em outras palavras, não existe mediação possível. Por isso, na história de Jó, o homem supera toda a tormenta e a repetição equivale a receber em dobro tudo aquilo que antes possuía. A repetição é uma alternativa diferente da estética e da ética. Há um retorno ao eterno do homem e um novo olhar sobre a ocasião grega, ou seja, ocorre um retorno a Deus. Nesse sentido, a história de Jó diz respeito a cada indivíduo. Seu exemplo destina-se àqueles que Kierkegaard costumava denominar como *meus leitores*. A comunicação feita entre o esteta e o jovem enamorado abre-se para o interesse de quem quiser participar dessa relação e desse encontro:

Se admitimos de início que não são os leitores verdadeiros que lêem um livro por razões fortuitas e banais, estranhas por completo ao conteúdo do mesmo, então teremos que afirmar categoricamente que, inclusive, os autores mais lidos e celebrados não contam em realidade senão com um número muito reduzido de leitores (Kierkegaard, 1976, p. 277).

É curioso notar que o esteta dirige-se ao público, afirmando que faltou ao jovem, na perda de sua amada, a profundidade do religioso. Através da história de um amor infeliz, surge a explicação cabal da diferente teleologia do poeta e do religioso, ainda que o poeta seja importante, inclusive, para compreender a profundidade do religioso:

Se nosso jovem possuísse uma base religiosa mais profunda nunca chegaria a ser poeta. Então tudo teria sentido religioso na sua vida. A aventura amorosa na qual ele havia embarcado também teria importância para ele, mas o impulso para continuá-la teria vindo das esferas superiores (Kierkegaard, 1976, p. 284).

Com efeito, aquele que se encontra no religioso não precisa da poesia. Contudo, nem Kierkegaard e nem os seus pseudônimos estéticos estão em tal posição. Logo, o estético é uma maneira de aproximação com o religioso. A troca de correspondência entre o jovem e o esteta é uma relação platônica, ou seja, se dá no âmbito maiêutico. Uma vez realizado o ensinamento, o mestre desaparece:

Meu querido leitor, compreenderás agora que todo o interesse do livro se concentra no homem jovem, tanto que eu, em relação a ele, sou uma pessoa destinada a enfumaçar-me no mesmo instante em que ele aparece, algo assim como a mãe em relação ao filho que ela acaba de dar à luz (Kierkegaard, 1976, p. 285).

Aqui, portanto, depois de superar a posição socrática e observar atentamente o jogo entre os pseudônimos e os diversos estádios da existência kierkegaardiana que, antes de se negarem, parecem se completar, podemos perceber, de modo mais evidente, a importância do instante em Kierkegaard e sua proximidade da repetição. Não se trata aqui, como foi demonstrado, do instante estético, mas do religioso.

Em sua obra *O Conceito de angústia*, de 1844, assinada pelo pseudônimo Vigilius Haufniensis, há uma descrição ao mesmo tempo completa, detalhada e difícil de instante. Para Haufniensis, o instante é onde o tempo e a eternidade entram em contato:

O instante é esse algo ambíguo onde o tempo e a eternidade se tocam: esse contato fixa o conceito de temporal, em que o tempo não deixa nunca de afastar a eternidade e a eternidade não mais deixa de adentrar o tempo. Somente então assume significado a divisão que antes apontamos, entre tempo presente, tempo futuro e tempo por vir (Kierkegaard, 1968, p. 94).

A influência de Santo Agostinho e sua concepção sobre o tempo, tão bem explicada nas suas *Confissões*, é patente aqui. Aliás, toda a discussão acerca da liberdade humana e do pecado no *Conceito de angústia* é tributária do pensamento agostiniano.

Nas *Migalhas filosóficas*, a idéia de eternidade é fundamental para a significação do conceito de instante. Em Kierkegaard, o instante, paradoxalmente, relaciona-se com a repetição. Todavia, não se trata aqui da repetição controlada sempre exigida pelo comportamento ético e nem da repetição neurótica, descrita por Freud. Trata-se aqui do instante religioso, que é uma alternativa ao instante estético, que se perde no tempo, quer seja na sedução ao modo de Don Juan, quer seja na ironia socrática, que se auto-satisfaz.

Com efeito, nosso interesse aqui é analisar o instante na obra *Migalhas filosóficas*. Assim sendo, o intuito é analisar o instante religioso em uma das muitas facetas da obra kierkegaardiana. Tal obra aborda a questão da história e da liberdade, vistas pelo prisma dos temas cristãos do pecado e da graça, analisando o conceito de instante como uma síntese da temporalidade e da eternidade, mas diferindo, por exemplo, do *Conceito de angústia*, que analisa tal temática enfocando especialmente o espírito, muito provavelmente por forte influência da filosofia hegeliana³.

³ Assim como *A Repetição e Temor e tremor* são obras contemporâneas (publicadas em 1843), *Migalhas filosóficas* e *Conceito de angústia* foram, de igual maneira, publicadas em 1844.

O pseudônimo Johannes Climacus assina três obras do chamado *corpus* kierkegaardiano: *Migalhas filosóficas*, *Johannes Climacus ou é preciso duvidar de tudo* (que é uma espécie de autobiografia do pseudônimo) e o *Post-Scriptum às Migalhas filosóficas*. Ele é, portanto, alguém com uma história e uma lógica próprias. Trata-se de um homem estudioso e desiludido com as filosofias sistemáticas do seu tempo. Ao criar esse pseudônimo, Kierkegaard estava profundamente influenciado por suas leituras junto aos textos gregos e alemães, pela obra de Diógenes Laércio e pela *Essência do Cristianismo* de Feuerbach.

Climacus afirma ser o único homem que não consegue ser cristão dentro da cristandade. Afinal, a cristandade transforma o cristianismo mais em uma questão geográfica do que em uma opção existencial. Além de seus problemas com a cristandade, ele tem problemas com a filosofia do seu tempo, julgando-a demasiadamente sistemática. Ele não consegue alcançar a dúvida de que tanto fala a filosofia sistemática, pois não consegue escrever por meio de sistemas. Aparece aqui, com toda contundência, sua discordância com as teses cartesianas e modernas, que parecem duvidar de tudo, mas que, em verdade, sempre retornam para suas antigas certezas.

Já a diferença entre o projeto de Feuerbach e o projeto de Climacus é que, para Climacus, o pensador alemão é socrático. Em Feuerbach o homem já está de posse da verdade. Tal verdade é alcançada pela superação da ilusão religiosa e pela descoberta do segredo da teologia que, segundo Feuerbach, é a antropologia, isto é, são os homens os produtores dos seus deuses. Por isso, Climacus procura uma alternativa ao projeto socrático, que será elaborada durante todo o decorrer do texto *Migalhas filosóficas*. Cabe notar que essa alternativa não é chamada de cristã pelo autor. Sua proposta é ir além do projeto socrático; seu desejo é mostrar como é possível realizar uma síntese diferente da filosofia moderna. A obra utiliza o tempo todo a palavra dinamarquesa *guden*, o *deus*, que equivale, em grego, ao divino ou à divindade, não fazendo referências a *Deus*, que inicia com a letra maiúscula, típica dos substantivos e comumente usada nas definições judaico-cristãs.

O problema que será, de modo preliminar, abordado na obra é como será possível basear a felicidade eterna em verdades contingentes ou de fato. Kierkegaard, ao pensar nessa questão, está influenciado por Lessing que, por sua vez, se encontra influenciado por Leibniz, pioneiro nessa divisão entre verdade de fato e verdade lógica. Notemos que Kierkegaard trabalha, nesse ponto, com os dados do cristianismo, porém não de um modo confesso, mas apenas como um modelo teórico criado por Climacus. Por ser o cristianismo uma verdade de fato e não uma verdade lógica, será preciso que ele opere com a idéia do salto. Aliás, essa concepção de salto, a rigor, é de Lessing e será usada por Kierkegaard, futuramente, em seu *Post-Scriptum às Migalhas filosóficas*.

Todavia, essa distinção entre as verdades e a abordagem sobre a felicidade eterna não constituem o mote principal da obra, mas apenas o pano de fundo para uma questão que já havia sido abordada no primeiro trabalho de Kierkegaard, isto é, no *Conceito*

de ironia, de 1841: pode-se ensinar e aprender a virtude? Observemos que, nas *Migalhas filosóficas*, troca-se o termo *virtude*, usado anteriormente no *Conceito de ironia*, pelo equivalente existencial *verdade*. Surge, a partir dessa pergunta, o pensamento platônico de reminiscência somado com a tese socrática que afirma que o homem já está de posse da verdade. Se prevalecerem a tese da reminiscência, de que o homem já sabe previamente, bastando apenas a rememoração, e a tese socrática, de que o homem já está na verdade, o instante tornar-se-ia inútil. Com efeito, ele não seria mais do que uma mera ocasião.

Ora, a proposta alternativa de Kierkegaard é exatamente o contrário disso, pois nela o instante é decisivo. O que diferenciará a proposta kierkegaardiana da proposta socrática é que a primeira pressupõe que o homem não está de posse da verdade, pois esse se encontra em *estado de pecado*, tal como será igualmente explorado no *Conceito de angústia*.

Climacus utiliza categorias gregas para a construção do seu modelo alternativo e também para provar até onde é possível utilizar essas categorias. No fundo, a proposta alternativa kierkegaardiana é uma crítica tanto do idealismo platônico como do idealismo hegeliano. O idealismo hegeliano não passaria de uma conseqüência do idealismo platônico. Porém, o problema das *Migalhas filosóficas* não possui solução, visto que ele deve ser encarado pela perspectiva da fé. Tal pressuposto aparece no próprio projeto teórico de Climacus e, com muita probabilidade, é bastante tributário do argumento ontológico de Santo Anselmo, no qual o ponto de partida reside na fé e não no conhecimento.

Cabe notar que o Sócrates de Kierkegaard nas *Migalhas filosóficas* é bastante diferente do Sócrates do *Conceito de ironia*. Nas *Migalhas filosóficas*, o Sócrates de Kierkegaard, sob a pena de Climacus, representa o homem comum (pagão) em oposição ao homem renascido (cristão). O Sócrates de Climacus nas *Migalhas filosóficas* é aquele que consegue o máximo na relação com os demais homens. Porém, ainda está bastante distante da proposta alternativa ideal formulada por Climacus.

A pergunta que motiva as *Migalhas* é a seguinte: em que medida se pode aprender a verdade? Tal pergunta é antiga: ela já está presente no diálogo *Mênon* de Platão. Procurar a verdade é admitir que ela anteriormente não existia em nós. Contudo, procurar aquilo que sabemos é impossível, visto que já sabemos. Já procurar pelo que não sabemos é inviável, uma vez que nem sequer sabemos aquilo que procuramos. Essa era a dificuldade com a qual a filosofia socrática se deparava.

Segundo a concepção socrática, para saber a verdade basta que o homem lembre, isto é, a verdade já está no próprio ser, ela apenas se encontra adormecida. Essa será a prova da pré-existência da alma dada pelo *Mênon*, também conhecida como teoria da reminiscência. Ora, se esse homem está de posse da verdade (que está apenas adormecida nele), ele pode alcançá-la pelos seus próprios esforços. Por isso, nessa concepção, o ponto de partida temporal é um nada, o instante não tem a mínima importância.

O instante não tem importância, pois nele descubro que sabia eternamente a verdade. Sendo assim, esse instante é reabsorvido e incorporado pelo tempo e, por isso, eu jamais poderei encontrá-lo, visto que ele se perde no tempo.

Para Kierkegaard, o instante só pode ser decisivo se não for entendido à maneira socrática. Convém, por isso, examinar também dois outros termos que aparecem em Kierkegaard (e na filosofia socrática): discípulo e mestre.

Na visão kierkegaardiana, o discípulo não é nem mesmo o que ele procura, visto que ele está fora da verdade, ou, melhor ainda, ele é a não-verdade. O mestre é necessário ao discípulo por causa disso, ou seja, para lembrá-lo que ele é a não-verdade. O discípulo jamais conseguiria chegar até a verdade pelos seus próprios esforços.

O mestre deve levar o discípulo não somente até a verdade, mas também deve dar a condição para que ele possa entendê-la. Afinal, se o discípulo tivesse a condição, bastaria que ele se lembrasse da verdade (o que seria socrático). O discípulo também não fornece ao mestre a condição para que ele próprio entenda a verdade, porém só pode haver ensino porque essa condição está presente. O mestre pode transformar o discípulo, mas não pode recriá-lo. Somente o deus pode recriar o discípulo. Afinal, foi o deus quem o criou e lhe deu a condição de compreender.

Logo, o instante tem importância decisiva, pois o discípulo está sem a condição de compreender ou foi, de alguma maneira, despojado dela. Observemos que isso não ocorreu por vontade do deus e nem foi obra do acaso, mas ocorreu, segundo Kierkegaard, por culpa do próprio discípulo. Ele não somente está fora da verdade como polemiza com ela. O discípulo perde a sua condição por sua própria culpa, por estar, conforme a concepção kierkegaardiana, em *estado de pecado*.

Sendo assim, o mestre só pode ser o próprio deus, que é o único capaz de dar a condição e a verdade. Como poderemos denominar esse mestre, visto que ultrapassamos o próprio conceito (até então socrático) de mestre? Existem, para o deus-mestre, segundo Kierkegaard, quatro atributos: Salvador, Libertador, Reconciliador e Juiz.

Ele é Salvador, pois salva o discípulo da não-liberdade, salvando-o de si mesmo. Ele é Libertador, visto que liberta aquele que era prisioneiro de si mesmo. Ele é Reconciliador, pois reconcilia o discípulo que se tornara culpado pelo uso de sua não-liberdade, isto é, o mestre lhe dá a condição e a verdade, retirando a cólera suspensa sobre a culpa. Ele é Juiz, pois se novamente adquirimos a condição de compreender, seremos responsáveis pelas nossas ações e estaremos conscientes delas.

O instante possui também uma natureza particular e mesmo o instante religioso é breve e singular, como todos os demais. Contudo, ele é, segundo Kierkegaard, decisivo e composto de eternidade plena. O instante é, nessa concepção, uma plenitude dos tempos, isto é, ele é *kayros* (tempo propício) e não *krónos* (tempo decorrido). Notemos que desse primeiro conceito de instante derivam outros. Somente com a presença do deus no tempo é que se pode entender o conceito de instante em Kierkegaard.

Ao ir da não-verdade para a verdade, o discípulo se torna novo homem. Ocorre nele uma mudança, uma conversão. Ele se torna consciente de sua culpa. Ele pode, desse modo, olhar para trás seguindo em frente. É certo que o discípulo foi criado pelo deus, porém, ao se converter, ele sai do não-ser para o ser, ele renasce e supera o *estado de pecado*. No instante desse renascimento ele se torna consciente, pois seu estado anterior era o do não-ser.

As conseqüências dessa mudança, do não-ser para o ser, são as seguintes: a) essa decisão do deus é eterna, ao se realizar no tempo, se torna o instante; b) o instante nasce do choque entre decisão e ocasião, ou seja, é decisão eterna para o deus e ocasião para o homem. Porém, com a ação do deus no tempo, isso se torna mais do que ocasião para o homem, transforma-se em instante decisivo; c) ocorre a dialética do instante. Em Sócrates é possível observar o instante e sequer discerni-lo. Por isso é que, para o filósofo ateniense, o discípulo é a verdade, e o instante da ocasião é a aparência; d) o instante socrático é falso e o instante da decisão é loucura. Afinal, se há uma decisão a ser tomada, o discípulo tornar-se-ia a não-verdade. É exatamente isso que torna necessário o começo do instante; e) o instante é, de fato, decisão da eternidade: o deus no tempo, nascido, crescido e sofrendo por amor aos homens; f) o instante é o paradoxo, isto é, algo que não pode ser explicado racionalmente, senão retornaremos ao modelo socrático.

Em outras palavras, o instante é a plenitude dos tempos, visto que Deus está no tempo (paradoxo). O instante é também composto da decisão eterna do deus e da decisão humana (passagem do não-ser para o ser).

Portanto, segundo Kierkegaard, a verdade jamais pode ser encontrada no ser humano. Com o *estado de pecado*, ocorre uma separação e um distanciamento entre o homem e o deus, o homem perde a sua condição original. O homem precisa de algo mais do que um parteiro, como era Sócrates, para tirar de si mesmo o que ele já é. Logo, algo deve vir de fora, algo deve vir do exterior para esse homem. O deus deve ser o Salvador, deve ser o algo exterior que possibilitará uma nova vida ao homem. Essa é a diferença entre o deus (que é Mestre e Salvador) e Sócrates, que é somente um mestre existencial. O Salvador representa o fim da distância entre o homem e o deus, ele é a verdade e fornece a condição para que o homem possa compreendê-la. Ele é a própria possibilidade de compreensão que surge no reconhecimento da diferença entre o deus (Mestre e Salvador) e o homem, tal como aponta Reichmann:

Kierkegaard conclui *Migalhas filosóficas* com uma moral, na qual resume os pontos principais de seu projeto: a fé como um novo órgão; a consciência do pecado como um novo pressuposto; o instante como uma nova decisão e o Deus no tempo como um novo mestre (Reichmann, 1981, p. 78).

Referências bibliográficas:

- KIERKEGAARD, S. A. *L'Alternative - vol. 3/4. Oeuvres Complètes de S. Kierkegaard*. Paris: Éditions de L'Orante, 1970.
- KIERKEGAARD, S. A. *O Conceito de angústia*. São Paulo: Editora Hemus, 1968.
- KIERKEGAARD, S. A. *O Conceito de Ironia constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis: Editora Vozes, 1990.
- KIERKEGAARD, S. A. *Concluding unscientific postscript*. New Jersey: Princeton University Press, 1941.
- KIERKEGAARD, S. A. *In Vino veritas/Repetición*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1976.
- KIERKEGAARD, S. A. *É preciso duvidar de tudo*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003.
- KIERKEGAARD, S. A. *Migalhas filosóficas ou um bocadinho da filosofia de João Climacus*. Petrópolis: Editora Vozes, 1995.
- KIERKEGAARD, S. A. *Ponto de vista explicativo da minha obra como escritor*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- MALANTSCHUCK, Gregor. *Index terminologique: principaux concepts de Kierkegaard. Oeuvres Complètes de S. Kierkegaard*. Paris: Éditions de L'Orante, 1986.
- REICHMANN, Ernani. *O Instante*. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná/EPU, 1981.

Notas sobre o Conceito de “Fantasia” nas *Preleções sobre a Estética* de Hegel

Ana Resende

75

Artefilosofia, Ouro Preto, n.4, p. 75-79, jan.2008

O Conceito de Fantasia

Este artigo propõe uma reconstrução do conceito de “fantasia” – formulado na primeira parte das **Preleções sobre a Estética** de Hegel – e, em particular, do conceito de “fantasia poética” – formulado na terceira parte das suas **Preleções**. A meu ver, o esclarecimento destes conceitos (e, particularmente, do conceito de “fantasia poética”) ajudará a compreender a natureza do que Hegel chama de “poético”, e que, segundo ele, se confunde com o conceito mesmo de belo da arte e de obra de arte em geral.

De acordo com Hegel, nas **Preleções**, a poesia deve ser entendida como aquela arte particular que se situa entre os extremos das outras artes¹, isto é, entre a extrema materialidade da arquitetura e a extrema espiritualidade da música, mas também deve ser vista como aquela arte particular em que, “ao mesmo tempo, a arte mesma começa a se dissolver e preserva para o conhecimento filosófico o seu ponto de transição para a representação religiosa enquanto tal, bem como para a prosa do pensamento científico.”² Assim, a poesia é considerada como “a verdadeira e absoluta obra do espírito e sua manifestação (*Äusserung*) como espírito.”³

E é a peculiaridade do seu material que garante à poesia uma posição de destaque na estética hegeliana. Se a poesia se conserva entre os extremos das outras artes particulares, preservando tanto o aspecto material – mais “pesado” – quanto o espiritual – mais “elevado” –, é porque aqui não se trata, para Hegel, de pura e simplesmente espiritualizar ou racionalizar o sensível ou o natural dado. Trata-se, antes, de uma composição de ambos os aspectos, isto é, do sensível e do racional, ou, nas palavras de Hegel, de uma “reconciliação”.⁴

Aliás, na terceira parte das **Preleções sobre a Estética**, Hegel observa que apenas o “criar e o formar poéticos”⁵ são capazes de uma reconciliação do “fenômeno real”⁶ na “forma representada espiritualmente”⁷, ao contrário do pensamento, em que a “reconciliação do verdadeiro e da realidade”⁸ só pode ocorrer no pensamento. Daí apenas resultarem do pensamento as idéias, enquanto que as “imagens e figuras da fantasia”⁹ constituem o resultado da criação e formação poéticas. No entanto, deve-se sempre atentar para o fato de que, na “confusão da interioridade espiritual e da existência exterior”¹⁰, perder-se na região do espiritual constitui um risco.

Na primeira parte das suas **Preleções**, Hegel se propõe descrever como a obra de arte, que tem sua origem no espírito, é produzida por

¹ Peter Szondi observa, em suas preleções sobre Poética e Filosofia da História, que a divisão das cinco artes particulares – arquitetura, escultura, pintura, música e poesia – foi feita em relação tanto com a capacidade sensória que é mobilizada pelas obras de arte quanto com o material de que se servem estas obras. Enquanto os sentidos constituem uma “constante” da natureza humana, é o material que indica o “processo histórico das obras particulares” e, ao mesmo tempo, “o desenvolvimento do espírito”. SZONDI, P. *Poetik und Geschichtsphilosophie*, I, p. 468-469.

² HEGEL, G. W. F. *Ästhetik*, III, p. 234.

³ HEGEL, G. W. F. *Ästhetik*, II, p. 261.

uma atividade subjetiva e, enquanto produto desta, isto é, enquanto algo subjetivo – mas objetivado –, como pode alcançar a “intuição e o sentimento do público”¹¹. A esta atividade ou, ainda, a esta “*subjetividade criadora*”¹² que produz a obra de arte, Hegel chama de fantasia do artista.

Mas esta fantasia do artista não deve ser confundida nem com a mera imaginação passiva nem com uma “faculdade universal da produção artística”¹³ que se limitaria à “*composição* do diverso da intuição”¹⁴ e constituiria, assim, um meio-termo entre a sensibilidade e a racionalidade. Para Hegel, a fantasia é criadora e constitui, como já foi mencionado, uma atividade, não sendo, portanto, algo que se dê de modo imediato.

Em seguida, Hegel atribui à fantasia, enquanto “capacidade artística”¹⁵ e enquanto atividade de criação, “o talento e o sentido para o conceber da *efetividade* e de suas figuras”¹⁶. Hegel afirma que é justamente esta atividade que possibilita ao espírito fixar as “mais diversas imagens do *dado*”¹⁷ antecipando, desse modo, uma discussão que será retomada, mais tarde, na terceira parte das **Preleções sobre a Estética**, sobre os limites entre as esferas da arte, da filosofia e da religião.

Na primeira parte das suas **Preleções**, Hegel descreve em que se distinguem arte e filosofia: o elemento excedente na obra de arte não é a universalidade abstrata dos conceitos, mas a própria vida e seus incontáveis objetos. Mas, na medida em que é permitida à fantasia do artista uma determinada concepção da efetividade “em suas figuras reais”¹⁸, também lhe é permitida, em igual medida, a “familiaridade com o *interior* do homem, com as paixões do ânimo e todas as finalidades do peito humano”¹⁹.

Neste sentido, na terceira parte das **Preleções**, Hegel observa que, se a fantasia do artista é capaz de conceber e figurar a “*efetividade interior e exterior*”²⁰, isto é, “todas as coisas espirituais e naturais, acontecimentos, histórias, atos, ações, estados interiores e exteriores”²¹, ampliando tanto o seu conteúdo quanto os seus modos de exposição, esta efetividade sempre coincide com os “interesses espirituais”²², porque “sol, montanhas, floresta, paisagens ou a figura humana exterior, sangue, nervos, músculos, etc.”²³ não constituem o objeto mais apropriado à poesia.

Segundo Hegel, a tarefa principal da poesia é “trazer à consciência os poderes [*Mächte*] da vida espiritual”²⁴ e a esfera das “representações, atos, ações [e] destinos humanos”²⁵, além do mecanismo e da “ordenação divina do mundo”²⁶. Daí a poesia ainda poder ser considerada como “a mais universal e ampla mestra”²⁷ da humanidade, ao tematizar tanto a existência do gênero humano como as “leis de sua existência”²⁸. Hegel prossegue afirmando que o homem “deve conhecer os poderes [da vida espiritual] que o impelem e governam”²⁹ e que é a poesia que os fornece, “em sua primeira forma substancial”³⁰.

Mas, se a tarefa principal da poesia é trazer à consciência a efetividade interior e exterior, não devemos confundir a sua tarefa com a do pensamento filosófico. A atividade da arte é oposta, “com respeito à forma do saber [*Wissen*]”³¹, à da filosofia, ainda que, segundo Hegel, “o verdadeiro [*das Wahrhaftige*] de todas as coisas”³² constitua o fundamento universal de religião, filosofia e arte.

⁴ O conceito de “reconciliação” pode ser considerado como um dos conceitos mais importantes da obra hegeliana. Segundo Marc Herceg, em seu artigo sobre a reconciliação no fragmento de Tübingen, “Hegel jamais renunciará à sua interrogação sobre o problema da reconciliação”, isto é, de uma verdadeira reconciliação com as coisas, os homens e do indivíduo consigo mesmo. Desde o fragmento de Tübingen, Hegel constata o desaparecimento do “poder de unificação” da vida humana e torna em projeto de vida o estabelecimento de “uma nova harmonia entre o homem e o mundo, uma harmonia que seja a reconciliação dos tempos modernos”. HERCEG, Marc, *Le Jeune Hegel et la Naissance de la Réconciliation Moderne*, p. 401.

⁵ HEGEL, G. W. F., *Ästhetik*, III, p. 234.

⁶ Id. *ibid.*

⁷ Id. *ibid.*

⁸ Id. *ibid.*

⁹ HEGEL, G. W. F., *Ästhetik*, I, p. 230.

¹⁰ HEGEL, G. W. F., *Ästhetik*, III, p. 235.

¹¹ HEGEL, G. W. F., *Ästhetik*, I, p. 362.

¹² Id. *ibid.*

¹³ HEGEL, G. W. F., *Ästhetik*, I, p. 363.

¹⁴ Id. *ibid.*

¹⁵ Id. *ibid.*

Assim, não constitui tarefa da fantasia trazer à consciência a “racionalidade [Vernünftigkeit] interior”³³, sob a forma de “proposições e representações universais”³⁴; antes, esta racionalidade deve ser exposta na “figura concreta e na efetividade individual”³⁵. Em seguida, Hegel observa que, neste entrelaçamento entre o conteúdo racional e a figura concreta e real, o artista autêntico mobiliza todas as faculdades do ânimo, isto é, de um lado, a “reflexão desperta do entendimento [Verstand]”³⁶ e, de outro, “a profundidade do ânimo [Gemüt] e a sensação [Empfindung] revigorante”³⁷. Portanto, sem “reflexão, particularização [e] distinção”³⁸, nenhum conteúdo pode ser figurado.

Assim, Hegel conclui que a produção interior, que, na primeira parte das **Preleções sobre a Estética**, ele identifica ao gênio e ao talento, e a sua realização técnica não estão dissociadas:

o que vive na sua fantasia, vem até ele [ao artista autêntico] (...) pelos dedos, assim como o que nos vem à boca para exprimirmos o que pensamos, ou como nossas idéias, representações e sentimentos mais íntimos aparecem imediatamente em nós mesmos através de posturas e de gestos.³⁹

O Conceito de Fantasia Poética

Ao falar da fantasia poética, na terceira parte das **Preleções sobre a Estética**, Hegel observa que o conteúdo desta ocupa um lugar intermediário “entre a universalidade abstrata do pensamento e a corporeidade [Leiblichkeit] sensível [e] concreta”⁴⁰ das outras artes particulares (arquitetura, escultura, pintura e música), porque o poeta não apenas tem de constituir um “mundo interior do ânimo e da representação consciente de si [selbstbewußten]”⁴¹, mas também tem de encontrar, para este interior, um fenômeno exterior que lhe corresponda.

Assim, a fantasia poética é capaz de apreender tanto a interioridade subjetiva quanto o “particular da existência exterior”⁴², sob a forma de uma *interioridade objetivada*. Mas esta idéia de que a fantasia corresponde a um meio-termo entre a individualidade do sensível e a universalidade do racional já é exposta, por Hegel, na primeira parte das **Preleções**, quando, ao traçar a diferença entre o conteúdo da arte e da filosofia, ele observa que se na filosofia o pensamento constitui o “elemento da produção”⁴³, na arte este se identifica à “configuração [Gestaltung] efetiva exterior”⁴⁴.

Hegel observa que o artista é justamente aquele que vê e ouve muito e que conserva, em si mesmo, tudo o que viu e ouviu, do mesmo modo que os grandes indivíduos se destacam do restante dos homens por uma grande capacidade de recordação. Porque este “espírito mais profundo”⁴⁵, que faz com que o artista seja capaz de reter tudo o que foi visto e ouvido e que, nas suas atividades, isto é, no seu fazer artístico, possa concebê-lo em suas figurais reais, amplia “o campo dos seus interesses sobre incontáveis objetos”⁴⁶, fazendo com que ele escape à “limitação do material”⁴⁷ sensível e concreto e ao conseqüente condicionamento da forma que determina tanto o modo de conceber a efetividade quanto o próprio “manejo [Behandlung]”⁴⁸ artístico das outras artes particulares.

Embora o conteúdo da fantasia poética não se limite ao conteúdo das “relações do pensamento do entendimento ou especulativo”⁴⁹,

¹⁶ Id. ibid.

¹⁷ Id. ibid.

¹⁸ Id. ibid.

¹⁹ Id. ibid.

²⁰ Id. ibid.

²¹ HEGEL, G.W.F. *Ästhetik*, III, p. 230.

²² HEGEL, G.W.F. *Ästhetik*, III, p. 239.

²³ Id. ibid.

²⁴ Id. ibid.

²⁵ Id. ibid.

²⁶ Id. ibid.

²⁷ HEGEL, G.W.F. *Ästhetik*, III, p. 240.

²⁸ Id. ibid.

²⁹ Id. ibid.

³⁰ Id. ibid.

³¹ HEGEL, G.W.F. *Ästhetik*, I, p. 365.

³² Id. ibid.

³³ Id. ibid.

³⁴ Id. ibid.

³⁵ Id. ibid.

³⁶ Id. ibid.

nem ao da “forma do *sentimento* sem palavras”⁵⁰, nem ao da “clareza e precisão sensível, meramente exterior”⁵¹, este também não se identifica ao conteúdo de caráter accidental, fragmentado e relativo da “efetividade *finita*”⁵², porque estes extremos já estão, na verdade, unificados pela própria fantasia poética na esfera da interioridade espiritual, já sendo, por isso mesmo, algo transformado, que se constitui em produto da atividade artística, isto é, em algo totalizado, orgânico, infinitizado e permanente.

Aliás, isto já se apresenta como uma exigência, pelo fato mesmo de que, como Hegel observa, no geral, a obra de arte poética, na medida em que se constitui como “produto da fantasia livre”⁵³, deve ser configurada e acabada como uma totalidade orgânica.

Daí o conteúdo da fantasia poética também não poder ser confundido com o conteúdo da “consciência comum”⁵⁴ prosaica, que também configura a “matéria de espécie distinta”⁵⁵, mas que não cria nada de poético, porque, na verdade, a fantasia não reside nem no “mero apreender da efetividade exterior e interior”⁵⁶, nem no mero “aparecer do espírito interior na realidade das figuras externas”⁵⁷; trata-se antes de fixar e levar à exposição o “universal [e] racional”⁵⁸ no fenômeno, de modo vivo, revigorado e determinado.

Cabe, então, abrir um parêntese para mencionar duas passagens da terceira parte da **Enciclopédia das Ciências Filosóficas**, nas quais Hegel se refere, primeiro, à figura do poeta e, em seguida, à “imaginação *poetizadora* [*dichtende Einbildungskraft*]”⁵⁹.

Na primeira passagem da **Enciclopédia**, Hegel observa que é um erro pensar que o poeta proceda de modo meramente intuitivo, isto é, que na sua exposição prevaleça apenas “a objetualidade [*Gegenständlichkeit*] do conteúdo”⁶⁰ da intuição imediata. Segundo ele, o poeta autêntico – aquele que é capaz de desenvolver sua intuição *organicamente* e subsumi-la, sob a forma do universal, na representação – deve, “antes e durante a realização da sua obra, ponderar e refletir”⁶¹.

Na segunda passagem da **Enciclopédia das Ciências Filosóficas**, Hegel descreve a imaginação poetizadora como aquela configuração “mais ou menos concreta [e] individualizada”⁶² que também constitui uma síntese, na medida em que a matéria sensível, “na qual o teor subjetivo [se] dá uma existência na representação”⁶³, provém justamente da objetualidade do conteúdo da intuição imediata. A imaginação poetizadora ou fantasia constitui, portanto, aquele ponto intermediário no qual o universal e o ser, o interior e o exterior são “formados em um [*eingebildete*]”⁶⁴. A isto, Hegel vai chamar, mais tarde, de universal concreto, no qual a totalidade não põe em suspenso [*aufhebt*] as suas partes e na qual estas, por sua vez, preservam a sua autonomia e se constituem, para a configuração poética, em algo “interessante para si, vivo para si”⁶⁵.

Mas também em relação às artes figurativas e à música, a arte poética – graças à capacidade da fantasia poética de levar à exposição uma totalidade viva e orgânica – se distingue por seu conteúdo. Hegel observa que só a arte poética é capaz de desdobrar a “totalidade de um acontecimento, de uma seqüência, de uma alternância de movimentos do ânimo, paixões, representações e do curso acabado de uma ação”⁶⁶ de maneira completa.

³⁷ Id. *ibid.*

³⁸ Id. *ibid.*

³⁹ HEGEL, G. W. F., *Ästhetik*, I, p. 370.

⁴⁰ Id. *ibid.*

⁴¹ HEGEL, G. W. F., *Ästhetik*, III, p. 273.

⁴² HEGEL, G. W. F., *Ästhetik*, III, p. 225.

⁴³ HEGEL, G. W. F., *Ästhetik*, I, p. 364.

⁴⁴ Id. *ibid.*

⁴⁵ Id. *ibid.*

⁴⁶ Id. *ibid.*

⁴⁷ HEGEL, G. W. F., *Ästhetik*, I, p. 270.

⁴⁸ Optei por traduzir, em português, o termo alemão *Behandlung* por “manejo” como uma forma de recordar que na raiz do termo alemão está a palavra “mão”. A palavra *Behandlung* implica, assim, a idéia de algo em que a mão toma parte.

⁴⁹ HEGEL, G. W. F., *Ästhetik*, III, p. 231.

⁵⁰ Id. *ibid.*

⁵¹ Id. *ibid.*

⁵² Id. *ibid.*

⁵³ HEGEL, G. W. F., *Ästhetik*, III, p. 248.

⁵⁴ HEGEL, G. W. F., *Ästhetik*, III, p. 230.

⁵⁵ Id. *ibid.*

No caso da escultura e da pintura, por exemplo, esta diferença entre a poesia e as demais artes particulares se torna patente. Nem escultura nem pintura conseguem incluir, numa única obra singular, uma seqüência qualquer que seja, ou o curso acabado de uma ação. Nos casos em que isto foi tentado ou a escultura fracassa, como, por exemplo, no Laocoonte, em que o que predomina é a desarmonia entre a idéia e a matéria sensível, ou, no caso da pintura, nas representações da paixão de Cristo, em que o que se vê é, na verdade, uma seqüência de quadros que tentam dar conta de toda a ação.

Isto, no entanto, não significa que, uma vez que todos estes acontecimentos, histórias, atos, ações e estados exteriores e interiores estejam desenvolvidos e articulados e constituam uma unidade, estes aspectos e partes distintos não possam mais ser particularizados; ao contrário, observa Hegel, isto passa a ser “da maior importância para a obra de arte poética”⁶⁷, porque, nesta, a parte do singular nunca pode ser completamente distinguida da parte que contém o todo. Assim, cada aspecto e cada parte estão completamente individualizados e, ao mesmo tempo, estão intimamente relacionados ao todo, e somente ambos, o todo e as suas partes autônomas, constituem uma totalidade viva.

Referências bibliográficas:

HEGEL, G. W. F. **Werke**. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1970, ff. 20 v.

HERCEG, Marc. *Le Jeune Hegel et la Naissance de la Réconciliation Moderne*, **Les Etudes Philosophiques**. Paris: PUF, Agosto/2004, n. 3, p. 383-401.

JAESCHKE, Walther: **Hegel-Handbuch**. Stuttgart: Metzler, 2003.

SZONDI, Peter. **Poetik und Geschichtsphilosophie, I**. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991, 5. ed.

⁵⁶ HEGEL, G. W. F., *Ästhetik*, I, p. 364-365.

⁵⁷ Id. *ibid*.

⁵⁸ HEGEL, G. W. F., *Ästhetik*, III, p. 241.

⁵⁹ HEGEL, G. W. F., *Enzyklopädie*, III, p. 266.

⁶⁰ HEGEL, G. W. F., *Enzyklopädie*, III, p. 254.

⁶¹ HEGEL, G. W. F., *Enzyklopädie*, III, p. 255.

⁶² Id. *ibid*.

⁶³ Id. *ibid*.

⁶⁴ HEGEL, G. W. F., *Enzyklopädie*, III, p. 268.

⁶⁵ HEGEL, G. W. F., *Ästhetik*, III, p. 251.

⁶⁶ HEGEL, G. W. F., *Ästhetik*, III, p. 224.

⁶⁷ Id. *ibid*.

Filosofia da Música



O infantil e o selvagem na *Filosofia da nova música*

Jessé da Costa Rocha

83

Artefilosofia, Ouro Preto, n.4, p. 83-94, jan.2008

Na *Filosofia da nova música*, Adorno distinguiu duas fases do compositor Igor Fedorovich Stravinski (1882-1971): a infantil e a neoclássica. Entretanto, tal distinção necessita de alguns esclarecimentos. Primeiramente, devemos dizer que toda e qualquer tentativa de catalogar o conjunto da obra de Stravinski mostra-se problemática, tendo em vista que a carreira desse compositor russo não se desenvolveu de forma linear, isto é, certas características aparecem, desaparecem e reaparecem em períodos distintos com diferentes intensidades. Esse movimento sinuoso foi impulsionado, segundo Adorno, por razões não propriamente musicais. Contudo, de um modo geral, os historiadores da música apontam dois principais períodos na carreira do referido compositor: o nacionalista e o neoclássico, também chamado de neobarroco ou pré-clássico¹.

O primeiro período abrange as obras da juventude até aproximadamente 1918. As principais obras desse período são os balés *Petrouchka* (Petrouchka) de 1911 e *Le sacre du printemps* (A sagração da primavera), que estreou em Paris em 29 de maio de 1913. *Le sacre* narra um ritual pagão de sacrifício ocorrido em uma época indeterminada, no qual uma donzela é morta para render culto à chegada da primavera. A obra está dividida em duas grandes partes, com oito e seis quadros respectivamente. A primeira parte chama-se “A adoração da terra” e a segunda “O sacrifício”. O segundo período situa-se entre 1919 e 1951. As obras mais importantes desse período são o *Oteto para instrumentos de sopro* de 1923 e o oratório *Oedipus Rex* (Édipo Rei) de 1927. O libreto dessa última foi baseado na conhecida tragédia de mesmo nome escrita por Sófocles e posteriormente traduzida para o latim por um dos colaboradores de Stravinski.

Apesar da diferença de nomes, a distinção estabelecida por Adorno coincide com a normalmente aceita pelos historiadores. Mais adiante passaremos a estudar detalhadamente a primeira fase de Stravinski. Por ora apenas apontaremos algumas razões que levaram Adorno a chamar essa fase de infantil. Na primeira fase, Stravinski apropriou-se do folclore nacional da Rússia. Tal recurso liga-se, de duas maneiras, imediatamente à idéia de infância. Primeiramente por se tratar de recordações advindas da própria infância do compositor. Em segundo lugar porque em alguns casos Stravinski se valeu de contos infantis como base para suas composições. *O Rouxinol* (1908, 1913-1914), *O pássaro de fogo* (1910) e *Renard* (Raposa) de 1916 são bons exemplos desse tipo de procedimento. Além desses dados históricos, podemos listar uma outra razão propriamente filosófica. Ao se voltar em direção ao folclore russo, Stravinski colocou em cena rituais primitivos próprios dos tempos bárbaros da Rússia, como em *A sagração da primavera*. Adorno, por sua vez, procurou mostrar, valendo-se dos estudos freudianos, a coincidência entre as estruturas psíquicas dos selvagens, das crianças

¹ Os historiadores falam também de uma terceira fase na qual Stravinski inesperadamente aproximou-se da técnica serial. Adorno não comenta essa fase, justamente porque ela se desenvolveu em um período posterior à redação da *Filosofia da nova música*.

e dos neuróticos, com objetivo de desmascarar o caráter regressivo da música de Stravinski. Esse descarrilamento da música moderna em direção à barbárie estilizada também pode ser interpretado como o fracasso do projeto da modernidade apresentado por Kant que, antes de tudo, significava a saída do homem da sua menoridade.

Primeiro estudo de caso: A *sagração da primavera* ou a representação do primitivo

Passaremos agora a analisar mais detalhadamente a primeira fase de Stravinski, em especial a obra intitulada *A sagração da primavera*. Com esse objetivo, utilizaremos como mediação dois textos publicados por Sigmund Freud em 1913, a saber: *O interesse científico da psicanálise* e *Totem e tabu*. Na primeira obra nos deteremos na parte II, que tem por título “O interesse da psicanálise para as ciências não-psicológicas”. Na segunda obra, dedicaremos maior atenção à parte IV, chamada de “O retorno do totemismo na infância”. Escolhemos os dois mencionados textos por serem referências importantes, sem as quais a compreensão da crítica adorniana das obras de Stravinski torna-se difícil ou mesmo impossível. No segundo capítulo da *Filosofia da nova música*, Adorno refere-se explicitamente ao *Totem e tabu* mostrando que existe uma íntima relação entre essa obra e *A sagração da primavera*. Segundo ele, *Le Sacre* “É uma obra que pertence aos anos em que se começaram a chamar primitivos os selvagens. Pertence à esfera de Frazer e Lévy-Bruhl e também à dos ‘totens e tabus’” (ADORNO, 1989, p. 116). Tanto a obra de Stravinski como a de Freud vieram a público em 1913 e têm por tema certos rituais primitivos. Não se trata de uma mera coincidência. Como indica a citação, no início do século XX, surgiu na Europa um grande interesse pelas culturas primitivas, despertado por diversas pesquisas antropológicas desenvolvidas na época. Já no texto *O interesse científico da psicanálise* Freud indicou em linhas gerais, a pedido do periódico italiano *Scientia*, algumas aplicações não-médicas da psicanálise e esclareceu importantes conceitos psicanalíticos. No *Totem e tabu*, por sua vez, ele empregou os conceitos fundamentais da psicanálise para solucionar complicadas questões que haviam sido levantadas pelos estudos mais recentes da antropologia.

Vejamos então as principais articulações desses textos. A segunda parte de *O interesse científico da psicanálise* encontra-se subdividida em oito segmentos indicados por letras maiúsculas (A – H). No segmento “D” Freud discorreu sobre “O interesse da psicanálise de um ponto de vista de desenvolvimento”. Ali podemos encontrar a formulação de uma idéia crucial para a psicanálise: “a ontogenia é uma repetição da filogenia” (FREUD, 1974, p. 219). Essa afirmação deve ser entendida basicamente da seguinte maneira: em condições ideais, cada pessoa percorre ao longo de sua vida as mesmas fases percorridas pela espécie humana ao longo de sua história. A despeito da temeridade dessa afirmação, deve-se notar que ela abriu caminho para uma estratégia metodológica bastante produtiva. Em *Totem e tabu*, por exemplo, Freud, não podendo reconstruir o modo de vida dos selvagens, procurou estabelecer uma analogia entre o comportamento das crianças e aquele suposto estágio inicial de desenvolvimento da humanidade e assim pôde descrever o processo que levou da natureza à cultura. Guardadas

as devidas proporções, podemos dizer que o procedimento freudiano cumpre um papel semelhante ao salto especulativo empreendido pelos primeiros filósofos gregos. Os filósofos jônios, na tentativa de explicar a origem do Universo, não procuraram visualizar, visto ser isso impossível, o instante inicial no qual se deu a passagem do caos ao cosmo, mas postularam a existência de uma única temporalidade e de leis naturais constantes. Sendo assim, segundo eles, as mesmas leis que operavam no início do Universo deveriam permanecer operando nos dias atuais, o que tornava possível investigar o original por meio do cotidiano.

Ainda no segmento “D” do texto que está sendo analisado, Freud definiu dois importantes conceitos: regressão e inconsciente. Para ele, o cerne do inconsciente é formado pela parte infantil do psiquismo que foi reprimida, ou seja, pelo conjunto dos desejos que na infância não puderam ser efetivados, mas que, não obstante, permaneceram como forças capazes de exercer influência sobre a conduta do indivíduo. Isso acontece porque a repressão nunca consegue eliminar completamente um desejo, mas apenas soterrá-lo. Sendo assim, esse material psíquico pode retornar, ainda que deformado, caso as partes mais desenvolvidas não consigam dominar as dificuldades impostas pela realidade. O retorno desses elementos psíquicos infantis, também chamados de “arcaísmos psíquicos”, pode ser observado nas imagens oníricas e nos sintomas típicos dos neuróticos. É justamente esse retorno que constitui a regressão.

Na seção seguinte do mesmo texto, Freud discursou sobre “O interesse da psicanálise do ponto de vista da história da civilização”. Nessa parte, podemos vislumbrar o desdobramento de algumas idéias expostas anteriormente. Aqui nos interessa, em especial, a relação entre o neurótico e o selvagem. Como já dissemos, em uma neurose ocorre um retorno ao infantilismo psíquico. Esse retorno acontece quando a realidade impõe limites à obtenção do prazer e representa uma iniciativa individual que tem por objetivo compensar os desejos não satisfeitos. Por outro lado, instituições como a moral e a religião “buscam proporcionar soluções sociais para esses mesmos problemas” (FREUD, 1974, p. 222). Assim, podemos afirmar que as situações psicológicas que nos dias atuais geram as neuroses são as mesmas que impulsionaram o homem primitivo a criar as referidas instituições, o que torna possível uma outra fecunda analogia e abre um vasto campo de pesquisa. Valendo-se desse recurso, Adorno asseverou que em *A sacração da primavera* Stravinski procurou retratar os selvagens utilizando os elementos arcaicos presentes no indivíduo moderno. Em outras palavras, “Se Freud ensinou que existe uma conexão entre a vida psíquica dos selvagens e dos neuróticos, o compositor desdenha os selvagens e se atém àquilo cuja experiência é segura na arte moderna, ou seja, a esse arcaísmo que constitui o estrato profundo do indivíduo” (ADORNO, 1989, p. 126).

Percorramos agora as principais articulações do quarto capítulo do ensaio *Totem e Tabu*. Freud iniciou o referido texto analisando algumas teorias que procuravam explicar o surgimento e o significado do totemismo. Entenda-se por totemismo um conjunto de práticas e crenças existentes nas sociedades primitivas que preconizava uma série de obrigações de um clã para com um totem. O totem era geralmente um animal considerado o ancestral comum de todos os membros do

clã, e que não podia ser morto tampouco comido. Existia também um conjunto, não menos importante, de obrigações recíprocas que cada membro do clã deveria observar nas suas relações com os demais membros, a principal era não praticar sexo com um membro do mesmo clã. Segundo Freud, as pesquisas da sua época não apresentavam respostas satisfatórias aos mais importantes enigmas presentes nessa prática, em especial, não eram capazes de explicar a relação entre o clã totêmico e a exogamia. Com o objetivo de sanar essas dificuldades, Freud aplicou a perspectiva psicanalítica e, assim, lançou uma nova luz capaz de esclarecer os problemas até então insolúveis.

De acordo com Freud, a criança e o primitivo se relacionam de forma semelhante com os animais. Tanto um como o outro “[...] não demonstram sinais da arrogância que faz com que os homens civilizados adultos tracem uma linha rígida entre a sua própria natureza e a de todos os outros animais” (FREUD, 1974, p. 154). Contudo, existe um quadro, conhecido como fobia de animal, frequentemente observado em crianças na clínica psicanalítica, que parece perturbar o bom relacionamento citado acima. Em *Totem e Tabu*, podemos encontrar a descrição de pelo menos um desses casos, a saber: o pequeno Hans. Esse caso mostra-se relevante para a questão aqui estudada porque nele reaparecem as características mais importantes do totemismo.

A descrição é a seguinte: o pequeno Hans sentia um medo mórbido de cavalos. Após uma análise detalhada, verificou-se que ele, na tentativa de diminuir seu conflito psíquico, tinha deslocado para um animal os sentimentos ambivalentes que alimentava em relação ao pai. Tais sentimentos foram gerados pelo conhecido complexo de Édipo, isto é, a criança via seu pai como um poderoso adversário em relação aos favores da mãe. Disso resultava simultaneamente uma profunda admiração e uma vontade de eliminar o pai para assumir o seu lugar. Além desse caso típico, podemos encontrar um outro caso pouco comum: o pequeno Árpád. Aos dois anos de idade, Árpád teve seu pênis bicado por uma galinha. Após certo período, passou a se comportar como um galináceo. Nesse caso, o problema teve sua origem no complexo da castração, visto que o menino associou a atitude do animal ao medo que sentia em relação ao pai, mas tanto no primeiro como no segundo caso o papel desempenhado pelo pai é o mesmo, isto é, “o papel de um inimigo temível dos interesses sexuais da infância. O castigo com que ele ameaça é a castração, ou o seu substituto, a cegueira” (FREUD, 1974, p. 157). Deve-se notar, contudo, que o pequeno Árpád não apenas se identificou plenamente com um animal, mas também permaneceu ambivalente em relação a ele, ou seja, cultivou ao mesmo tempo um afetuoso sentimento de admiração e uma forte hostilidade que o levava a matar periodicamente as galinhas do galinheiro da família. Conforme veremos, esses aspectos: identificação com um animal, atitude ambivalente diante dele, matança periódica do animal objeto da identificação e o papel fundamental desempenhado pelo complexo de Édipo, são características determinantes do sistema totêmico.

As características mencionadas acima aparecem em alto-relevo em um festim, periodicamente repetido pelos homens primitivos, chamado pelos pesquisadores de refeição totêmica. Durante esse festival, os integrantes de um clã dançam imitando seu totem com sons, gestos

e uma indumentária especialmente preparada para a ocasião. O ponto alto da cerimônia é a morte e deglutição do animal totêmico. Nesse momento, o que era normalmente proibido torna-se obrigatório. Todos os membros do clã devem participar da matança e da refeição. Esse ritual tem por objetivo reafirmar e reforçar, pela ingestão de uma substância comum, a dupla identificação que existe, por um lado, entre os membros do clã, por outro, entre o clã e o totem. Vale ressaltar que a suspensão temporária do interdito é seguida por duas atitudes antagônicas: primeiro a tristeza do luto, depois a alegria da festa. Segundo Freud, isso só é possível porque o totem é uma espécie de substituto do pai. Desse modo, a atitude ambivalente do primitivo em relação ao totem é similar à atitude da criança em relação ao seu pai. O luto inicial é decorrente do medo de um castigo e tem por fim a negação da responsabilidade pela morte. A alegria advém da prática de algo normalmente impossível para um indivíduo.

Mas qual é a origem desse estranho ritual? Para responder a essa pergunta, Freud combinou a interpretação psicanalítica com a teoria da horda primeva elaborada por Charles Darwin. Para ele, nos primórdios da espécie humana existiam grupos isolados, no interior dos quais, um macho forte e ciumento expulsava violentamente os seus filhos para assegurar o monopólio sobre as fêmeas. Com o passar do tempo, os irmãos exilados se uniram e juntos mataram e devoraram o patriarca da horda. “A refeição totêmica, que é talvez o mais antigo festival da humanidade, seria assim uma repetição e uma comemoração desse ato memorável e criminoso, que foi o começo de tantas coisas: da organização social, das restrições morais e da religião” (FREUD, 1974, p. 170). Contudo, a malta de irmãos que matou o pai primevo também nutria em relação a ele sentimentos contraditórios. Eles odiavam o pai porque ele representava um empecilho para a realização dos seus desejos sexuais, por outro lado, cada um deles admirava o pai e gostaria de se colocar no lugar dele. Todos puderam se identificar com o pai por meio da ingestão do seu corpo, porém nenhum dos filhos mostrou-se forte o suficiente para assumir o lugar cobijado. Disso resultou uma frustração geral e um sentimento de remorso. Para mitigar esses sentimentos surgiu o sistema totêmico. A obediência do primitivo em relação ao totem é uma espécie de “obediência adiada” em relação ao pai. As duas regras básicas do totemismo, isto é, não matar o totem e não manter relações sexuais com alguém do mesmo totem, buscam cercear os dois sentimentos oriundos do complexo de Édipo, aqui transposto do pai para um animal. A primeira regra possui apenas um valor emocional uma vez que a morte do pai primevo não pode ser revertida. A segunda regra, porém, possui um valor prático: evitar que os irmãos entrem em uma disputa pela supremacia que poderia levar à extinção do clã. Essa última regra está na origem da exogamia. Assim, o totemismo mostra-se ao mesmo tempo como um pacto efetivo entre os irmãos e um pacto imaginário com o pai morto. Nesse pacto, o homem primitivo se comprometia em respeitar o totem e, em troca, esperava do totem tudo o que uma criança espera do pai: “proteção, cuidado e indulgência” (FREUD, 1974, p. 173).

Com o passar do tempo, o ódio em relação ao pai primevo se arrefeceu e a saudade dele aumentou, “tornando-se possível surgir um

ideal que corporificava o poder ilimitado do pai primevo contra quem haviam lutado” (FREUD, 1974, p. 177). Dessa maneira, nasceu a idéia do deus-pai. Deve-se notar que o totem foi o primeiro substituto encontrado para o pai, enquanto a idéia de deus é uma forma de representação bem posterior. Contudo, existem entre essas manifestações semelhanças e diferenças. Para o crente deus é seu pai, tal como para o primitivo o totem é o ancestral da tribo. A diferença é que na idéia de deus o pai reconquista a forma humana. Da mesma maneira que deus substituiu o totem, o ritual do sacrifício substituiu a refeição totêmica. Mas em ambos os casos a ambivalência prevaleceu. Na refeição totêmica, a morte do pai é ao mesmo tempo pranteada e comemorada. No ritual do sacrifício, o pai é representado duas vezes, ora como o animal sacrificado que inicialmente era o antigo animal totêmico, ora como o deus que exige o sacrifício. Todavia, quando o deus-pai reconquistou a forma humana, ele abriu também as portas para que o sacrifício animal fosse transformado em sacrifício humano. Essa possibilidade efetivou-se em diferentes partes do mundo. O exemplo citado por Freud é o dos astecas, povo que, antes da conquista espanhola, habitava o território do atual México. Dessa forma, chegamos aqui ao fim do caminho desbravado por Freud, que começou com a refeição totêmica, passou rapidamente pelo sacrifício animal e desembocou no sacrifício humano.

Por essa via, podemos retornar à interpretação adorniana de *A sagração da primavera*. Conforme já sabemos, *Le saae* põe em cena um ritual de sacrifício humano. Segundo Adorno, na referida obra “A eleita dança até morrer, mais ou menos como os antropólogos relatam que os selvagens morrem na verdade quando, sem saber, violam um tabu” (ADORNO, 1989, p. 124). Como podemos observar, esse comentário, embora não contradiga as idéias freudianas expostas acima, parece deslocar um pouco o eixo da discussão. Contudo, podemos apresentar uma outra interpretação que, apesar de não aparecer explicitamente na obra de Adorno, pode ser justificada pelo contexto. O sacrifício de uma donzela representa a renúncia ao prazer saudável. De acordo com Adorno, o conceito de renúncia é fundamental para a compreensão da obra de Stravinski. Não se trata, entretanto, de uma simples renúncia, mas sim de uma renúncia acompanhada por uma identificação com a instância opressora, ou seja, nesse caso a interdição ao prazer é posta no lugar do prazer, o que a torna permanente. O deus oculto, a quem é oferecido o sacrifício, representa, por sua vez, a lei e a ordem, tal qual o pai na psicanálise. Essa identificação entre a vítima e o agressor, Freud chamou de sadomasoquismo. De acordo com Adorno (1989, p. 124), “O rasgo sadomasoquista acompanha a música de Stravinski em todas as suas fases”. Em *A Sagração da primavera*, entretanto, essa característica se apresenta de três maneiras diferentes: por meio da identificação da tribo com o deus, na identificação da moça sacrificada com a tribo e, por último, na identificação do espectador com o espetáculo. Sobre a primeira forma de identificação listada acima já falamos. A segunda forma representa a anulação da individualidade diante da pressão do coletivo. Vale lembrar que nos primórdios da espécie humana não existia a noção de indivíduo tal qual entendemos hoje. A culpa e o castigo eram sempre, ou na maioria dos casos, um atributo coletivo. Somente

na constituição psíquica do pai primevo é que podemos antever alguns traços de individualidade. No último caso, o espectador desfruta, por um lado, de um sádico prazer na morte da vítima, por outro lado, a identificação com a coletividade opressora mostra-se como prazer masoquista na medida em que o espectador se compraz com sua própria condição, que na realidade também é oprimida. Em última análise, podemos dizer que o sacrifício do indivíduo ao coletivo tem como conseqüência a dissolução da dialética existente entre o subjetivo e o objetivo.

Deve-se notar também que a música de Stravinski “Ao assumir um disfarce totêmico pretende a unidade primordial de homem e natureza, enquanto ao mesmo tempo, contudo, o sistema se descobre, em seu princípio fundamental, no princípio do sacrifício, como sistema autoritário [...]” (ADORNO, 1989, p. 124). Stravinski realizou ironicamente a utopia da grande obra de arte, a reconciliação do humano com o natural. Entretanto, sua falsa reconciliação é, na realidade, a assimilação de uma natureza desencantada. Depreende-se disso que a dialética existente entre o homem e a natureza não pode ser resolvida de forma simples.

Inicialmente o homem estava submetido às forças da natureza, as quais eram tidas como deuses. Por falta de alternativa, o homem procurava morar bem próximo das fontes de água, tinha o seu dia útil reduzido ao período iluminado pelo sol, aceitava passivamente o que era dado pela natureza. Entretanto, já nesse período, o homem manifestava sua intenção de dominar a natureza. Por meio da magia, o primitivo imaginava influenciar os fenômenos naturais. Na modernidade surgiu a ciência e por meio dela o homem passou a ter reais condições de interferir nos processos naturais. Contudo, como o aumento do poder não foi acompanhado por um aumento na responsabilidade e na busca por uma compreensão da totalidade do real, surgiram, como resultado, catástrofes ambientais que abalaram o equilíbrio da biosfera. Mas já não é possível voltar atrás sem perder algumas importantes conquistas da modernidade, como a liberdade individual. Logo, o homem precisa encontrar uma terceira posição diferente da posição de servo, na qual ele se encontrava quando via a natureza povoada pelos deuses, mas diferente também da posição de senhor que vê a natureza apenas como matéria-prima para a produção de bens de consumo.

Em uma outra perspectiva, podemos dizer que em *A sagração da primavera* Stravinski sacrificou a própria música do ocidente, ou seja, no *Sacre*, Stravinski obteve um efeito arcaico rejeitando certos princípios composicionais, o que levou a um empobrecimento da linguagem musical. Em outras palavras: “O efeito arcaico do *Sacre* deve-se a uma censura musical, a uma proibição de todos os impulsos que não se conciliem com o princípio de estilização, mas a regressão assim obtida leva logo à regressão do próprio ato de compor, empobrece os procedimentos e arruína a técnica” (ADORNO, 1989, p. 121). Todavia, a decretação da morte da tradição musical não abriu espaço para a construção do novo, uma vez que Stravinski, tal como o homem primitivo imitado por ele, permaneceu ambivalente diante da autoridade que acabara de matar. Segundo Adorno, esse é o comportamento típico de um “caráter autoritário” que, por não conseguir relacionar-se criticamente com a tradição, oscila entre o respeito e a ira para com

a música dos “nossos pais”. Dessa maneira, na sua fase seguinte, por saudade ou por culpa, Stravinski retornou ao estilo do período do pai da música ocidental, isto é, ao barroco da época de Bach. Contudo, “O especialista Stravinski sempre se mostrou desinteressado em relação ao contraponto” (ADORNO, 1989, p. 121). Não era isso que ele buscava ao desenterrar o barroco, mas sim o caminho da religião, por meio da qual pretendia apaziguar seus conflitos internos. São dessa fase suas composições sacras, tais como: a *Symphonie des Psaumes* (1930), que apesar do nome mais parece uma cantata, e a *Missa* (1948) para coro misto e orquestra sem violinos. É sintomático também o fato de Stravinski ter musicado justamente *Édipo Rei*, a tragédia que tematiza o incesto, o parricídio e, segundo Freud, expressa de forma mais acabada a relação complexa do filho para com o pai.

Segundo estudo de caso: a ópera *Renard* ou a representação de um conto de fadas

Podemos agora avançar um pouco mais na análise do período infantil da obra de Stravinski. Para tanto, passaremos a investigar um outro filão explorado pelo compositor russo nesse período, qual seja, o conto infantil. Com o propósito de balizar essa investigação, chamaremos à baila um outro texto de Freud, também escrito em 1913: *A ocorrência, em sonhos, de material oriundo de contos de fadas*. Já no texto sobre *O interesse científico da psicanálise*, encontramos a seguinte afirmação: “parece inteiramente possível aplicar os pontos de vista psicanalíticos deduzidos dos sonhos a produtos da imaginação étnica, como os mitos e os contos de fadas” (FREUD, 1974, p. 220). Porém, apenas no outro texto aqui referido é que podemos ver desenvolvida a relação entre os sonhos e os contos de fadas. Na segunda parte do texto sobre *A ocorrência, em sonhos, de material oriundo de contos de fadas*, Freud analisou o primeiro sonho de angústia relatado por um dos seus pacientes mais famosos, chamado de “O Homem dos Lobos”. O relato é o seguinte: o menino se encontrava com três ou quatro anos de idade quando sonhou que estava deitado durante a noite em sua cama, então subitamente a janela se abriu e o menino viu sete lobos brancos com cauda de raposa sentados em uma árvore em frente ao seu quarto. Com medo de ser comido pelos lobos que olhavam para ele, o menino acordou gritando. Após certo tempo de investigação, Freud pôde identificar nesse sonho alguns elementos provenientes de dois contos infantis. O primeiro é o mundialmente conhecido “Chapeuzinho Vermelho”. O segundo é o menos conhecido “O lobo e os sete cabritinhos”. “Além disso, os dois contos de fadas possuem muito em comum. Em ambos existe o comer, a abertura da barriga, a retirada das pessoas que haviam sido comidas e sua substituição por pesadas pedras, e, finalmente, em ambos o lobo mau perece” (FREUD, 1969, p. 360). Freud interpretou esses elementos, em especial o medo do lobo aí presente, como uma espécie de fobia animal. A diferença entre esse tipo de fobia e aquela outra forma que descrevemos quando relatamos o caso do pequeno Hans é que nesse caso o animal causador da angústia jamais foi visto pelo menino, a não ser nas ilustrações das histórias infantis que foram contadas a ele. Em ambos os casos, porém, o animal objeto da fobia era na realidade, segundo Freud, um substituto do pai, em relação ao

qual as crianças nutriam um sentimento de ambivalência. Vale lembrar a semelhança entre a ação do lobo nos dois referidos contos e a atitude do deus Crono que, de acordo com a mitologia grega, devorava seus filhos. Entretanto, quando Zeus, seu último filho, nasceu, Réia, a mulher de Crono, deu-lhe uma pedra para comer no lugar do seu filho caçula. Depois de crescido, Zeus derrotou o pai e libertou os irmãos que estavam presos na barriga de Crono.

Para Freud, os referidos elementos provenientes dos contos de fadas só puderam aparecer no sonho de um menino que estava desenvolvendo uma espécie de fobia porque esses contos já continham em si ocultamente um medo infantil em relação ao pai, que foi encoberto por meio de modificações semelhantes às sofridas pelos desejos inconscientes quando aparecem em um sonho. Segundo Adorno, as obras compostas por Stravinski no período infantil também são montagens semelhantes aos sonhos angustiantes. Desta forma, ele pôde incorporar os contos infantis do folclore russo que também possuíam um conteúdo latente passível de ser interpretado, tal como veremos a seguir. A ópera *Renard*, por exemplo, mostra de forma modelar como Stravinski se apropriou de populares contos infantis para construir suas peças. Essa ópera tem como eixo central da trama o embate entre o galo e a raposa. Esta procura de diversas maneiras devorar o galo que se encontra em um poleiro. Deve-se notar que, na primeira de suas investidas, a raposa, disfarçada de religiosa, tenta convencer o galo a descer do poleiro acusando-o de poligamia. Aqui já podemos vislumbrar a relação entre esse enredo e os casos clínicos relatados anteriormente. A perversão galinácea do pequeno Árpád o levou a um excessivo interesse pela vida sexual do galinheiro. Não foi difícil perceber que o objeto de interesse do menino era, na realidade, a vida sexual dos seres humanos adultos, a qual ele procurava entender por meio de uma espécie de analogia com a vida sexual das aves domésticas. A raposa, por sua vez, representa, na ópera que está sendo analisada, uma interdição à obtenção do prazer, como o pai primevo, no caso dos primitivos, e o lobo na fobia infantil do “Homem dos Lobos”.

Resta ainda saber que tipo de relação existe entre o espetáculo cênico e a música da ópera *Renard*. Segundo Adorno, “[...] Stravinski separa a representação e o canto e não liga a figura a uma voz determinada, nem as vozes a uma figura. Em *Renard* as vozes cantam na orquestra, enquanto a ação se desenvolve no cenário” (ADORNO, 1989, p. 129). Em outras palavras, existem nessa ópera quatro cantores que permanecem juntos da orquestra e quatro atores que, seguindo a notação do próprio Stravinski, movimentam-se no palco de um modo semelhante aos palhaços. Entretanto, a relação entre o conjunto dos cantores e o conjunto dos atores não é unívoca. Tal relação mostra-se claramente no caso da raposa. Na primeira parte da peça, um tenor dá voz a essa personagem. Na segunda parte, um baixo passa a fazer esse papel. No final, todos os cantores se alegram com a morte da raposa, o que revela definitivamente a ausência de identificação dessa personagem com um cantor determinado. Para Adorno, esse processo de cisão da identidade individual representa uma espécie de esquizofrenia. Aqui esquizofrenia deve ser entendida em um sentido mais amplo, isto é, como dissociação ou desarticulação das partes que deveriam formar

um todo. Em termos filosóficos, podemos dizer que, em Stravinski, “A unidade orgânico-estética fica dissociada” (ADORNO, 1989, p. 135), ou seja, Stravinski não respeita os princípios mínimos que, segundo Aristóteles², deveriam reger toda e qualquer obra de arte, quais sejam: a unidade e a coerência. Suas composições mostram-se, na realidade, decompostas, porque nelas não há um nexo entre os vários elementos constitutivos. Não apenas os personagens encontram-se desprovidos de uma melopéia própria, como também a melopéia, por ser exterior, não determina a ação encenada. A música, em si, também permanece inconseqüente, uma vez que se limita a uma justaposição desprovida de desenvolvimento. Vale ressaltar que a decomposição do todo orgânico levou a um predomínio do mero efeito. Entenda-se por mero efeito o jogo arbitrário de sonoridades fora do contexto que, dessa maneira, tornam-se “autônomas”.

Podemos dizer também que a razão moderna é, de certa forma, esquizofrênica, pois separa radicalmente o teórico, o prático e o poético. Ao construir o projeto filosófico da modernidade, Kant procurou estabelecer os três domínios citados anteriormente como três usos de uma mesma razão. Com esse propósito, escreveu três críticas, uma para cada domínio. Mas, como as regras válidas para cada uso eram completamente diversas e em alguns casos contrárias, iniciou-se, assim, o processo de desagregação da razão. Porém, o desenvolvimento do capitalismo levou a uma supervalorização do uso teórico, porquanto a ciência moderna passou a ser aplicada na produção de tecnologias e essas, por sua vez, utilizadas, direta ou indiretamente, na produção de bens de consumo. Por esse motivo, a palavra “modernidade” é usada hoje em nosso cotidiano apenas como sinônimo de inovação tecnológica. A essa razão entendida apenas como uma ferramenta de trabalho a serviço dos interesses do mercado Adorno chamou de “razão instrumental”. Contudo, a lógica do capitalismo se expandiu também para os outros domínios, submetendo os valores éticos e estéticos ao imperativo do lucro e da eficiência. Stravinski e seus seguidores “Não [...] buscam os modelos temáticos na música artística, mas nas peças de uso corrente, estandardizadas e degradadas pelo mercado” (ADORNO, 1989, p. 139). A imposição de um padrão exterior ao domínio estético a um material musical em si mesmo desorganizado e desarticulado produziu uma espécie de montagem precária, na qual a aparência de completude é conseguida por meio da mera repetição e a aparência de originalidade por meio do mero efeito. Esse último, intensificado pelo estudo técnico, quase científico, dos instrumentos musicais empreendido por Stravinski, com o objetivo de colocar não os instrumentos a serviço da música, mas a música a serviço dos instrumentos. Aqui também o eco da razão instrumental pode ser ouvido.

Contudo, o desdobramento da razão acima descrito revela-se como uma peripécia³, uma vez que as intenções eram outras. Quando Kant elaborou o seu projeto, ele tinha como meta a promoção da autonomia entendida em um sentido político. No seu pequeno artigo intitulado *Resposta à pergunta: Que é “Esclarecimento”?*, Kant expôs sua filosofia política relacionando-a com o período histórico que então se iniciava, qual seja: o período moderno. Para ele, esse momento histórico seria singular no que tange à promoção do esclarecimento. Embora

² Conferir Poética § 44 e § 58.

³ De acordo com o parágrafo 60 da Poética de Aristóteles, uma peripécia ocorre quando alguém age movido por um determinado pensamento, mas o resultado da ação é o contrário do esperado.

o impulso ao esclarecimento seja uma propensão intrínseca ao espírito humano, existem muitos fatores individuais e sociais que podem frear esse movimento. Os principais fatores individuais são o medo e a preguiça daqueles que passaram uma vida toda sob tutela, isto é, guiados por um líder como um rebanho pelo seu pastor. No âmbito social, o principal obstáculo capaz de impedir a marcha do esclarecimento é a ausência de liberdade pública. Entenda-se por liberdade pública o direito de publicar, sem qualquer censura, críticas aos costumes e instituições vigentes. Na Prússia, onde Kant viveu, esse direito foi concedido por Frederico II a todos os cidadãos e foi justamente essa liberdade de expressão que abriu espaço para um movimento esclarecedor sem precedentes. Contudo, vale ressaltar que, segundo Kant, esse processo de esclarecimento só pode ser efetivado ao longo de diversas gerações. Ele se inicia com uma reforma no pensamento promovida pelos textos publicados por sábios e culmina em uma reforma institucional. Entretanto, trata-se de um processo lento, pois é preciso que toda a sociedade, ou pelo menos uma parcela significativa, esteja consciente da necessidade da mudança para que os governantes efetivem as reformas almejadas. Dessa maneira, o povo poderá submeter-se às novas leis e instituições de forma autônoma, considerando que elas serão a concretização do pensamento vigente, ou seja, normas jurídicas que devem ser seguidas porque foram impostas pela própria sociedade. Todavia, para Kant, as velhas instituições devem ser preservadas até o momento em que possam ser substituídas por novas, as quais também poderão ser substituídas no futuro por outras ainda mais aperfeiçoadas. Assim, o progresso não seria paralisado e nem a ordem interrompida pela ausência momentânea de normas.

Conforme vimos, Kant não apenas acreditava estar vivendo em uma época de esclarecimento, como também acreditava que a humanidade alcançaria, em longo prazo, um estado de esclarecimento pleno. Entretanto, se observarmos agora mais de perto a definição kantiana de esclarecimento, veremos que essa previsão não se confirmou e, no lugar do previsto, surgiu o seu contrário. Vejamos: “Esclarecimento [*Aufklärung*] é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo”. (KANT, 2005, p. 63). Em vez disso, o indivíduo moderno passou a buscar a massificação para se aliviar do peso da maioria. Em termos adornianos, podemos dizer que esse retorno representa a ruína do projeto moderno, ou seja, “As imagens da música mecânica produzem o shock de um modernismo já superado e caído no infantilismo” (ADORNO, 1989, p. 115). Deve-se notar que nessa passagem o termo “infantilismo” pode ser entendido em uma acepção mais literal, conforme vimos em Freud, ou em um sentido mais abstrato, tal qual vimos em Kant. O termo “moderno” também pode ser entendido em um sentido mais restrito, isto é, como um determinado momento da história da arte, ou como um projeto filosófico, conforme explicamos acima.

Ainda segundo Kant, existe um uso mecânico da razão que prolonga a menoridade. Esse uso, ou melhor, abuso, consiste em recorrer a preceitos e fórmulas sem o auxílio da reflexão. Nesse sentido, podemos chamar de mecânica a música de Stravinski porque, como já dissemos,

ela recorre a fórmulas padronizadas advindas de um domínio exterior à música, evitando assim o risco das inovações. Em outras palavras, “A resultante falta de forma propriamente musical dá a seu todo um aspecto de estabilidade duradoura: o abandono da dinâmica simula uma eternidade imóvel, em que somente as diabruras métricas suscitam alguma modificação” (ADORNO, 1989, p. 154). Entretanto, para Adorno, a música mecânica não apenas prolonga a menoridade, como também permite o retorno do que existe de mais primitivo. Assim, Stravinski passou a jogar esteticamente com a selvageria. Nesse jogo o sentido estritamente musical foi substituído por um sentido ritual. Isso é o que ocorre, conforme já explicamos, em *A sagração da primavera*, também chamada (pelos críticos) de o massacre da primavera. Segundo Carpeaux (2001, p. 420), *Le Sacre* é o “[...] símbolo musical da nossa época, caracterizada pelo intelectualismo a serviço da barbárie”. Nesse sentido, podemos dizer que Stravinski antecipou os horrores das guerras mundiais. Deve-se notar, contudo, a diferença entre esse compositor e os líderes nazi-fascistas. Estes promoveram a selvageria sem mediações de qualquer natureza e, em função disso, procuraram eliminar todas as representações da selvageria para não olharem no espelho. Stravinski, ao contrário, procurou dominar a selvageria por meio de um processo mimético, isto é, ao imitar o selvagem esse compositor pretendia evitar, por meio de um passe mágico, tornar-se mais uma vítima da barbárie. Vale lembrar que o homem primitivo procurava dominar a natureza utilizando a magia. Com esse objetivo, ele imitava, por meio de indumentárias e gestos, o processo que queria influenciar. A ciência moderna finalmente realizou o desejo de dominar a natureza. Mas, para isso, também teve que reproduzir, agora no laboratório, a rigidez dos processos naturais para só assim gerar a tecnologia por meio da qual a matéria-prima é transformada em produto industrializado. Dito isso, já não parece fortuito o fato de uma música concebida como representação de um tempo primitivo soar em algumas passagens tal e qual uma fábrica moderna.

Referências:

- ADORNO, T.W. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- ARISTÓTELES. *Poética*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores).
- CARPEAUX, O. M. *O livro de ouro da história da música*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- FREUD, S. *O interesse científico da psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- _____. *Tótem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- _____. *A ocorrência, em sonhos, de material oriundo de contos de fadas*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- KANT, I. Resposta à pergunta: Que é “Esclarecimento”? In: _____. *Textos seletos*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2005. cap. 4, p. 63-71.

O problema da forma na música contemporânea

Eduardo Socha*

Conhecer a única coisa que é eterna: a mudança
Schoenberg, *Harmonia*

Introdução.

Wagner, Hanslick e o desgaste do tonalismo

Parece haver um consenso em torno do fato de que a problemática que envolve o estatuto da forma musical na cena contemporânea encontra suas origens no esgotamento das possibilidades formais do tonalismo, em razão do próprio desenvolvimento histórico do material. Tal desagregação, evidenciada sobretudo a partir do final do século XIX, abriu espaço para a contestação do sistema tonal como linguagem totalizante e inerente ao fato musical, capaz de sedimentar uma “segunda natureza” sobre o universo da organização sonora. Com efeito, sua invariância funcional - baseada nas escalas diatônicas, na estereotipia dos intervalos, na antecipação de estruturas reconhecíveis pelo ouvinte, como figuras de antecedente-conseqüente, cadências, desdobramentos temáticos, progressões determinadas de acordes, modulações etc - assegurava a pretensão idealista de constituição de uma gramática musical de sentimentos gerais. A despeito do surgimento de acordes que suspendiam temporariamente a sensação de tonalidade (como os acordes de sexta napolitana e sexta francesa), a cadência perfeita (dominante-tônica) continuava a orientar basicamente os processos composicionais.

Levando ao extremo a pretensão gramatical de mimetizar afetos, o projeto wagneriano buscava ampliar a semânticidade das figuras sonoras, preparando a estreita ligação entre conteúdo musical e representação de idéias/sentimentos através dos *leitmotive* - motivos melódicos, harmônicos ou rítmicos que individualizam e espacializam musicalmente idéias e sentimentos de personagens (aplicáveis não apenas a entidades abstratas, como o Destino ou a Vingança, mas também a personagens concretos, como a família Nibelungo). Expressão decisiva do romantismo alemão, Wagner desejava, pela técnica dedicada à obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), a união absoluta da música com a linguagem poética e teatral, a fim de atingir novos modelos de expressividade. Paradoxalmente,

* Mestrando FAPESP/FFLCH-USP, esocha@gmail.com.

apresentava com isso também a dissolução de elementos clássicos da sintaxe tonal. A idéia de tonalidade fixa se desvanecia, à medida que a aplicação de recursos composicionais como o cromatismo e a melodia infinita instituíam um regime quase amorfo de modulação perpétua e de tempo irreversível (como um tempo-espaço ausente de historicidade), cuja intenção seria exteriorizar a instabilidade dramática no transcurso musical e escapar do curso inexorável do tempo. Wagner acaba fornecendo com isso tanto a exaltação suprema e idealizada do material quanto os indícios concretos de sua degradação.

Nesse contexto, cabe ressaltar a importância do crítico Edward Hanslick. Contra a tendência musical de ascese emotiva que o wagnerianismo coroava, a tese de Hanslick procurava sustentar, em 1854, uma estética musical autônoma e abstrata, que recusa qualquer relação entre conteúdo musical e representação de sentimentos. Ao contrário das doutrinas wagnerianas, o único conteúdo que a música pode veicular, segundo Hanslick, são idéias musicais, cujos objetos nada mais são do que *formas sonoras em movimento*¹. A única analogia que a música oferece diretamente para a representação do sentimento é o movimento, seu aspecto dinâmico. A representação afetiva é introduzida pelo sujeito senciente, que reveste a obra musical de significado segundo sua percepção historicamente condicionada. Assim, os sentimentos não residem na própria organização sonora, já que a música em si, como linguagem indeterminada, não pode reproduzir conceitos extramusicais, juízos ou sentimentos. Hanslick questiona, por exemplo, qual o sentimento específico, assinalado por um conteúdo temático qualquer em uma sinfonia de Mozart ou Haydn. Respostas como “amor”, “nostalgia”, “recolhimento” são igualmente aceitáveis e refutáveis, o que basta para demonstrar a indeterminação do fenômeno musical e a arbitrariedade de uma gramática idealista². A tese de Hanslick trata portanto de delimitar as fronteiras da teoria musical: por um lado, a *compreensão subjetiva* da música (carregada de historicidade), cujo domínio seria mais adequado à história da arte; por outro, o *juízo estético objetivo* (atemporal), que não se limita a estilos ou gêneros e tenta desvelar o que agrada na obra e o porquê. Apenas o modo de audição *contemplativo* (por oposição a *patológico*) permite a percepção do belo musical incondicionado e a formulação consciente do juízo estético, sem recorrer à sublimação sentimental, às contextualizações de caráter histórico, à aplicação de analogias com a linguagem e com a matemática³.

Embora tal distinção – que declara o belo musical como independente de seu eixo *histórico-artístico* – seja de certo modo inaceitável sob a perspectiva materialista (da qual partilha, por exemplo, a filosofia da música adorniana), é inegável a importância de Hanslick nas discussões posteriores sobre a forma musical, discussões que se acentuariam décadas mais tarde, face ao desgaste das formas estereotipadas da tonalidade. Entre as contribuições de Hanslick, cuja validade ainda subsiste na crítica contemporânea, podemos citar: 1) exigência de *estética especial* para a música, que

¹ Hanslick, *Do Belo Musical*, p. 42.

² Podemos afirmar, a grosso modo, que a inversão de Hanslick em relação ao fenômeno musical consiste em um procedimento semelhante à “revolução copernicana” operada pela crítica kantiana da razão: esta afirma que são as categorias prévias do entedimento que determinam os objetos da experiência (fenômenos) e não o contrário. Com a evidente ressalva de que, na música, o sujeito desfruta de maior liberdade para determinar o significado do objeto, a pertinência da comparação se confirmaria no amplo espectro histórico da música, independente dos sistemas de codificação (modal, tonal, serial, etc).

³ Hanslick, *Do Belo Musical*, cap.V. Percebemos novamente, na definição de belo, a influência da teoria kantiana.

deve ser compreendida a partir de parâmetros adequados ao desdobramento no tempo; 2) reconhecimento de uma racionalidade subjacente, indo além das descrições idealistas que identificavam na música a expressão inefável da “metafísica do sublime”; 3) exclusão da música vocal ou programática para determinação da especificidade da arte sonora; 4) indeterminação e desnaturalização do material – não há *belo natural* na música; melodia e harmonia são produtos exclusivos do espírito humano; 5) distinção dos modos de audição; 6) reciprocidade imanente entre as categorias de *forma* e *conteúdo* (“toda tentativa de separar forma e conteúdo de um tema leva a uma contradição ou à arbitrariedade”). De fato, Hanslick antecipa neste ponto um dos problemas cruciais que ocupará boa parte da estética musical contemporânea e que diz respeito aos modos e à própria natureza da *forma musical*.

Vejam, a título ilustrativo, as reverberações da crítica de Hanslick em compositores contemporâneos como Boulez. Em *Música Hoje 2*, de 1985, Boulez afirma, em nítida remissão à exigência de um pensamento exclusivamente musical (conforme item 1 acima): “acho que a música merece um campo de reflexão que lhe seja próprio e não simples acomodações a estruturas de pensamento basicamente estranhas a ela; a liberdade da reflexão musical se encontra perigosamente alienada devido a essas diversas ‘colonizações’”⁴; ou ainda, em referência direta à forma (conforme item 6), citando a conhecida definição de Lévi-Strauss: “forma e conteúdo são da mesma natureza, apreensíveis pela mesma análise. O conteúdo recebe da sua estrutura a sua realidade, e aquilo que chamamos *forma* é a ‘estruturação’ de estruturas locais de que se constitui o conteúdo”. Boulez prossegue: “a forma musical variou na medida exata em que variaram as estruturas locais”⁵.

Ligeti, Debussy e a forma aberta

Encontramos em *A Forma na Música Nova*, de Ligeti, o diagnóstico preciso e quase didático sobre os impasses e as alterações da definição de forma musical com o esgotamento da tonalidade. Em primeiro lugar, a forma musical não é apenas a relação das partes com o todo. Embora a definição se aplique a *esquemas* formais consolidados pela tradição – fuga, rondó, suíte, sonata etc – seu conceito em música, tomado em toda sua extensão, envolve particularidades relacionadas à *função* de cada parte/fase do desdobramento musical. Ou seja, as partes (ou ‘estruturas locais’, segundo Boulez) não são apenas componentes que se reportam ao todo, mas estabelecem uma rede de relações internas, que encaminham o processo musical, e cumprem nele portanto uma *função* vetorial. A transição para a reexposição temática em uma sonata clássica, por exemplo, adquire um comportamento musical próprio e uma significação única, que não é identificada apenas pela sua posição na forma (na ‘estruturação’). Em segundo lugar, se a noção de forma apresenta uma analogia direta com o espaço, revela-se aí uma antinomia essencial na música. Pois ao contrário da forma em domínios estéticos relacionados ao espaço, a *forma musical* constitui uma abstração espacializada, uma transformação por visão retrospectiva de

⁴ Boulez, *A Música Hoje 2*, p. 36.

⁵ Boulez, *A Música Hoje 2*, p. 95.

conjunto, do desenvolvimento *temporal* da música⁶. Fundamentam-se relações espaciais sempre imaginárias, desde o nível associativo imediato - altura dos sons, intensidade (entendida como distância/proximidade do campo sonoro), coloração timbrística - até o nível mais abstrato, quando se fala em espaço harmônico ou no próprio desenvolvimento musical como arquitetura sonora.

É preciso lembrar que “a mobilidade é inerente à forma, mas a forma *ela mesma* não é móvel”⁷; ela resulta da espacialização do processo temporal da obra. Entretanto, os esquemas formais evoluem historicamente, e a própria forma sonata serve como notório exemplo - o romantismo apropria-se das convenções formais da sonata clássica e lhe atribui um novo quadro de significação⁸. Ora, a sintaxe particular de uma obra pressupõe todas as transformações de significado anteriores, e engendra um espaço virtual que integra momentos passados e momentos presentes da obra. As particularidades desta obra, afinal, são reconhecíveis apenas através da consideração de pontos comuns e pontos divergentes em relação à tradição. De tal maneira que o sentido integral da forma deriva do encadeamento histórico total de significações, que permanece subjacente à configuração musical de uma obra particular.

Para Ligeti, os princípios que definiram a forma musical na tradição (aqui sempre entendida como o trajeto histórico que se encerra no fim das possibilidades formais do tonalismo, no fim da “autoridade de lei” do pensamento diatônico) podem portanto ser sintetizados em três aspectos: relação das partes entre si e com o todo; analogia com o espaço; vinculação histórica⁹. As estruturas do tonalismo são dadas previamente à sua execução e fornecem pontos de apoio nítidos à memória auditiva. A previsibilidade da recorrência temática, das articulações cadenciais, das expectativas de resolução de dissonâncias garantem a homogeneidade e a continuidade discursiva no tempo. O princípio básico de polarização da tônica é, enfim, capaz de sustentar a arquitetura simétrica no tonalismo e de constituir integralmente seu idioma hierarquizante. Eventuais ‘surpresas’, que se apresentam como pontos de divergência em relação à tradição, ocorrem precisamente em função de esquemas anteriores, e a rigor não excedem os limites da forma. A ordenação *a priori* dos elementos é o que caracteriza, portanto, o procedimento tradicional. Boulez chama de “ângulo de audição” *a priori* essa organização dos elementos pela recorrência de temas e figuras sonoras constituídas, pertencentes a um “fundo musical comum da sociedade”¹⁰. A forma, ainda que suscetível a modificações históricas (como demonstra a história da forma sonata), assume um caráter quase arquetípico e condiciona a experiência do ouvinte pelo estabelecimento anterior da sintaxe (modo de realização e articulação das ‘estruturas locais’). Ligeti observa que os princípios tradicionais de forma não chegam a perder totalmente sua validade na música contemporânea. A validade, contudo, mudou de natureza.

Podemos situar o caso de Debussy como um dos casos limiares nessa mudança de natureza. Segundo Barraqué, a assimilação do problema da forma em Debussy, forçada pela evidente desagregação do idioma tonal, traduz-se por exemplo na idéia de “forma

⁶ Ligeti, *Neuf Essais sur la Musique*, p. 149.

⁷ *Idem*, *A Música Hoje 2*, p. 161.

⁸ Cf. Charles Rosen, *Sonata Forms*.

⁹ Ligeti, *Neuf Essais sur la Musique*, p. 152.

¹⁰ Boulez, *A Música Hoje 2*, p. 100-101.

aberta”. Em *La Mer*, obra de 1905, Debussy teria inventado “um procedimento de desenvolvimento no qual as noções mesmas de exposição e desenvolvimento co-existem em um fluxo sem interrupção, permitindo que a obra seja induzida por si mesma, sem o recurso a modelos pré-estabelecidos”¹¹. Aqui a técnica de Debussy também se distancia, ao afirmar claramente sua liberdade formal e harmônica, do cromatismo de Wagner: enquanto este segue ainda o princípio de condução de vozes e o movimento cadencial direcionado, Debussy não o faz em nome de maior flexibilidade harmônica. Podemos verificar que *La Mer* resiste à concepção analítica e tradicional de forma. Em seu terceiro movimento, as duas constelações motivicas apresentadas perdem a função fixa (que qualquer forma pré-estabelecida determinaria) e se superpõem no interior da estrutura, impedindo a análise estritamente formal¹². Os motivos apresentam coerência interna, mas não decorrem de uma ação temática anterior; colam-se uns aos outros, naquilo que Herbert Eimert chama de “circulação vegetativa da forma”¹³. A sintaxe, no entanto, ainda permanece de certa maneira atrelada à tonalidade, embora a tonalidade ela mesma seja colocada constantemente em suspensão ao se evitar a resolução da nota sensível - lembremos que resolução da sensível realiza a promessa de retorno ao centro tonal. Em artigo sobre *Jeux* de Debussy, Pasler identifica uma forma marcada pela *ritmização* das diversas seções, cada qual com sua cor e pulsação próprias. Debussy adota assim uma atitude radicalmente original em relação à forma, privilegiando a dimensão temporal, anterior mesmo ao estatismo da escrita: a forma deixa de ser ‘objeto’, “algo que pode ser ‘visto’ num instante como se estivesse no espaço”. A forma de *Jeux*, em outras palavras, não é concebível em termos espaciais da geometria ou da arquitetura formal tradicional, mas está moldada imanentemente no fluxo contínuo das seções – a forma aqui é processo, e não mais resultado¹⁴. Sem dúvida, a idéia de “forma aberta”, que nasce e se esgota no interior da própria obra, aparece como a maior contribuição de Debussy no sentido de abrir novos caminhos para o desenvolvimento da forma na modernidade.

Boulez e a forma na nova música

Como vimos, Ligeti acredita que a *validade* dos princípios formais se mantém na música contemporânea – que aqui englobaria a música serial, estatística, aleatória e mesmo a “além da serial” - mas o que muda é a *natureza da validade*, em decorrência da crise tonal. Assim, ele apresenta quatro particularidades que estão subordinadas a essa mudança¹⁵: 1) não há mais esquemas formais pré-estabelecidos; 2) a articulação rítmica desliga-se de qualquer base métrica ou pulsação regular; 3) não há mais sintaxe geralmente válida; 4) a função dos elementos musicais, que marcava as fases dentro da forma tradicional, agora é relativa e acompanha uma sintaxe individualizada. Sem a consideração dessas particularidades, prossegue Ligeti, corre-se o risco de não se encontrar forma na música contemporânea. Pois o antigo conceito de forma, compreendido segundo parâmetros da tradição, envolvia necessariamente o caráter vetorial da *função* dos

¹¹ Barraqué, Debussy, p. 184. Para mais detalhes sobre a temporalidade narrativa em *La Mer*, tomo a liberdade de remeter o leitor ao nosso artigo Duração bergsoniana e continuidade narrativa em “*La Mer*”, publicado na coletânea *Ensaio sobre música e filosofia* (p. 225-238, Editora Humanitas, 2007).

¹² Cf. Trezise, Debussy's *La Mer*. Em particular, capítulo 6 - *Design* (p. 51-74).

¹³ Trezise, Debussy's *La Mer*, p. 52.

¹⁴ Pasler, Debussy, *Jeux: Playing with Time and Form*, p. 72-74. Ver o comentário de Debussy, p. 72: “*La musique n'est pas par son essence une chose qui puisse se couler dans une forme rigoureuse et traditionnelle. Elle est de couleurs et de temps rythmés*”.

¹⁵ Ligeti, *Neuf Essais sur la Musique*, p. 153-154.

elementos musicais, a fim de situar o ouvinte no transcurso temporal da obra. Na medida em que a sintaxe é então individualizada na obra, essa função dos elementos se desvanece por completo e o conceito tradicional de forma não pode mais absorver esta mudança.

Apesar de diferenças pontuais, tal diagnóstico é de certa maneira compartilhado por Boulez e Lévi-Strauss, sobretudo na consideração da forma serial. Boulez constata que a construção clássica a partir de esquemas formais deu lugar à “concepção de uma forma renovável a cada instante. Cada obra teve de engendrar sua própria forma, ligada inelutável e irreversivelmente ao seu ‘conteúdo’”¹⁶. Em seguida, defende que, por oposição ao “ângulo de audição” *a priori* na forma tradicional, a forma serial pressupõe um “ângulo de audição” *a posteriori*, estabelecido depois de decorrida toda a obra. Dada a ausência de esquemas pré-concebidos, atua na percepção serial uma certa “paramemória”, que realiza a junção de diversas classes de objetos musicais. Aqui, o conceito de *formantes* é capital: os *formantes* são os critérios de escolha que desempenham a mediação entre as estruturas locais e estrutura geral, ou *forma*.

Em *O cru e o cozido*, Lévi-Strauss reconhece que a música serial provoca a erosão das particularidades individuais dos tons e abandona a organização simples (uma dentre possíveis) para se abrir um código mais flexível e complexo. Lévi-Strauss concorda com a afirmação de Boulez (do verbete *Série* in *Encyclopédie de la musique*): “O pensamento tonal clássico se funda num universo definido pela gravitação e atração, o pensamento serial, num universo em permanente expansão”¹⁷. No entanto, Lévi-Strauss percebe um “equivoco” histórico em Boulez, quando este supõe que na música serial não haveria mais formas pré-concebidas, ou seja, estruturas gerais nas quais se insere um pensamento particular. Lévi-Strauss acredita que “por maior que seja o abismo de incompreensão” atual, isso não significa que uma análise musical não consiga extrair um dia as estruturas gerais que subjazem às formas posteriores ao tonalismo¹⁸. Sob essa perspectiva, podemos dizer que a história da música é solidária à hipótese de Lévi-Strauss – a primeira teoria sobre a música tonal (o *Tratado de Harmonia*, de Rameau) surgiu quando a tonalidade já era prática corrente na música ocidental.

Aqui encontramos a permanência daquela validade formal, tal como concebida por Ligeti. Ela está assegurada não apenas pela nova relação das partes com o todo, pela nova analogia com espaço, mas está sobretudo assegurada pelo ancoramento histórico do material. A análise musical prefigurada por Lévi-Strauss receberia portanto um esboço consciente no texto de Ligeti. Ou seja, por um lado, nota-se na música contemporânea a propensão ao estatismo musical; por outro, apesar da proliferação de possibilidades formais, acumula-se na “história” da nova música uma certa *reserva de modelos* composicionais: “saltos aperiódicos por grandes intervalos seguidos de uma parada repentina e de retomada de movimentos serrilhados irregulares; campos sonoros imóveis cuja arquitetura interior é geralmente de tipo *cluster*; objetos sonoros quase isolados no espaço da forma; frequência de certas combinações multicolores, como pequenas figuras rápidas e leves de percussão encobertas por sonoridades de

¹⁶ Boulez, A Música Hoje 2, p. 96.

¹⁷ Lévi-Strauss, O cru e o cozido, p. 43.

¹⁸ Lévi-Strauss, O cru e o cozido, p. 43-44.

vibrações e de sinos”¹⁹. O reconhecimento de tais padrões revelaria a tendência dos materiais a se fixar historicamente. Nesse sentido, Ligeti declara de maneira brilhante o paradoxo da forma na música contemporânea: “estes modelos já estão tão enraizados nos hábitos (composicionais) que acabaram se transformando em práticas tão comuns quanto um dia foi a cadência perfeita”. Ou seja, apesar da multiplicidade de sintaxes, o maior risco da música contemporânea não é a suposta ausência de formas, mas sim um estatelamento em *modelos semelhantes*, estereótipos que acabam por obscurecer a gama de possibilidades formais, constituindo um novo academicismo. A crítica de Ligeti, direcionada aos procedimentos seriais e aleatórios, mostra o agravamento da pobreza desses *modelos*, pois as formas resultantes, em que pesem as diferenças metódicas e intencionais dos procedimentos, permanecem praticamente idênticas²⁰.

Adorno, *musique informelle*, e a presença de Bergson

Envolvendo a mesma problemática da forma na música contemporânea, o ensaio *Vers une musique informelle*, de Adorno, reitera as observações gerais expostas até aqui e fornece um programa positivo importante, cujas diretivas deveriam sublinhar a tensão dialética entre sujeito e composição formal. Texto essencial à filosofia da música adorniana, *Vers une musique* apresenta os riscos que a tendência ao estatismo musical pode trazer: hipóstase funcional da nota individual e fetichismo da série; eliminação do sujeito inventor na organicidade da obra; alienação do tempo (negligenciar o tempo é falhar em uma das precondições específicas da música²¹); compulsão às formas pela organização total. Descarta também a via da música aleatória de Cage: hipóstase do som (que certamente não é o material da música); involuntarismo composicional que ignora a historicidade do material; rejeição completa da organicidade²²; crença de que alguma organização sairá do acaso.

Adorno assinala a urgência de uma teoria musical que reflita seus próprios procedimentos e que tenha como resultado o conceito de *música informal*. Embora não admita a definição positiva do conceito, Adorno expõe suas características principais. Trata-se daquele tipo de música que abandona todos os esquemas externos e as categorias universais, mas que constrói de modo objetivo sua própria substância musical, desenvolvendo novas categorias que lhe são imanentes. É a forma capaz de mediar o informe, ou seja, de expressar a estrutura de objetividade musical *através* do sujeito e não *em direção* a ele²³. Sua especificidade deve estar além da tradição e além da objetividade neutra provocada pela pura matematização do material e, por isso mesmo, seu resultado é incerto até mesmo para o compositor durante o ato de composição (“a vanguarda exige uma música que pegue o compositor de surpresa”²⁴). O maior problema diz respeito portanto à manutenção de coerência musical (contra o acaso total) na ausência dessas formas gerais que “seduzem” o processo de composição. A união entre coerência e liberdade já existiu, segundo Adorno, na atonalidade livre (principalmente *Erwartung*, de Schoenberg, que é constantemente apontada como o futuro que a música deveria seguir) e em obras que empregam

¹⁹ Ligeti, Neuf Essais sur la Musique, p. 156.

²⁰ Ligeti, Neuf Essais sur la Musique, p. 56. Ligeti sugere que, para evitar clichês (a não-intencionalidade da música aleatória como caso último), o compositor deveria dispor de uma forma inicial como ponto de partida.

²¹ Adorno, *Vers une musique informelle*, p. 310.

²² Cage gostaria de “encontrar uma improvisação que não seja uma descrição do executante mas daquilo que se passa e que é colocado sob o signo da ausência de intenção” (Konstelnetz, R. Conversations avec John Cage, Paris: Syrte, 2000, p. 297).

²³ Adorno, *Vers une musique informelle*, p. 320.

²⁴ Adorno, *Vers une musique informelle*, p. 302-303.

uma relação dinâmica entre as seções, como fazem os parênteses em Boulez²⁵. Questionando a simples subsunção da forma musical a esquemas externos, Adorno deixava claro, em *Música, Linguagem e Composição*, que “forma é apenas forma de algo que foi formado. (...) Se estrutura ou forma musical devem ser consideradas mais do que esquema didático, elas não encerram o conteúdo de maneira externa, mas são seu próprio destino, como aquele de algo espiritual”²⁶. Logo, a tarefa da música informal é “repensar a dialética entre identidade e não-identidade”, privilegiando o aspecto fundamental da música: a *relação* entre notas (daí a idéia de resgate do material temático-motívico pelo qual a *relação* entre notas se efetiva organicamente).

Notamos aqui uma certa simetria entre a ênfase dada à *relação entre notas* por Adorno e o pensamento musical orientado pela idéia de *formantes* em Boulez; ou ainda, num contexto mais amplo, as características mesmas da música informal (que tem como premissa o desenvolvimento livre do material na história) e as particularidades que alteram a natureza da validade da forma, em Ligeti. De maneira geral, constatamos esse acordo segundo o qual a *forma musical na modernidade deve ser extraída de seu próprio conteúdo*, de seu próprio desdobramento temporal; não é difícil perceber que tal acordo incluiria até mesmo – podemos conjecturar sem risco de maior selvageria teórica – a crítica *avant la lettre* de Hanslick.

Mas há, por fim, um aspecto importante em relação à forma musical que também merece breve comentário. Tomemos a visão adorniana. Se a forma determina a organização do tempo musical (ou o seu contrário, como quer a música informal), então a compreensão da *forma* musical deriva do modo de compreensão do *tempo* musical. Assim, percebemos que o desejo de Adorno por uma música autêntica da liberdade – música que deve integrar tanto a organicidade do discurso quanto a renúncia total às formas dadas *a priori* – esse desejo implica em sua origem uma noção de tempo musical de caráter bergsonianano.

Como vimos acima (em Ligeti), a forma musical constitui a abstração *espacializada* de um desenvolvimento essencialmente *temporal*. Essa antinomia é retomada por Adorno: “música e literatura são reduzidas à imobilidade pela escrita. O sistema gráfico de símbolos, espacial, exhibe eventos sucessivos, sob o encanto de simultaneidade, de estase”²⁷. Na construção da obra musical, é preciso pensar, portanto, seu dinamismo como dinamismo fictício, tempo “congelado” e mediado pelo estatismo da escrita. A recusa adorniana à tendência ao estatismo musical, que elimina o dinamismo fictício e o tempo-duração orgânico no ato de composição, está diretamente associada à idéia de música informal. Já em *Filosofia da Nova Música*, Adorno percebia na técnica do-decafônica a imobilização do tempo, em função de um procedimento integral desprovido de qualquer desenvolvimento, cujo resultado é um devir hipostasiado²⁸. A música informal, por outro lado, encontra seu elemento de ação e seu significado no próprio devir²⁹, na duração concreta e evolutiva da obra. Nesse sentido, podemos ver como a duração bergsonianana aqui se relaciona à

²⁵ Adorno, *Vers une musique informelle*, p. 311.

²⁶ Adorno, *Music, Language, and Composition*, p. 117.

²⁷ Adorno, *Vers une musique informelle*, p. 295.

²⁸ Adorno, *Philosophie de la Nouvelle Musique*, p. 199.

²⁹ Adorno, *Vers une musique informelle*, p. 317.

idéia de uma música da liberdade. Segundo Boissière, “uma música da liberdade (em Adorno) é aquela cuja organização formal faria da própria música uma duração. Isso significa um privilégio ontológico concedido à tendência ou à mobilidade da música e a recusa a todo estatismo”³⁰. A idéia de uma organização da duração atravessa o programa estético-musical adorniano, no qual o conceito de verdade é ele mesmo derivado da duração (“fragilidade do verdadeiro”). Livre de um eventual passeísmo, “a concepção bergsoniana do tempo se revela de fato essencial em Adorno para pensar a idéia de forma substancial”³¹. A referência explícita da noção bergsoniana está também na crítica de Adorno à tendência de fusão de parâmetros sonoros (precisamente da “altura” e “duração”), operada pela música de Stockhausen. Adorno adverte que a incompatibilidade apontada por Bergson entre tempo-espaço e tempo-duração não deve ser ignorada³².

A música informal carrega a imagem da liberdade, a flexibilidade rítmica, de tal modo que “os materiais surgirão no ato da composição”. Precisamente na questão do “fazer” musical, Boissière encontra um ponto de ruptura decisivo entre Bergson e Adorno. Pois, se, “para Bergson, a problemática da duração está ligada a uma filosofia da imediaticidade e da intuição, para Adorno, ela revela paradoxalmente uma filosofia da mediação”. Aqui, entretanto, vemos justamente o contrário: não um ponto de ruptura, mas sim uma convergência ainda maior entre as duas visões. O argumento de Boissière poderia ser sustentado³³, caso a filosofia bergsoniana se resumisse à pura imediaticidade intuitiva, desprovida de conceito. De fato, a intuição responde pelo pensamento *na* duração, operando no devir e na superação do conceito. Ela percebe o movimento como a própria realidade. Contudo, intuição não significa de maneira alguma irracionalidade ou inconsciência. A intuição não pode prescindir da inteligência e da linguagem, ou, ainda, da *mediação*, pois é através dela que o pensamento se realiza. “A intuição somente será comunicada através da inteligência. Ela é mais que idéia, ela deverá, todavia, para lograr transmitir-se, cavalgar algumas idéias”³⁴. Para Bergson, a identidade entre conceito e objeto é, afinal, sempre sugestiva, artificial, efêmera.

Ainda em relação ao processo do “fazer” musical, lembremos que a obra de arte, para Bergson, nasce principalmente *durante* a produção. Concluída, ela evoca aquilo mesmo que ela não é, a não-identidade do processo criativo. Em relação à “resistência” do material musical no processo de composição, podemos que dizer que, em Bergson, a qualidade do artista está na sua ação sobre os obstáculos que a matéria lhe oferece. A relação entre forma e realidade é imanente e se traduz essencialmente em mudança sem coisas que mudam. Por fim, se “a música não é simplesmente uma aglomeração de notas”³⁵, tanto Bergson quanto Adorno parecem concordar que a criação, ato livre, é algo além da simples justaposição de idéias. Forma e conceito são apenas etapas, “paradas” artificiais, do fluxo contínuo da realidade.

³⁰ Boissière, Adorno, la vérité de la musique moderne, p. 85.

³¹ Boissière, Adorno, la vérité de la musique moderne, p. 85.

³² Adorno, Vers une musique informelle, p. 312.

³³ Principalmente pela referência hegeliana de Adorno: “apesar de toda imediaticidade ser mediada e dependente de seu oposto, o conceito de coisa não-mediada não é inteiramente incorporada pela mediação” (Vers une musique informelle, p. 299).

³⁴ Bergson, O Pensamento e o Movimento, p. 122.

³⁵ Adorno, Vers une musique informelle, p. 299.

Bibliografia:

- ADORNO, T.W. *Philosophie de la Nouvelle Musique*. Paris: Gallimard, 1962.
- _____. Vers une musique informelle. In: *Quasi una Fantasia*. London: Verso, 1994.
- BARRAQUÉ, J. *Debussy*. Paris: Seuil, 1994.
- BERGSON, H. O pensamento e o movente. In: *Bergson*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os Pensadores).
- BOISSIÈRE, A. *Adorno, la vérité de la musique moderne*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1999.
- BOULEZ, P. A *Música Hoje 2*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- HANSLICK, E. *Do Belo Musical*. Lisboa: Edições 70, [s/d].
- LÉVI-STRAUSS, C. *O cru e o cozido*. São Paulo: Cosacnaify, 2004.
- LIGETI, G. La Forme dans La Musique Nouvelle. In: *Neuf Essais sur la Musique*. Genève: Contrechamps, 2001.
- TREZISE, S. *Debussy's La Mer*. London: Cambridge Press, 1994.

Cultura popular, música popular, música de entretenimento: o que é isso, a MPB?¹

Henry Burnett*

1

A história recente do Brasil não autoriza estabelecer uma tripartição de caráter cultural da forma como vem enunciada no título do ensaio, menos ainda se tal classificação apontar para algum tipo de hierarquização. A inserção enviesada do país no quadro das grandes economias do mundo nos tornou parecidos demais com a imagem padronizada de quase todo o ocidente e de grande parte do oriente. Porém nos parecemos com o mundo capitalista global principalmente no que há de vazio e fútil, ou seja, assimilamos os elementos ditos globais que acabam por tornar indistinguíveis os povos; esse talvez seja o preço mais alto que a padronização geral nos impõe. O resultado mais visível desse processo irreversível, no qual estamos irremediavelmente inseridos, é que nos transformamos num país que parece em muitos momentos repudiar a si próprio, através da negação das suas próprias diferenças. Estamos falando da música popular brasileira. A *verdade musical* que expressamos fora do padrão musical global recente é feia e irreconhecível diante de nossos próprios olhos. No entanto, é precisamente isso que chamamos aqui de *verdade musical* – distinta da imagem do país que está atrelada à noção de progresso – que nos resta de essencial e de constitutivo.² Quando pensamos na música popular hoje, é natural que identifiquemos como sendo boa a música que pode ser veiculada dentro de um certo padrão de exibição, mormente televisivo, mas antes de tudo reconhecível. No entanto, música popular é, antes de tudo, a expressão dessa chamada *verdade musical*, na medida em que revela no caso do Brasil, e provavelmente em todos os países onde se desenvolveu, as várias faces do povo que a produz e consome – o que contraria a hipótese inicial e indica que o Brasil também possui outras imagens além dessa face única que nos acostumamos a aceitar como normal. Nossa música tem várias especificidades para além desse formato padronizado, não raro banal e comum. É quando a tripartição proposta aqui pode ganhar algum significado.

Pensando a partir do conceito de *popular* seguindo Carlos Sandroni, podemos distinguir as mudanças de sentido que o termo sofreu durante o século XX. Até os anos 1940, música popular era sinônimo de música folclórica que, por sua vez, era identificada como música rural, do campo. Embora Mário de Andrade tenha escrito aquele que

¹ Este artigo é o resultado parcial de uma pesquisa de Pós-Doutorado intitulada “Indústria cultural e canção popular no Brasil”, supervisionada pelo professor Celso Favaretto (FFLCH/USP) e desenvolvida no Departamento de Filosofia da USP com apoio da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

* Compositor e professor do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

² O uso do termo *verdade* não possui aqui nenhum sentido de substancialização da realidade brasileira ou da identidade nacional. Sua utilização aponta para o que, no interior do processo de unificação global das culturas, sobra como essencial na criação musical. O conceito é vago, amplo, e de certa forma aberto.

talvez seja o primeiro ensaio sobre a música dos discos no Brasil, portanto sobre a música comercial (“A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos”, de 1937), quando empregava o termo “música popular” o musicólogo paulista referia-se à música rural, e quando usava o termo “popularesca” pensava na música urbana.

Depois disso, ainda com Sandroni, ocorreu uma mudança na perspectiva dos estudos sobre música brasileira, agora representada, entre outros, por autores como Alexandre Gonçalves Pinto e Francisco Guimarães, que escreveram livros dedicados ao choro e ao samba, e Almirante e Ari Barroso; diferente de Mário de Andrade, eles passaram a não usar mais o atributo “popularesco” para referir-se à música urbana, mas apenas “popular”. Para Sandroni, essa modificação encerra uma mudança profunda no próprio olhar sobre o que seria o povo brasileiro. Tal modificação realizou-se com o assentimento dos herdeiros de Mário de Andrade, como Oneyda Alvarenga que, por sua vez, também passou a distinguir o que era folclórico do que era popular. Folclore passava a representar o caráter nacional, enquanto popular ficara ligado ao que havia de comercial e cosmopolita, como símbolo de um tipo de contaminação negativa na música – apesar da própria Oneyda Alvarenga atribuir à música do rádio e do disco um lastro de conformidade com as tendências do povo (SANDRONI, 2004, p.26-28).

Daí em diante essa distinção entre folclórico e popular não se modifica mais, antes se amalgama, como veremos. Apesar dessa nova configuração, é apenas na década de 1960 que o termo “música popular brasileira” passa a significar inequivocamente as músicas urbanas, veiculadas em canais de mídia. É nesse momento que nasce uma sigla sob a qual passava a ser identificado não apenas um estilo musical, mas um tipo de comportamento diante do mundo político de então: MPB.

Estabelecida enquanto estilo quase ao mesmo tempo em que os veículos de comunicação de massa no Brasil tornavam-se hegemônicos – e com eles profundamente relacionada –, a MPB tornou-se a representação máxima da música popular (a partir de agora tomada sempre como a música urbana), e permaneceu assim até o final do século XX. Um dos nossos principais propósitos aqui é mostrar como, nos últimos anos, essa sigla perdeu sua atribuição e abrangência original. Nossa fronteira inicial coincide com a chegada do disco no Brasil, em agosto de 1902 (SEVERIANO e MELLO, 1998, p.17).³ A canção, tal como a conhecemos hoje, nasce muito próxima dessa mudança radical e definitiva no modo de se ouvir música que veio a reboque da reprodução técnica.

Já falamos em música popular e cultura popular, mas vejamos o que vem a ser, dentro dos limites deste ensaio, a designação música de entretenimento. Toda canção, desde o início do século XX, e mesmo antes, tem a função do entretenimento; isso é muito claro quando observamos sua utilização nos entrudos e nas festas de salão ainda no século XIX. Muitas delas foram lançadas em épocas de carnaval, algumas já pensadas como um produto para consumo imediato e descartável. Alguns autores, como Vasco Mariz, chegam a identificar o berço da MPB com o desenvolvimento inicial do carnaval carioca (cf. MARIZ, 2002, p.37ss). Desde o primeiro momento a música popular já era comercial, e iria tão somente aprofundar essa relação entre criação e

³Segundo os organizadores, o primeiro disco prensado no Brasil será produzido apenas no final de 1912.

venda ao longo dos anos. Mas será que compositores de sucesso no Brasil do início do século XX, como Chiquinha Gonzaga, tinham plena consciência desse caráter passageiro de suas músicas? Quantas gerações brasileiras não foram capazes de cantar os versos da primeira marchinha de carnaval consagrada por essa compositora, *Ó abre alas (Ó abre alas que eu quero passar/ eu sou da lira não posso negar/ Rosa de Ouro é quem vai ganhar)*, e, para se ter uma dimensão da mudança ocorrida de lá até hoje, quantos podem cantar os versos do samba-enredo campeão do carnaval deste ano no mesmo Rio de Janeiro, transmitido em tempo real para todos os pontos do país? Não são perguntas simples. Música de entretenimento para nós, hoje, é um produto com características próprias, onde se fundem, não rara e inescrupulosamente, todas as vertentes e estilos musicais, dando impressão de uma diversidade que não existe, mascarando sua dependência das ondas e modismos de cada ocasião.

Enquanto a cultura popular, no que dela ainda existe em traço folclórico, se mantém viva num país paralelo, à margem, a música popular (MPB) – que daquela sempre se nutriu – e a música de entretenimento caminham a passos largos para uma unificação definitiva. Tentaremos penetrar nesses três domínios de um modo menos historiográfico que ensaístico, procurando, ao final, estabelecer um princípio definidor do sentido de se atribuir à MPB uma característica própria e delimitada, que talvez exija uma leitura específica no interior e a partir da filosofia da música contemporânea.

2

Um olhar atento talvez ainda possa distinguir um artista popular, *verdadeiro*, de um artista produzido, manipulado por uma corporação midiática. O exemplo pode empobrecer, mas é inevitável aqui. Quando assistimos a um programa de televisão, ou a um show ao vivo, sentimos um estranho incômodo quando um compositor como Tom Zé aparece sob um figurino maltrapilho, cantando com pouca voz e gesticulando uma coreografia sem marcação, sob uma letra que não podemos entender imediatamente. No entanto, quando Alexandre Pires surge bem vestido, cantando canções amplamente conhecidas e assimiláveis, então recostamos levemente na cadeira e pensamos: agora sim, uma música agradável! Tal cena, descrita toscamente aqui, não é nova em sua configuração geral. Tomadas as devidas proporções, Theodor Adorno a descreveu décadas atrás quando analisou as modificações sofridas pelos ouvintes de rádio nos EUA, definindo posteriormente o conceito mais perene de seus estudos estético-musicais, o de *indústria cultural*, cuja célebre definição já anunciava uma “integração proposital” (*willentliche Integration*) dos consumidores, forçando uma união entre a arte superior [erudita] e inferior [popular] que, segundo Adorno, causava prejuízos para ambas; a arte superior seria frustrada em suas realizações por conta de uma busca desenfreada por efeitos, e a inferior, domesticada em nome de uma certa civilidade (ADORNO, 2003, p.337).⁴ Para Adorno, ao serem submetidos à programação diária e repetitiva, que então se estabelecia como padrão nos Estados Unidos, os ouvintes perdiam a capacidade de assimilar e apreciar novos sons e tentativas musicais originais e inauditas. A possibilidade de estender

⁴ Sobre a vida e a obra de Tom Zé, ver, dele mesmo: *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: ed. Publifolha, 2003.

a experiência de Adorno para os dias brasileiros atuais justifica-se, na medida em que aquele modelo permanece de uso corrente entre nós, levado às suas últimas conseqüências.

Tom Zé, compositor baiano alijado do mercado musical por muitos anos, apesar de ter sido um dos integrantes do movimento tropicalista – de forte caráter midiático –, é um símbolo da capacidade criativa e sempre rediviva do cancionero popular brasileiro. Suas repetidas declarações sobre uma suposta falta de talento para a música não raro confundem a análise de quem o critica musicalmente, pois se trata de um dos maiores criadores vivos e, ao mesmo tempo, de um dos maiores entraves para quem busca respostas sobre o país em sua música, pois sua obra foge a qualquer classificação (ADORNO, 2003, p.337).⁵ Quanto a Alexandre Pires, que já vendeu CDs na casa dos milhões, simplesmente desapareceu dos programas onde era *habitué*, como quase todos os artistas que se lançam ao mercado amparados por grandes corporações e que optam por uma carreira meteórica e desprovida do que podemos chamar de essencialidade, ou seja, daquela *verdade musical* oculta sob o véu da padronização, que faz com que grandes artistas acabem parecendo sinônimos de rudeza e atraso.

Esse cenário tem ramificações que datam de 100 anos atrás. Quando Mário de Andrade, contemporâneo de Adorno, deu os primeiros passos da moderna discussão teórica brasileira sobre a música popular, nós ainda não estávamos nem sequer definidos musicalmente. Ainda não nos víamos representados regionalmente por nenhum estilo musical, como hoje podemos pensar num samba carioca, num carimbó paraense, numa milonga rio-grandense ou num baião nordestino – ainda que tudo isso possa fundir-se e amalgamar-se em vários lugares do país. Mesmo assim, Mário de Andrade atestou, entre outras coisas, que nossa particularidade residia na força do sentimento popular. De algum modo, tendo lido ou não, Mário parafraseava o “jovem Nietzsche” de *O nascimento da tragédia*, que via na melodia sentimental da “canção popular” (*Volkslied*) o que chamou de “espelho musical do mundo”, “melodia espontânea” (*musikalischer Weltspiegel, ursprüngliche Melodie*), e que seria a fonte de onde nasce, por exemplo, a poesia e a estrutura estrófica da canção popular em todas as culturas. Para Nietzsche, a melodia popular seria o elemento “primeiro”, “universal” (*Erste, Allgemeine*), que permitiria as mais diversas variações através dos múltiplos textos poéticos, e ainda afirma que a melodia “é também de longe o que há de mais importante e necessário na apreciação ingênua do povo” (NIETZSCHE, 1999, p.48). Deste modo, a canção popular possui um sentido histórico que não permite classificá-la diretamente no interior da categoria de entretenimento, pois sua função nem sempre foi previamente pensada. Ela está inserida em uma tradição que, de muitas formas, remete à música grega, onde, conforme encontramos no livro III da *República* de Platão, a palavra e a música eram inseparáveis.

Dito isto, podemos dizer que aquela indicação do musicólogo paulista, de várias maneiras, definiu os estudos posteriores sobre a música popular no Brasil, ainda que seja preciso criticar, por exemplo, o programa nacionalista-pedagógico que ele vislumbrava ao lado de Heitor Villa-Lobos, que pretendia fazer da música popular folclórica a fonte essencial de todas as criações eruditas, o que limitou sobrema-

⁵Entrevista concedida a Paulo Fernando de Castro, do site Boca a boca (Disponível em: <<http://www.bocaboca.com.br/sp/entrevistas.php?IDentrevista=16>>).

neira sua percepção da então música comercial nascente. Seu olhar parecia excessivamente contaminado por uma idéia de superioridade do músico erudito diante do emergente mercado musical popular que se insinuava no país, que parecia a ele um retrato chulo da cultura. Como lemos no ensaio de José Miguel Wisnik sobre o projeto de Mário: “O popular pode ser admitido na esfera da arte quando, olhado à distância pela lente da estetização, passa a caber dentro do estojo museológico das suítes nacionalistas, mas não quando, rebelde à classificação imediata pelo seu próprio movimento ascendente e pela sua vizinhança invasiva, ameaça entrar por todas as brechas da vida cultural, pondo em cheque a própria concepção de arte do intelectual erudito” (WISNIK, 1983, p.133).

Para fazer jus ao valor inegável dos seus estudos sem recair no equívoco de imaginar que podemos controlar a arte popular “ingênua”, guardamos dele essa profunda identificação com o povo, mas sem imaginar que essa noção de *popular* possa estar acima ou abaixo de qualquer hierarquia. Podemos dizer que, para Mário, a *verdade musical* brasileira repousava sobre a criação instintiva do povo. Certamente, o material musical deste estudo guarda diferenças em relação ao que ele vislumbrou àquela altura, assim como está para além de sua principal intenção pedagógica: “O projeto explícito [de Mário de Andrade] será o de fazer a composição erudita beber nas fontes populares, estilizando seus temas, imitando suas formas, em suma, incorporando a sua técnica. A preocupação nacionalista, voltada para o ‘folclore’, será tomada como norma, com acentuada intransigência. Mas a passagem concreta do erudito ao popular, e vice-versa, permanecerá sendo, sempre, o grande problema” (WISNIK, 1983, p.143).

Muito se escreveu sobre a cultura popular musical brasileira desde então, sua autenticidade e originalidade, mas, a despeito da importância de todos esses precursores, ensaiar uma reflexão sobre a música popular num momento em que a MPB não se define mais como um estilo específico – pois incorpora tudo o que se faz em música dentro do Brasil – transforma a *verdade musical* da cultura em motivo de escárnio. É preciso ir contra tudo o que soa óbvio, como os produtos da indústria cultural em sua face banal – sim, pois há um lado da indústria cultural que não é descartável, como tentarei mostrar.

3

É bem incomum, certamente, invocar um dogma pré-nietzscheano – a noção de *verdade* – para esboçar uma compreensão sobre o lugar e o não-lugar da música popular no Brasil do século XXI. Falar em *verdade musical* da cultura pode soar tão anacrônico e arriscado quanto imaginar ainda nos dias de hoje uma música pura, completamente isolada da indústria cultural. Ainda assim, gostaria de partir desse ponto quase insustentável: o que seria a *verdade musical* popular do Brasil? O que seria a MPB em seu sentido original, considerada como uma definição estilística?

Em 1967, Roberto Schwarz analisou uma entrevista feita pelo maestro Júlio Medaglia com quatro compositores contemporâneos e de vanguarda: Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Willy Correia de Oliveira e Gilberto Mendes. Schwarz lia nas declarações uma resposta

⁶ Uma possível resposta vem de uma atividade prática. Recentemente, um grupo de São Paulo chamado A Barca empreendeu uma tentativa bem sucedida de refazer uma viagem, nos moldes daquelas empreendidas e organizadas por Mário de Andrade na primeira metade do século XX, em busca de material musical popular pelo interior do Brasil. O resultado pode embaralhar a resposta para a questão supracitada. Entre o que Mário de Andrade coletou, entre os anos de 1927 e 1928, e o que os pesquisadores-músicos registraram, entre dezembro de 2004 e fevereiro de 2005, quase nada se modificou essencialmente nessas manifestações musicais. Podemos atribuir isso a um conjunto de fatores: um subdesenvolvimento perene; uma certa consciência das comunidades, que parecem saber a essa altura que suas festas são um produto raro; a miséria constante que ainda isola grande parte do povo. Cf. o material editado em 3 CDs e 1 DVD, Trilha, toada e tripé, São Paulo, Cooperativa de Música/Maracá/Petrobrás, 2006 e Mário de Andrade – Missão de pesquisas folclóricas (6 CDs e 1 livreto), São Paulo, SESC - Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo, 2006.

comum: todos afirmavam que a música, daquele momento em diante, deveria ser composta como mercadoria, ou seja, com a intenção de circulação comercial: “A ponta extrema da vanguarda paga tributo ao filistismo e alcança, qual uma vitória, a integração capitalista. (...) os mass-media são parte de uma constelação em que o elemento ‘artístico’, na sua acepção tradicional, está minado, seja porque sustenta posições e linguagem do individualismo burguês, desmentidas no interior do próprio capitalismo, pela socialização parcial da produção, seja porque não vende” (SCHWARZ, 1978, p.46). Schwarz deduz da dualidade de algumas declarações – onde vê “a mistura de veneração e desprezo pelo consumo” – o ponto chave daquele impasse dos artistas diante da indústria cultural. Em sua interpretação, os compositores pareciam entregar os pontos diante do que parecia inevitável: o fim das vanguardas. Cito este e não outro texto – como “Cultura e política, 1964-69”, do mesmo livro, onde o crítico tratou diretamente da música popular – porque está sintetizada nele a posição de compositores de vanguarda, daqueles que, *por natureza*, operam em função do rompimento, ainda que isso possa ocorrer também no ambiente da música popular. Schwarz cita, por exemplo, o lugar ímpar que Chacrinha ocupava entre as manifestações de vanguarda para os mesmos compositores, cuja blague aparente, em contraste com o mote ‘ignore a qualidade’, resultava numa pergunta: “talvez [Chacrinha] não seja blague?”, quer dizer, era mesmo sério o que diziam? E aí a conclusão: “Porque vende bem, Chacrinha foi declarado vanguardista, e porque vende bem é declarado folclore, juntamente com Altemar Dutra, Roberto Carlos etc”. A crítica de Schwarz aponta para um suposto conformismo diante da idéia de que o capitalismo parece ser “o melhor dos mundos: obtém a coincidência do mais avançado e do espontaneamento popular” (SCHWARZ, 1978, p.48). Sua reflexão ilumina bem os dias que correm e mostra que há tempos a música não carrega mais nenhuma aura de originalidade e ineditismo, tampouco de revolução.

Há muito de Adorno no texto de Schwarz, o que indica que o crítico esteja pensando a música como uma possibilidade de cesura com a ordem estabelecida. Mas, a despeito disso, há um entrave e um desfecho bem distinto daquele que se insinua em seu comentário e na intenção comercial manifesta pelos autores. Esses compositores ainda hoje trabalham à margem da indústria, nunca se inseriram, a despeito da aparente vontade inicial imaginada por Schwarz. Prova disso é a declaração de Gilberto Mendes, diretor artístico da 40ª edição do *Festival Música Nova*, de 2005, vitrine da música contemporânea no Brasil. É o mesmo Gilberto Mendes entrevistado por Medaglia e citado por Schwarz. Num depoimento para divulgação do evento, a respeito das dificuldades de produção do festival, o compositor afirmou: “Eu não queria ir atrás de bastante dinheiro. Eu não sou nem empresário e nem produtor. Na verdade eu preferiria um festival de porte pequeno, mas que não desse trabalho. Se tivesse muito dinheiro na minha mão eu teria que alugar umas duas salas, ter secretárias e ficar trabalhando o tempo todo com a organização do festival, mas não é o meu campo esse aí (*risos*), eu sou compositor”⁶. Vê-se que as coisas não caminharam na direção imaginada nem pelos compositores e nem pelo crítico.

Podemos dizer que o Brasil e a sua música refletem-se mutuamente, um inspira o outro, nascem e renascem constantemente. A cultura popular, que, de uma certa forma e em alguns lugares ermos, conseguiu manter-se avessa à comercialização de massa, pode ser considerada viva ainda hoje em sua configuração originária, isto é, como um produto das camadas populares de um fundo inconsciente do país?⁷ É comum que essa produção, vez por outra, se entrelace com os meios de comunicação de massa, mas, ainda assim, ela conseguiria preservar sua autenticidade?⁸

Partindo dessa hipótese, poderíamos imaginar a existência, em paralelo ao funcionamento do mercado musical-comercial, de um Brasil “possível”, “verdadeiro”, nutrido por camadas populares tradicionais de valor artístico indiscutível; uma sociedade paralela à imagem padronizada global? Ao que parece não. O projeto mais amplo de uma nação ordenada e justa, algumas vezes esboçado inclusive através de manifestações e movimentos musicais, nunca foi alcançado. Sempre há um entrave de alguma ordem a impedir o desenvolvimento social do país. Nossas potenciais virtudes ficam sempre de fora, vingando o que há de pior e mais precário na soma de nosso instável amadurecimento. Acompanhando essa curva negativa do país, nas últimas décadas vemos também na música um paradoxo da mesma natureza. O que é *menor* no cancionário – amparado quase sempre pela indústria cultural em sua face mais limitada – também ofusca o *maior*, pois há algum tempo nossa grandeza tem sido preterida em nome de nossa mediocridade.⁹

Assim, como resultado histórico, não há dúvidas de que haja um entrave acerca do destino da canção. Se ela pode ser considerada como uma forma lítero-musical elaborada – se considerarmos que o cancionário nacional possui uma curva histórica progressiva ímpar, que resultou na inclusão das letras cantadas em uma esfera estilística própria e autônoma, reconhecida no interior de nossa crítica literária – e se, ainda assim, sua continuidade está de fato ameaçada, é porque ela pode estar decaindo junto com a idéia de nação. Cabe a pergunta: se as novas canções não representam e interpretam mais o país – como o fizeram as produções anteriores durante muitas décadas – é porque o país se modificou, ou simplesmente porque a canção que segue à terceira margem da mídia fala de um país que não quer ser visto?

Se pudéssemos reviver Mário de Andrade por alguns momentos, nacionalismos à parte, apenas para refletir sobre a idéia de país que ele imaginou possível em alguns dos seus escritos e poemas – principalmente sobre a necessidade de se ouvir um outro lado do Brasil, distante desse que até hoje plana na superfície sofisticada do centro econômico da nação – ganharíamos décadas de análise. Em um de seus poemas encontramos essa necessidade exposta com grande beleza:

*Abancado à escrivantina em São Paulo
Na minha casa da rua Lopes Chaves
De sopetão senti um friúme por dentro.
Fiquei trêmulo, muito comovido
Com o livro palerma olhando pra mim.*

⁷ Sobre a diferença entre música popular e música de massa norte-americana e brasileira, importante para os argumentos deste estudo, Rodrigo Duarte afirma: “Registra-se aqui [no texto ‘Sobre música popular’, de Adorno] uma confusão, que não é normalmente feita por Adorno nos textos em alemão, entre ‘música de massa’ e ‘música popular’. Para um norte-americano parece quase impossível fazer essa distinção, já que a autocompreensão dos EUA como uma cultura própria, independente da europeia, se dá às vésperas da consolidação dos monopólios culturais. No Brasil, ainda podemos, felizmente, diferenciar – pelo menos em termos parciais – a cultura popular mais enraizada, daquela totalmente fabricada para o consumo, ainda que tenha raízes supostamente populares” (DUARTE, 2003, p.192).

⁸ Menor e maior aqui são juízos de valor do autor, partindo da idéia de que, nos últimos tempos, a indústria destruiu algumas verdades em nome de produções em larga escala, na maioria esmagadora dos casos desvirtuando tradições como a da música caipira (convertida em sertaneja), do pagode e do samba de roda

(que virou axé-music). Esse procedimento é menor diante das criações populares, sejam elas comerciais ou não. Aqui, em nenhum momento, se está considerando mediocres artistas de apelo popular – como Amado Batista, Odair José, Agnaldo Timóteo, Nelson Ned, Benito Di Paula entre outros –, mas “movimentos musicais” inventados por grandes corporações. Sobre o papel dos artistas populares vale a consulta ao livro de Paulo César Araújo, *Eu não sou cachorro não*. São Paulo: ed. Record, 2002. A bem da verdade, as mais recentes produções de massa têm uma característica nova: algumas delas são produzidas independentemente das grandes corporações, como é o caso da banda Calypso, do Pará, que pela primeira vez na história da indústria musical brasileira vendeu na casa dos milhões sem amparo de gravadoras – o que não configura nenhuma revolução propriamente estética, mas apenas comercial.

¹⁰ Ver Ferreira Gullar, *Cultura posta em questão*, Rio de Janeiro, ed. José Olympio, 2002; publicado em 1963 (e relançado juntamente com Vanguarda e subdesenvolvimento). No capítulo “cultura popular”, Gullar mostra que este termo, antes de tudo, significa uma tomada de posição política, tratando-se de uma questão revolucionária e imprescindível para os rumos da discussão sobre os rumos do país: “A cultura popular é, em suma, a tomada de consciência da realidade brasileira” (p. 23).

Não vê que me lembrei lá no norte, meu Deus!
[muito longe de mim,
Na escuridão ativa da noite que caiu,
Um homem pálido, magro de cabelo escorrendo nos olhos
Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,
Faz pouco se deitou, está dormindo.

Esse homem é brasileiro que nem eu...

(“Descobrimento”, de *Dois poemas acreanos*,
ANDRADE, 1987, p.203).

Não se trata de retomar o nacionalismo didático do musicólogo, mas de reescrever com tintas contemporâneas uma página óbvia que, ademais, está viva: o valor popular do cancionário do Brasil através de um conceito gasto e aparentemente fora de moda, o de cultura popular. O cancionário popular arcaico – fruto daqueles resquícios pré-capitalistas apontados por Adorno e que, segundo ele, estariam eliminados nos EUA no início do século passado, como a transmissão hereditária de tradições populares, a falta de luz elétrica e a vida comunitária rural – parece nos envergonhar muitas vezes. Não precisamos ir longe para saber que aqueles tais resquícios estão vivos no Brasil, e que não se restringem mais às zonas rurais. Segundo, não deve ser fácil ver um homem desdentado nos representando num documentário na televisão, dentro ou fora do Brasil, como não raramente acontece em documentários sobre cultura popular em canais de TV – ainda que este homem esteja a destilar versos contendo séculos de história inconsciente. Quando as TVs públicas brasileiras – que ainda produzem programas desse nível – apresentam especiais sobre cultura popular, não raro exibem alguém miserável; o cenário é incontornável. No entanto, esse homem não é como nós, que habitamos um país bonito, tropical e solar que, além do mais, exibe grande riqueza em alguns pontos isolados de centros urbanos como São Paulo e Rio de Janeiro. A discrepância social é arruinadora nesse caso. Que Brasil esse pobre cantador popular representa afinal nessa sua miséria-sublime, meio desgraçado meio poeta?¹⁰

Falar em um *impulso melódico-instintivo* para expor essa produção popular miserável pode ser perigoso. Mas há um ponto importante: alguns desses artistas populares não sabem que existe uma indústria da emoção, isolados pela miséria. Mas eles existem, e a música para eles é uma experiência mista de ascese religiosa e devaneio profano. Eles compõem esse Brasil pobre, religioso e, reitero o termo, sublime. E então eis o cúmulo diante do qual precisamos nos colocar: radicalmente, desvendá-los é o mesmo que condená-los, ouvi-los é o mesmo que esquecê-los.

Há quem o faça com propriedade, como o diretor Andrucha Waddington. O documentário *Viva São João* (Conspiração Filmes, Brasil, 2002) é um bom exemplo. Não vou criticá-lo tecnicamente aqui. Quando assistimos as belas imagens gravadas no nordeste do Brasil no período das festas de São João, estamos diante de uma das *verdades* mais indelévels do país. O filme é um produto cultural da indústria do entretenimento, com todos os elementos, mas alguma coisa está alheia à produção, o que chamarei aqui de povo-público. Ao que parece, as

peçoas que aparecem a todo o momento no documentário não querem se exibir no sentido artístico-comercial da palavra, elas festejam o São João a partir de sentimentos terrais de grande simplicidade, o culto religioso-profano faz parte de suas vidas desde sempre. Estou falando obviamente do público e não dos artistas que se apresentam alternadamente no filme: Gilberto Gil, Dominginhos, Alexandre Pires, Elba Ramalho, entre outros. Esse povo-público está fora da exibição, não são artistas, mas sim parte do cenário nordestino. Não há a menor sombra de uma manipulação de suas falas e de suas declarações, a despeito de estarem circunscritos dentro de um produto final editado.

Essa impressão extemporânea que esse público transmite pode ser pensada a partir do papel do público de arte grego. Susan Sontag, num de seus ensaios, afirmou o seguinte: “Pelo menos desde que Nietzsche observou, em *O nascimento da tragédia*, que um público de espectadores como o conhecemos, aquelas pessoas presentes que os atores ignoram, era desconhecido entre os gregos, uma boa parcela da arte contemporânea parece movida pelo desejo de eliminar o público da arte, uma empresa que, com frequência, se apresenta como uma tentativa de eliminar a própria Arte” (SONTAG, 1987, p.15). Essa bela imagem das pessoas presentes e ao mesmo tempo ignoradas pelos atores e artistas mostra que a arte nem sempre se faz presente a partir de uma *exibição*, de uma busca de *efeitos* na platéia, como disse Nietzsche ao se referir a Wagner e sua constante preocupação em impressionar o público com sua *obra de arte total*.

O que difere abissalmente o cenário sertanejo da apreciação sobre os gregos é que, aqui, no Brasil, a consciência do artista está invertida, como não podia deixar de ser. Os artistas não sabem que é esse povo-público quem protagoniza, em última instância, aquela encenação de que estão tomando parte no documentário, o que força à pergunta se não estaria quebrado o vínculo que sempre existiu entre cultura popular e música popular no Brasil. A *verdade musical* da exibição está quase sempre com o público e não com os artistas. O povo-público é a cultura popular naquele momento. Todos parecem ignorá-lo. A posição que ocupam – ou que não ocupam – é central para que pensemos a respeito da arte que eles produzem.

Uma das personagens, Dona Luzia, de Junco do Salitre (Juazeiro/BA), diz ao entrevistador: “São João? São João pra mim é cultura, que desde que eu nasci que eu vejo São João, passar São João em minha vida. Eu já tenho 56 anos e nunca vi falar de não ter um ano o mês de São João no correr do ano. Noite de São João eu faço é me divertir, dançar, eu faço comidas gostosas ‘mode’ eu comer, convido minhas pessoas, só assim; ah eu gosto de fazer é canjica, pipoca, pamonha, é... milho assado, isso aí, coisa de milho, mungunzá, sabe o que é mungunzá? [- A senhora conheceu Luiz Gonzaga né?] Conheci, conheci foi muito. Ah, eu acho a música de Luiz Gonzaga um, sei lá rapaz, uma coisa que não se acaba nunca, parece que ele ‘veve’ vivo na terra de novo né? parece que ele nunca morre, que a música dele sempre a gente gosta, todo mundo gosta da música de Luiz Gonzaga, quem já conheceu ele, e quem não conheceu também, vai continuar na mesma coisa, (canta) *Ai São João São João do carneirinho/ ele é tão bonzinho/ fale lá com São José/ que é pra ele me ajudar/ pra meu milho vê se dá vinte espiga em cada pé//*. Gostou de minha cantiga?”

Suas palavras simples contêm alguns aspectos de grande importância. Ela sabe que cultura, sinônimo para ela das festas de São João, é algo que sempre existiu, já que desde a infância nunca deixou de acontecer, de passar em sua vida naquele mês de julho. Esse eco de eternidade se materializa quando ela faz de Luiz Gonzaga quase uma entidade atemporal. Aquele que não se acaba nunca, não morre, porque suas músicas refazem a infância, a história e a própria vida dela. Seu Luiz Gonzaga funda o nordeste a partir da canção. Quando ela diz parecer que ele sempre existiu é como se dissesse que ele está para além do tempo de sua própria vida. Ela nasceu e vai morrer ouvindo o seu canto. Na letra da canção “Baião atemporal”, do CD *Tropicália 2*, Gilberto Gil disse a mesma coisa, sob outra forma, quase num registro esotérico: “Porque os tempos passaram e passarão/ tudo que começa acaba, e outros cabras seguirão/ cruzando o atemporal do tao do baião.”

As palavras de Dona Luzia nos aprisionam diante de um fato pouco compreensivo: onde começa e onde termina a dimensão popular das festas brasileiras? Como acreditar que ali, no meio do sertão nordestino, exista um modo de relação externo à indústria da cultura sendo filmado de dentro dos limites de uma produção midiática? Invariavelmente nos vimos diante de um enigma, já que nada indica estarmos diante de mais um fenômeno pífio da indústria. Para isso, precisamos exercer a capacidade de ver o que é e o que não é verdadeiro na cena. Entender a *verdade* de nossa música parte necessariamente de uma vontade prévia de se integrar a ela, movimento que não se dá por uma ação deliberada, mas por uma condição intrínseca daqueles que dela sempre fizeram parte.

Num ensaio dedicado a analisar as relações entre a revolução de 30 e a cultura nacional, Antonio Candido comentou a respeito da penetração da canção popular em todas as camadas sociais e a importância que esse momento histórico exerceu no futuro do estilo no Brasil, ressaltando ainda a ligação posterior essencial entre a poesia popular e a poesia erudita. O crítico escreveu a passagem, que cito adiante, num *post scriptum* do ensaio. Trata-se de outro momento e outro ambiente da recepção da música brasileira dentro da academia, mas Candido apontou para uma historiografia estilística linear da música popular que tem a ver com uma linha de continuidade que adere perfeitamente à noção de *verdade musical* sugerida neste estudo: “Aqui [no ensaio ‘A revolução de 30 e a cultura’] foram abordados alguns aspectos da vida cultural posterior a 1930; mas haveria muitos outros, relativos ao teatro, rádio, cinema, música, que escapam à minha competência. Lembro apenas que na música popular ocorreu um processo equivalente de ‘generalização’ e ‘normalização’, só que a partir das esferas populares, rumo às camadas médias e superiores. Nos anos 30 e 40, por exemplo, o samba e a marcha, antes praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio, conquistaram o País e todas as classes, tornando-se um pão-nosso cotidiano de consumo cultural. Enquanto nos anos 20 um mestre supremo como Sinhô era de atuação restrita, a partir de 1930 ganharam escala nacional homens como Noel Rosa, Ismael Silva, Almirante, Lamartine Babo, João da Bahiana, Nássara, João de Barro e muitos outros. Eles foram o grande estímulo para o triunfo avassalador da música popular nos anos 60, inclusive de sua interpenetração

com a poesia erudita, numa quebra de barreiras que é dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea e começou a se definir nos anos 30, com o interesse pelas coisas brasileiras que sucedeu ao movimento revolucionário” (CANDIDO, 1989, p.198). O crítico toca num ponto essencial e determinante: a canção popular, como fruto acabado de nossa tradição, contém os elementos de um estilo musical singular, determinado por essa mencionada quebra de barreiras que nada tem a ver com uma distinção entre alta e baixa cultura, antes indica a implosão dessa polarização, resultando na geração de um estilo ímpar e delimitado onde se fundem aqueles dois domínios considerados inconciliáveis sob a ótica de Adorno, a arte “superior” [erudita] e a “inferior” [popular].

Na verdade, essa passagem tem enorme importância para uma correta apreciação do que chamamos de música popular aqui. De fato, não há muitos exemplos desse cruzamento – dessa “quebra de barreiras” – entre canção popular e poesia erudita fora do Brasil; pelo menos não na mesma escala. Quando há, essa fronteira não é efetivamente rompida a ponto de transformar seu substrato musical em matéria de análise, ou de adquirirem a intensidade de uma via de interpretação nacional. As exceções são notórias, como Bob Dylan nos Estados Unidos ou, mais intensamente, na canção francesa, com Georges Brassens, Jacques Brel e Leo Ferré.

No entanto, quando o compositor popular é equiparado ao poeta erudito no interior do conceito de cultura algo de muito distinto ocorreu. Não se trata de uma segmentação entre alta e baixa cultura, mas de uma fusão das duas esferas. Antonio Candido é muito preciso ao historiografar a música popular a partir dos anos 20 vinculando-a aos anos 60, quando ela definitivamente penetra nos limites da poesia culta, leia-se, nos domínios de poetas como Carlos Drummond de Andrade, Manoel Bandeira, João Cabral de Melo Neto e, principalmente, Vinicius de Moraes. O crítico está certamente pensando na geração dos festivais de música, e, ainda mais, nos compositores-poetas que ganharam fama e reconhecimento internacional a partir daquele momento. De modo programático, e não por acaso, podemos dizer que as figuras de Chico Buarque e Caetano Veloso são a síntese antitética desse momento referido pelo crítico. José Miguel Wisnik dá bem a dimensão de suas obras: “(...) é realmente nesses dois artistas que a tensão poética em jogo atinge a sua parada mais alta. As correspondências, afinidades e diferenças entre Chico Buarque e Caetano Veloso precisam ser acompanhadas de perto, porque elas contêm as relações mais significativas. Não é à toa que freqüentemente um é jogado contra o outro: sabe-se que são realmente duas forças (...). Caetano lê o destino através do labirinto de labirintos da linguagem, do labirinto de canções, ele sabe ir e voltar por esse labirinto; e ao voltar ao começo, solitário/solidário, indica o que existe lá. É assim que ele penetra fundo na existência. Chico Buarque, artesão habilíssimo, lê as entranhas dos homens: sua lírica dramática é extremamente sensível ao corpo que sofre e que goza. Sua poesia-música está cheia de imagens de contundência e de intensidade corporal: ela capta e *entranha sensível*, e por isso é tão fina para o *erótico*, o social (lendo o futuro tal como ele se inscreve nas vísceras dos que sofrem) e o *feminino*” (WISNIK, 2004, p.189).

No caso de Chico Buarque, o uso do enredo em praticamente todas as suas letras dota-as, e à sua obra como um todo, de uma coesão que beira o extremo. Caetano é um poeta-cantor das palavras sintéticas, bem ao gosto da poesia com a qual se relacionou tanto, o concretismo, mas para quem o ato de recriar dá-se no âmbito da interpretação ou da reinterpretção de temas diversos. Não pretendo analisar aqui suas letras-poema na ânsia de demonstrar a veracidade, de resto inequívocas, das palavras de Antonio Candido e de J. M. Wisnik. É preciso, entretanto, demarcar que é essa ligação *consciente* da música popular com a poesia erudita e com a indústria cultural que a diferencia da cultura popular; a música popular é um produto de consumo cultural e sabe-se assim – embora não existam fronteiras estanques, quer dizer, não há uma fórmula que permita distinguir com clareza objetiva alguns momentos onde os dois estilos se interpenetram. Para efeito quase didático aqui, tentemos demonstrar onde começa e onde acaba o vínculo entre a cultura popular e a música popular enquanto estilos e origens diferenciados.

Até poucas décadas atrás a sigla MPB (Música Popular Brasileira) era sinônimo de um estilo musical. Para chegar no ponto exato da diferenciação em questão, precisamos pensar no dado nada simplório de que o adjetivo *popular* que lhe caracterizava não denotava uma relação de consumo e de reconhecimento público, e sim identificava, entre outras coisas, uma música que nascia *a partir* do povo – embora não feita diretamente por ele, já que era elaborada de uma forma próxima da poesia culta e da indústria cultural. É bem verdade que isso contraria o significado legítimo do termo *popular*, que pode mesmo representar algo adaptado ao gosto das massas. Mas a história da música popular do Brasil não é exatamente lógica e auto-explicativa. Durante as décadas de 50, 60 e 70, MPB identificava mesmo uma música consumida por um público que se autodefinia culto. Basta pensarmos nas infundáveis polêmicas entre os partidários da bossa nova e do tropicalismo, dos debates entre o engajamento e a alienação dos artistas. A música estava ligava direta ou indiretamente à história política do país. Não se tratava de nenhuma incoerência ou exclusão sociocultural, antes de um dado puramente histórico. Basta pensar que o samba, retrato das camadas populares e uma das bases da bossa nova – idéia que não é unânime – continuou sendo consumido pelo povo como se fosse um estilo primitivo diante do gênero nascente, cuja ligação com o jazz e à canção americana deu sempre a idéia de um estilo identificado com o progresso e a modernidade aos quais está, de fato, vinculado (cf. MAMMI, 1992). Os limites entre esses gêneros sempre foram muito tênues. De fato, música, cultura e política estavam integradas naquele momento, era a chamada “música universitária” (cf. BAHIANA, 2005, p.38-52). Quem representava esse estilo musical nos *mass-media* eram nomes como Tom Jobim, Chico Buarque, Caetano Veloso, Paulinho da Viola, Gilberto Gil, para ficar apenas alguns nomes do cânone autoral. A identidade nacional mais marcante e perceptiva, de muitas formas predominante até hoje, é justamente a que veio atrelada às obras desses compositores. O Brasil se via representado em suas canções.

É inegável que alguns desses compositores – senão todos – têm trânsito livre nos domínios da cultura popular. Mas essa penetração não se dava apenas por uma vivência direta com o povo, mas sim através da

consciência com que se utilizam os elementos populares. Os exemplos são quase infinitos. No domínio da música popular, são três os níveis de relação: com a cultura popular, com a poesia culta e a sua posição híbrida, ora subserviente ora distante, diante da indústria cultural. Tal lugar ímpar pode dificultar sobremaneira nosso entendimento a respeito dessa ligação umbilical entre os dois domínios, o comercial e o popular, já que os elementos se mesclam ao mesmo tempo em que são díspares. Para tentar atingir esse lugar tão escorregadio e contrastante – música popular/cultura popular, música popular/poesia culta, música popular/indústria cultural – pensemos na figura daquele que talvez seja o maior intérprete da história da canção do Brasil e talvez a figura chave onde todos esses domínios se cruzam: João Gilberto.

A idéia de que a bossa nova é uma antítese do samba e da música brasileira anterior ao movimento está ligada ao fato de que a nova forma de interpretação estabelecida por João Gilberto virou uma página da história, com sua economia de volume e extensão vocais, tão diferente dos cantores que lhe antecederam e que eram a grande imagem da chamada era de ouro. Mas a ligação visceral entre João Gilberto e esse chamado “samba tradicional” passa quase sempre despercebida em seu sentido mais profundo. A grande chave simbólica de grande parte dos seus discos – pensando principalmente naqueles que não fazem parte oficial do movimento, mas que, talvez justamente por isso, têm a marca indelével de escolha e execução do próprio cantor, como, por exemplo, *João* (Polygram/Philips, 1991), *Eu sei que vou te amar* (Epic, 1994) e *João voz e violão* (Universal, 2000) – reside na sua opção em gravar sambistas que, em sua maioria, foram proscritos pela história. Claro que João será sempre o intérprete máximo da obra de Tom Jobim e que, portanto, siga gravando-o em quase todos os discos, mas pensemos nesse lugar tão destacado onde ele põe, com igual maestria e cuidado, o chamado “samba de raiz”, qual seja, ao lado de Tom & Vinicius, Cole Porter, Ari Barroso, Dorival Caymmi.

A seu modo, João Gilberto narrou, através das suas recriações interpretativas, parte da história daqueles que, de uma certa forma, “perderam” ou ficaram de fora desse cânone onde ele próprio é um dos ícones. Ironia da história, a bossa nova hoje não passa de um trunfo do passado aos olhos da indústria cultural, não raro utilizada como produto de exportação clichê, tema de telenovelas passadistas – a despeito da sua inicial “distância” do povo – enquanto o samba de raiz se reafirma como rejuvenescimento da mesma cidade que viu a bossa nova nascer: o Rio de Janeiro – bom lembrar que o próprio Tom Jobim declarou que existiam muitos tipos de samba e que a bossa nova era apenas mais um. O crítico de artes plásticas Rodrigo Naves dá um belo depoimento sobre a importância histórica de João em sua ligação com essa tradição: “João Gilberto é o que podíamos ter de melhor: a capacidade de lidar com o passado, com o que fomos, de maneira a nos tornar mais livres, possíveis. O admirável em sua relação com a tradição musical brasileira não se limita somente à excelência das escolhas, um bom gosto espantoso, que retira um Zé da Zilda ou um Bororó da massa quase anônima de compositores populares e revela a grandeza do que parecia apenas mediania. Fabuloso de verdade é o dom de encontrar a forma de abrir o passado, de torná-lo poroso, significativo no presente” (MELLO, 2001, p.82).

Essa imagem de alguém capaz de abrir o passado e torná-lo poroso revela a história passada através de um reavivamento do que, melhor dizer agora, supostamente fracassou. Contra essa imagem vitoriosa que entronizou mitos estanques na música popular – por vontade própria ou por desígnio imperativo da indústria de bens culturais, ou ambos –, João Gilberto faz essa contra-história, e a reescreve cantando, contra a continuidade da cultura e da história dominantes. Se quisermos ir ainda mais fundo, não parece nenhum exagero pensar em João Gilberto como um narrador capaz de fazer “emergir as esperanças não realizadas desse passado, inscrever em nosso presente seu apelo por um futuro diferente. Para fazer isso, é necessária a obtenção de uma experiência histórica capaz de estabelecer uma ligação entre esse passado submerso e o presente” (GAGNEBIN, 1994, p.58).

Poderia-se elencar várias objeções até verídicas ao fato de que o movimento da bossa nova, desde sua origem, esteve atrelado à imagem do estado nacional desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek e, portanto, de uma certa forma cooptado pelo mercado de bens de consumo que estava a reboque daquele momento social – ainda que indústria cultural e música popular de qualidade nem sempre tenham sido excludentes entre si. Mas perderíamos o real sentido da revolução estética gerada pela integração entre o violão e a voz de João Gilberto. Esse emblema marcou profundamente o Brasil e exige ser compreendido. José Estevam Gava diz muito corretamente em que nível se deu essa revolução: “Levando em conta que ele [João Gilberto] sempre foi basicamente um intérprete, tratando a canção popular como uma pedra preciosa e buscando a lapidação mais perfeita, colocando, pois, a realização de um ideal estético acima dos interesses de mercado, não seria exagero elevar João Gilberto à categoria de um músico erudito” (GAVA, 2002, p.35).

Essa sua elevação à categoria de músico erudito junta as pontas aparentemente desconexas entre aquela canção popular não-letrada – nascida no início do século XX – e seu acabamento “final”, com os compositores-poetas surgidos com os festivais de música da televisão. Ao sintetizar a canção popular através de seus compositores, João Gilberto não só refaz a história do gênero, mas também mostra suas nuances, que vão desde Marino Pinto e Zé da Zilda (“Aos pés da cruz”) até Tom Jobim (“Águas de março”). No entanto, ao contrário do que possa parecer, aqueles compositores da chamada fase pré-bossa nova não possuíam nenhuma ingenuidade no trato com o material poético. Por exemplo, a frase “o coração tem razões que a própria razão desconhece”, utilizada por Marinho Pinto em “Aos pés da cruz”, é uma citação de um aforismo do filósofo francês Blaise Pascal (cf. SEVERIANO & MELLO, 1998, p.206-7). Tal construção em paráfrase nada mais é do que uma antecipação, uma forma prévia que, de muitas maneiras, vai desembocar no “samba mais bonito do mundo”, “Águas de março”, nos termos de Arthur Nestrovski (NESTROVSKI, 2005). A evolução da música popular seguiu uma linha ascendente e ininterrupta dos primeiros compositores de canção na virada do século XIX para o XX, até a geração dos festivais com os poetas-cantores.

Uma eventual forma de circunscrever a MPB é talvez tentar delimitá-la, atribuindo-lhe como característica geral a união entre a palavra poética e a música; mas isso talvez não dê conta de seu significado mais amplo. Se uma de nossas particularidades reside no papel destacado que a canção popular ocupa em nossa história social, essa distinção se dá muito mais pelo valor da palavra do que pela elaboração musical de nossos cancionistas. A força de intervenção que a palavra cantada exerceu em momentos chave da nossa história recente – como no período ditatorial militar que eclodiu em 1964 – se deve ao fato de que havia um pensamento, um discurso articulado nas letras das canções. Tal discurso, que precisava ser ouvido e interpretado, além de consumido, agia com tanta ou mais intensidade que qualquer intervenção de ordem teórica. Esse papel eminentemente político da música popular criou o segmento chamado de *canção de protesto*. Essa importante função da palavra obriga que o estudo sobre a canção popular seja também um estudo sobre o texto, talvez mais do que sobre a música – e com isso não quero dizer que não existam momentos em que a criação musical de alguns compositores tenha atingido níveis de grande elaboração. Quando se deu alguma modificação substancial na estrutura musical – é o caso da bossa nova – tal transformação foi imediatamente tratada como revolucionária.

Poucos desses letristas-poeta podem ser chamados de músicos na acepção corrente do termo, já que não passaram por estudos formais. É uma característica do cancioneiro nacional essa experiência de seus autores com a história cultural em que nasceram e conviveram, em detrimento de uma formação basilar em música e literatura. A despeito da penetração irreversível da indústria cultural, o Brasil sempre fez música popular de forma diletante. No ensaio de Lorenzo Mammì referindo-se à bossa nova, lemos: “Tom Jobim, profissional desde sempre, parece aceitar o pendor amadorístico da bossa nova como uma convenção do gênero, um elemento do estilo que não pode ser totalmente eliminado. (...) João Gilberto é o caminho contrário. Sem passar pelo profissionalismo, ultrapassa-o, levando o caráter do diletante ao limite extremo da rarefação – pois é diletante também aquele que leva o acabamento do produto muito além das exigências do mercado”. (MAMMÌ, 1992, p.65-6). Mammì está tratando desse suposto aspecto amadorístico em referência ao modo de criação tão nitidamente profissional do jazz, e mostra que o diletantismo é antes uma opção que uma deficiência dos protagonistas do movimento da bossa nova. Se for possível atribuir esse amadorismo ao estilo da bossa nova, em prol de sua própria especificidade, o que dizer de todo o cancioneiro popular gerado por poetas não-letrados e por compositores que escrevem a partir de fontes tão próximas desse ambiente da cultura popular?

De fato, quando pensamos na forma como a canção nasce através de seus artistas populares, não podemos deixar de pensar em um ambiente ainda infestado por resíduos pré-capitalistas, que age, meio inconscientemente, como uma antítese ao processo industrial massacrante da cultura, de alguma forma virando pelo avesso as conclusões de Adorno, e quase confirmando Walter Benjamin como uma espécie de antídoto ao pessimismo adorniano. Jeanne Marie Gagnebin,

em referência a Benjamin, descreve de forma indireta e enviesada este ambiente, àquela altura em vias de desaparecimento: “Uma experiência e uma narratividade espontâneas, oriundas de uma organização social comunitária centrada no artesanato. (...) O ritmo do trabalho artesanal se inscreve em um tempo mais global, tempo onde ainda se tinha, justamente, tempo pra contar. Finalmente, de acordo com Benjamin, os movimentos precisos do artesão, que respeita a matéria que transforma, têm uma relação profunda com a atividade narradora: já que esta também é, de certo modo, uma maneira de dar forma à imensa matéria narrável, participando assim da ligação secular entre a mão e a voz, entre o gesto e a palavra” (GAGNEBIN, 1994, p.9-11). Tais vínculos entre a mão e a voz, o gesto e a palavra têm aqui a capacidade de sintetizar esse clima profundamente interiorano – brasileiro – em que ainda nasce grande parte da nossa música popular. Se o comentário supracitado trata da história e da literatura sob a ótica da crítica de Benjamin, parece pertinente que o tomemos aqui tendo como horizonte a ligação entre a canção popular e a literatura poética que, juntas, estão umbilicalmente ligadas à história cultural do país.

Esse convívio é possível apenas enquanto esse lugar comunitário da vida entre os pares ainda está preservado, ou melhor, enquanto o progresso técnico – que sempre amplia o abismo com as classes pobres – permanece um trunfo da minoria. Eis o paradoxo: ceder à aparentemente irreversível penetração da indústria cultural ou acreditar na sobrevivência cultural pela via da manutenção da carência? É certo que, menos por opção que por vontade deliberada, esse ambiente onde a memória cumpre esse papel ainda existe. É onde o valor da palavra dos mais velhos, cujo saber ainda tem grande valia, não só tem um papel vivo como estabelece um padrão que deve ser seguido. O tempo mais largo, o vagar, a feitura da canção da colagem do cotidiano, das amizades, dos parceiros, tudo que estaria se perdendo diante da nova face da arte na modernidade pensada por Benjamin, são elementos sem os quais não se pode pensar corretamente sobre vários dos estilos ainda vivos no cancionário brasileiro.

6

Esse amálgama entre a cultura popular e a música popular é o que, de uma certa forma, ainda as mantém vivas diante das mudanças avassaladoras do mercado de música. Quando tomamos o termo entretenimento, utilizado aqui em referência a um estilo específico de música, precisaríamos pensá-lo como uma característica do próprio ato de se fazer e tocar música, quer dizer, cantar e tocar é uma forma de celebração, em qualquer nível e, portanto, conteria sempre um germe de festa ou, ao contrário, de melancolia, o que é ainda uma forma de celebração; mas, de fato, não se pode ver isso com tanta objetividade, pois não é assim que se comporta o mercado fonográfico diante da música.

Música de entretenimento transmite a idéia de uma música simplória, pequena, banal, de baixa qualidade. As razões não são poucas e são complexas porque, de fato, a música de entretenimento – como está sendo tratada aqui, sob a tutela dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural – não tem preocupações estéticas de nenhuma ordem. Talvez resida nisso a grande chave da questão: a música deve ser sempre arte?

Quando pensamos no que significa entreter, olhando a partir do prisma da música popular, nos vemos diante de um emaranhado sem solução, pois o mercado engloba vertentes muito distintas da produção musical. Não se trata aqui de uma negação da diversão, mas da tentativa de retratar uma música que possa estar para além da mera audição descomprometida, ou ainda vendo-a mesmo do prisma da impossibilidade moderna de ouvir – se acatarmos a hipótese adorniana da regressão da audição que, sumariamente, “significa a incapacidade crescente do grande público para avaliar aquilo que é oferecido aos seus ouvidos pelos monopólios culturais” (DUARTE, 2003, p.33). Quer dizer, a repetição e o posterior reconhecimento *natural* da música pelos ouvintes, acaba por incapacitá-los de ouvir outra coisa que não seja o próprio produto padronizado. Normalmente, a produção da música de entretenimento parece ligada a uma idéia clara dos produtores culturais: a suposta incapacidade do ouvinte médio consumir alguma outra coisa que não seja a música banal.

No entanto, se olharmos retrospectivamente para as décadas de 60 e 70, veremos que os artistas “díficeis”, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, entre tantos, eram (e permanecem) muito populares, com penetração em todas as camadas sociais, até nas não letradas. Não havia uma incompatibilidade entre criação poético-musical e os meios de comunicação de massa. Mas esse vínculo entre a arte musical elaborada e o povo parece definitivamente perdido.

Hoje, é preciso compreender a importância da música produzida nas zonas de periferia das grandes metrópoles, mas não independente de uma apreciação mais refinada, tratando-a como se fosse apenas produto “do povo”. De outro modo, seria como uma prestação de contas atabalhoada com os excluídos, concedendo a eles, pelo menos, o direito à felicidade momentânea dos bailes. Estaríamos errando de modo semelhante a Mário de Andrade. Essa produção periférica pode ser a música do futuro.

Nas últimas décadas, com a expansão em ritmo acelerado dos meios de produção musical – tecnologia digital, programas de gravação e edição de música, veiculação virtual –, o mercado de música sofreu a mais radical de suas revoluções. A multiplicação do acesso a esses meios permitiu que o volume da produção, antes filtrado quase sempre exclusivamente por gravadoras, rádio e televisão, se multiplicasse em números impressionantes e à revelia de qualquer imperialismo fonográfico. O peso das produções independentes já se equipara ao das grandes gravadoras multinacionais. Um único exemplo pode dar a dimensão do atual cenário brasileiro. A gravadora Trama criou um site chamado Trama Virtual (www.trama-virtual.com.br), onde qualquer compositor, banda ou intérprete pode criar uma página personalizada e disponibilizar suas músicas para audição e download. Neste momento (24/01/2007) existem 35.698 artistas cadastrados e 89.584 arquivos de música disponíveis, que podem ser baixados por qualquer pessoa conectada à internet. Esses números são ampliados a todo o momento. A Trama fornece identidades, ou classificações, que vão do choro e do sertanejo até estilos como UK garage e straight edge.

Em comparação, embora utilizando também o espaço virtual, temos o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (www.dicionariompb.com.br), talvez um dos mais completos empreendimentos de catalogação da música popular do Brasil já realizado, iniciado em 1995 e inaugurado em 2001, cuja multiplicidade de verbetes cobre parte do século XIX, todo o século XX e início do XXI e também funciona, como se pode conferir no texto da apresentação escrito por Eduardo Portella, com o constante acréscimo de novos artistas. O arquivo disponível possui em torno de 7.568 artistas, ou seja, quase 30.000 a menos que o arquivo aberto da Trama Virtual. O dicionário se organiza em vertentes: urbana, até a década de 1950; da bossa nova em diante; samba e choro; rock, pop e gospel; pop romântico e jovem guarda; e a vertente sertaneja e rural. Portanto também cobre muitos estilos e serve como eficaz mapeamento da chamada MPB tradicional, embora possua amplo leque de abrangência, indo de Pixinguinha até o rapper B Negão.

Tal configuração instiga muita controvérsia. Se os novos meios de produção e divulgação são os únicos responsáveis pela leva de milhares de artistas que surgiram nos últimos anos – quer dizer, se já havia essa imensa produção oculta pelo formato artista/gravadora e que o meio tecnológico trouxe à tona, se a MPB é uma música superada pela nova configuração mundial da cultura pop, se não nascem mais poetas-cantores, se o formato canção dará lugar a novas formas e estruturas são perguntas para as quais não há respostas satisfatórias, pois estamos dentro de uma história que ainda está se formando e somos incapazes de ir além da superfície dos acontecimentos. Mas fica a pergunta: como abrir mão do tempo da memória, da vida comunitária, da experiência do outro que ainda nos compõe, sem cair no abismo niilista moderno em que estamos inseridos; como pensar num mundo em que os meios de se ouvir música parecem mais importantes do que a música que se está ouvindo neles?

Bibliografia consultada:

ADORNO, Theodor. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2003.

_____. O fetichismo na música e a regressão da audição.

Tradução de Luiz João Baraúna. In: BENJAMIN, W.;

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T.W.; HABERMAS, J. *Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno: textos escolhidos*.

São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores).

_____. Resume über Kulturindustrie. In: *Kulturkritik und Gesellschaft I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2003.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia/Edusp, 1987.

_____. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

- BAHIANA, Ana Maria. A “linha evolutiva” prossegue – A música dos universitários. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: ed. Aeroplano/Senac Rio, 2005.
- CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: ed. Ática, 1989.
- COHN, Gabriel (org.). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.
- DUARTE, Rodrigo. *Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 1997.
- GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da bossa nova*. São Paulo: ed. Unesp, 2002.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Introdução. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. São Paulo: ed. Brasiliense, 1994.
- GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: ed. Paz e Terra, 1999.
- MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. *Novos estudos*, São Paulo: Cebrap, n° 34, 1992.
- MELLO, Zuza Homem de. *Folha explica João Gilberto*. São Paulo: Publifolha, 2001.
- NESTROVSKI, Artur. Águas de março. In: *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosacnaify, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. Die Geburt der Tragödie. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Berlin/Munique: Walter de Gruyter & Co./DTV, Neuausgabe, 1999. 15 v.
- NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: ed. Aeroplano e Senac Rio, 2005.
- SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Perseu Abramo/Faperj, 2004.
- SCHWARZ, Roberto. Nota sobre vanguarda e conformismo. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1978.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: editora 34, 1998. 2 v. (Ouvido Musical).
- SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: *A vontade radical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *O som e o sentido*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- _____. *Sem receita*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.



Filosofia da Literatura

Pedro Süssekind*

Para ilustrar seus argumentos, no ensaio “Racine e Shakespeare”, Stendhal conta o caso de um soldado que estava de sentinela no interior do teatro de Baltimore, em agosto de 1822, numa encenação de *Otelo*. Ao ver que o protagonista iria matar Desdêmona no final da peça, o soldado entra no palco, gritando que na sua presença nenhum negro maldito mataria uma mulher branca, para em seguida quebrar o braço do ator com um golpe de fuzil.¹ Esse fato pitoresco, talvez inventado por Stendhal, pode dar algumas indicações importantes a respeito da obra de Shakespeare.

Se, como argumenta Stendhal, a ilusão da platéia de teatro é sempre parcial, porque o público tem consciência de que está assistindo a uma representação, há no entanto “instantes deliciosos e raros”, um ou dois segundos no máximo, em que o ardor de uma cena eloqüente envolve de tal maneira o espectador, que desperta na sua alma uma “ilusão total”, uma identificação completa com a cena representada. Para o romancista, “todo prazer que se sente no espetáculo trágico depende da frequência desses breves momentos de ilusão e de emoção”. Ele valoriza, com isso, a importância da comoção, do efeito que a tragédia é capaz de despertar, em oposição ao rigor de obediência às normas poéticas, associado ao teatro de Racine.

Embora tenham sido escritas há mais de quatro séculos, e mesmo com as dificuldades de compreensão e adaptação, as peças de Shakespeare parecem não perder nunca sua capacidade de comover profundamente os espectadores e leitores. E *Otelo* é um dos exemplos mais intensos e perturbadores desse efeito que Shakespeare desperta, além de ser uma tragédia na qual se evidenciam elementos contrários às regras clássicas, tanto na forma quanto no conteúdo. Por isso, a leitura da peça oferece alguns esclarecimentos acerca da originalidade do gênio de Shakespeare.

O conflito trágico, em *Otelo*, pode ser considerado como um quadro barroco, um claro-escuro ambíguo em que a condição humana se aproxima da luz ou das trevas, do bem ou do mal, do céu ou do inferno. Os personagens principais, Otelo, Desdêmona e Iago, compartilham dessa condição, como formas diferentes de uma mesma ambigüidade fundamental.

“Divindades do inferno!” – exclama Iago num dos seus soliloquios – “Quando o desejo dos demônios é vestir os mais negros pecados, eles insinuam-se primeiro com vestimentas angelicais, como eu faço agora”.² Em consonância com essa autodefinição, Herder já chamava Iago de “diabo em figura humana”, antes de comentar que todos os outros personagens giram em torno dele, “como se um anjo da Providência pesasse e comparasse entre si as paixões humanas, agrupando almas e personagens, dando-lhes ensejo a que cada qual aja na ilusão de ser livre, a todos conduzindo nessa ilusão como numa corrente do destino à sua idéia”.³ No final da tragédia, a identificação

* Professor Adjunto do Departamento de Filosofia da UFOP.

¹Ver STENDHAL. “Racine e Shakespeare”, em: JOHNSON, Samuel. Prefácio a Shakespeare. São Paulo: Iluminuras, 1996, p. 90.

² Segundo Ato, Cena II. SHAKESPEARE. *Otelo*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: Editora L&PM, 1999. p. 72.

³ HERDER. “Shakespeare”, em: ROSENFELD, Anatol. Autores pré-românticos alemães. São Paulo: EPU, 1992, p. 54.

do vilão da peça com o diabo é reforçada quando Otelo finalmente se dá conta de todo o engodo de que foi vítima e, antes de tentar matar Iago, comenta: “Olho para baixo, buscando ver-lhe os pés. Mas isso não passa de fábula. Se tu fosses o diabo, eu não teria como matá-lo”.⁴

Se Iago é um ser demoníaco que se disfarça com vestimentas angelicais para iludir o general, Desdêmona aparece como o anjo, ser luminoso, com a pele “mais branca que a neve, mais lisa que o alabastro de monumentos”, mulher refinada, honesta, bondosa, constante, “de uma lealdade angelical”. Contudo, o anjo se converte em seu oposto sob a ótica deformadora do ciúme. “Demônio!”, vocifera Otelo, antes de lhe dar um tapa totalmente imerecido, para complementar em seguida: “Oh demônio, demônio. Pudesse a terra ser fecundada por lágrimas femininas, de cada gota por ela derramada nasceria um crocodilo”.⁵

O próprio Otelo, por sua vez, tem a condição ambígua como sua característica primordial. No início da peça, o protagonista enfrenta com dignidade as acusações de Brabâncio, o pai ultrajado de Desdêmona, e dá provas não só de sua sinceridade, como também de uma confiança na verdade e nas boas intenções dos interlocutores. Sua linguagem é nobre, e ele fala de aventuras heróicas, cuja narrativa foi responsável por cativar o amor de Desdêmona, de modo que a nobreza de Otelo reveste poeticamente seu heroísmo. Convocado para a guerra, o general não precisa nem sequer lutar contra a armada turca, pois uma tempestade se encarrega de lhe dar a vitória, mas os ventos se acalmam para permitir seu desembarque em Chipre. Assim, ele aparece como um herói de traços épicos, que tem a natureza a seu favor.

No entanto, existe uma tensão no íntimo de Otelo, já indicada pelo título da peça: “o mouro de Veneza”. Peter Szondi, ao fazer essa indicação em seu *Ensaio sobre o trágico*, comenta que a condição ambígua de Otelo, ao mesmo tempo mouro e veneziano, é apresentada no primeiro ato: “Como veneziano, ele deve chefiar a frota; como mouro, não tem permissão para pedir em casamento nenhuma veneziana”.⁶ Embora seja considerado um herói, o protagonista é acusado de recorrer à feitiçaria quando o pai de Desdêmona descobre o casamento. Assim, “o guerreiro é considerado pelos habitantes da cidade como um igual, mas o amante é visto como um animal negro”.

Otelo é um estrangeiro, que se distingue dos demais cidadãos tanto por seu heroísmo quanto pela cor da sua pele. Ele se vê refletido no espelho que os olhos dos outros revelam, e sua imagem, sob a ótica do preconceito de Iago e Brabâncio no primeiro ato, é uma sombra que o persegue e abala a sua confiança em si mesmo. Portanto, a confiança abalada, “solo em que Iago faz germinar o ciúme”, tem origem na tensão que, inicialmente mostrada na ação ocorrida nas ruas de Veneza, perdura no íntimo do personagem ao longo de toda a peça.

Como todo guerreiro, Otelo tem um lado negro, sombrio, porque seu heroísmo e sua coragem são o aspecto elevado da violência e da morte envolvidas na guerra. O lado escuro do mouro, do africano, constitui uma expressão íntima da imagem negativa que faz dele, pois a confiança abalada do guerreiro voltará a sua violência contra aquilo que ele mesmo ama, portanto contra seu lado elevado, sua grandeza, seu heroísmo. Recorrendo a uma metáfora usada por Victor Hugo para interpretar a peça, trata-se de um herói noturno:

⁴ Quinto Ato, Cena II. Otelo. Op. cit., p. 173.

⁵ Quarto Ato, Cena I. Otelo. Op. cit., p. 127.

⁶ SZONDI, Peter. “Otelo”, em: *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004, p. 102.

Então, o que é Otelo? É a noite. Imensa figura fatal. A noite é apaixonada pelo dia. A escuridão ama a aurora. O africano adora a mulher branca. Desdêmona é a claridade e a loucura de Otelo. E assim o ciúme lhe é fácil. Ele é poderoso, augusto, majestoso, está acima de todas as cabeças, tem por cortejo a bravura, a batalha, a fanfarra, a bandeira, o renome, a glória, e o brilho de vinte vitórias, está repleto de estrelas, esse Otelo, ele é escuro. Assim também, ciumento, o herói logo vira um monstro! O escuro vira negro. Como a noite acena depressa para a morte!⁷

O general vitorioso em tantas batalhas não deve ser traído, pois seu ódio é sedento de sangue. Transformado, o herói se converte em guerreiro sanguinário, cuja sede de vingança impele ao assassinato da esposa e de seu suposto amante. Pois a traição nega a própria grandeza que compõe a auto-estima de Otelo. A noite se torna um pesadelo quando o ciúme a envenena.⁸

Como um cão de cego, a mentira de Iago precipita Otelo no pesadelo em que ele, o nobre general confiante e honrado, torna-se uma imagem do próprio vilão, desconfiado de tudo, ciumento obcecado e, por fim, assassino. Assim, se uma das características do gênero trágico é a queda do herói de sua posição acima da média, na tragédia de Shakespeare essa queda tem o sentido de um rebaixamento, que pode ser percebido tanto na mudança da linguagem quanto nas ações do protagonista. Esse rebaixamento é planejado e articulado propositalmente pelo vilão, cujo ímpeto destrutivo vem de dois sentimentos, a inveja e o ciúme. Com isso, também em *Otelo* há uma peça dentro da peça: o romance do general estrangeiro com a linda veneziana dá lugar à tragédia que Iago impõe aos protagonistas, como um diretor de cena diabólico.

A tragédia *Otelo* chega ao fundo de uma das experiências humanas. Como já afirmava Samuel Johnson, em seu “Prefácio a Shakespeare”, de 1765, ao contrário de muitos outros escritores, que recorrem sempre a uma mesma paixão – o amor – como impulso ou força motriz dos enredos, Shakespeare aborda e aprofunda todas as paixões.⁹ Se em *Romeu e Julieta* a força que move a tragédia é o amor, levado ao seu extremo, em *Otelo* a paixão que age para desencadear a catástrofe é mais obscura, mais sombria, uma paixão de pesadelo. Na bela formulação de Jan Kott: “Em *Otelo*, como em *Macbeth* e *Rei Lear*, é lançado um fio de prumo no abismo, são sondadas as trevas. As questões fundamentais, relativas ao sentido ou ao absurdo do mundo, só podem ser respondidas no final da viagem, na profundidade do abismo”.¹⁰

A tragédia do ciúme apresenta um dos personagens mais terríveis da história da literatura, talvez o mais perverso e maquiavélico vilão já imaginado. Nem mesmo o inescrupuloso Ricardo III, criado pelo próprio Shakespeare, pode ser comparado com o alferes que planeja e executa com precisão todo o enredo trágico. Pois a crueldade de outros vilões é um meio para um fim. Ricardo III quer se tornar rei a qualquer preço, para isso ele engana, assassina ou manipula os outros. Os propósitos das ações de Iago são mais ambíguos; sua vingança visa menos alcançar alguma coisa para si próprio do que simplesmente destruir seus adversários. Segundo Harold Bloom, “entre todos os vilões da literatura, ele tem a honra nefasta de ocupar uma posição

⁷ HUGO, Victor. “William Shakespeare”. Trecho citado em: KOTT, Jan. Shakespeare nosso contemporâneo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 109.

⁸ Essa imagem talvez esclareça um problema apontado por comentadores de Shakespeare: a diferença de tempo entre as ações de Otelo e dos demais personagens. Enquanto um navio segue de Chipre a Veneza, para anunciar a vitória, e um segundo navio retorna para trazer as ordens do doge, ação que levaria semanas para se realizar, Otelo parece viver uma única noite de agonia. Na tragédia, essa diferença evidencia a maneira como o protagonista, preso em seu pesadelo de ciúme, perde o senso da realidade. Ver, a esse respeito: KOTT, Jan. Shakespeare nosso contemporâneo. Op. cit., p. 106.

⁹ Ver JOHNSON, Samuel. Prefácio a Shakespeare. Op. cit., p. 38.

¹⁰ KOTT, Jan. Shakespeare nosso contemporâneo. Op. cit., p. 108.

inatingível [...] Nem mesmo o diabo – em Milton, Marlowe, Goethe, Dostoiévsky, Melville – pode competir com Iago”.¹¹ Como Ricardo III, ele manipula, engana e assassina, mas isso não lhe dá o trono; como o diabo, ele parece querer provar que os valores elevados, a honra, a honestidade e o amor não têm qualquer serventia, que prevalecem a esperteza e a intriga, mas com isso não obtém nenhum prêmio.

O vilão de *Otelo* pode ser considerado um niilista, antepassado das figuras alegóricas de Nietzsche. Iago é como o “espírito de gravidade”, que Zaratustra descreve como seu “demônio e mortal inimigo”, “meio anão, meio toupeira”, pendurado nas suas costas para “despejar chumbo” em seus ouvidos e “pensamentos como gotas de chumbo” em seu cérebro.¹² Sob a ótica do “espírito de gravidade”, tudo que é elevado precisa cair, toda grandeza precisa ser rebaixada, quem sobe acima da mediocridade precisa ser puxado para baixo, empurrado para o abismo. Pendurado nas costas do nobre Otelo, o general vitorioso, o amante que conquistou a bela Desdêmona, Iago despeja palavras de chumbo em seus ouvidos e pensamentos como gotas de chumbo em seu cérebro. Segundo a sua perspectiva, o herói precisa ser rebaixado, os valores elevados de Otelo não podem prevalecer, pois tudo é mesquinho, de uma praticidade e de um materialismo ao rés do chão.

Há uma evidente desproporção entre o resultado alcançado pelo vilão e o motivo anunciado na primeira cena da peça. Ele queria ser promovido, mas Otelo deu preferência ao jovem Cássio, segundo o alferes um “teórico”, “um sujeito que nunca liderou um esquadrão até o campo de batalha”.¹³ Por isso, Iago odeia seu antigo senhor, e pretende continuar a servi-lo apenas com a intenção de abusar da sua confiança. Assim, ele não se posiciona como um adversário, não avisa a Otelo que está envolvido numa disputa com ele, apenas quer “dar o troco”. A vingança tem proporções confusas, já que uma simples promoção a tenente parece equivalente ao assassinato de Cássio ou ao tormento de Otelo, rebaixado de herói a assassino.

Para entender a perspectiva de Iago, é preciso notar que, ao motivo anunciado inicialmente (a disputa pelo cargo de tenente), soma-se um outro, no final do primeiro ato. Numa afirmação que pode explicar melhor a personalidade do vilão, ele confessa: “Tenho ódio ao Mouro, e é pensamento corrente no exterior que entre meus lençóis ele já exerceu meu ofício”.¹⁴ Ou seja, sua vingança tem raízes no coração, num sentimento específico, que alimenta o impulso destrutivo. A mesma desconfiança se repete mais tarde: “Pois, suspeitando eu que o lascivo Mouro tenha pulado na minha cama, tal pensamento corrói, como se fosse mineral venenoso, minhas entranhas”.¹⁵ O ciúme é o sentimento que move o alferes a conceber seu plano diabólico, o coramento de sua vontade com “dupla patifaria”, esse “monstro” que “o inferno e o breu da noite deverão dar à luz”.

A fim de realizar o plano, Iago recorre a uma estratégia desconcertante. Seu lema é “não sou quem sou”. Ele nunca mostra a sua verdadeira face, está sempre atuando, disfarçado de servidor honesto ou de amigo fiel. Os demais personagens passam a peça inteira reafirmando sua confiança na lealdade e na fidelidade do alferes. “Honesto Iago” é o vocativo mais usado por Otelo quando lhe dirige a palavra. Chega a considerá-lo “profundamente honesto”, ou mesmo “de uma honesti-

¹¹ BLOOM, Harold. Shakespeare: a invenção do humano. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 543.

¹² NIETZSCHE. “Da visão e do enigma”, em: Assim falou Zaratustra. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, p. 164-165.

¹³ Primeiro Ato, Cena I. Otelo. Op. cit., p. 7.

¹⁴ Primeiro Ato, Cena III. Otelo. Op. cit., p. 38.

¹⁵ Segundo Ato, Cena I. Otelo. Op. cit., p. 54.

dade excessiva”.¹⁶ A mesma avaliação é feita por Cássio, que se despede com um “Boa noite, honesto Iago”, logo depois de ser ludibriado da maneira mais infame e com isso perder seu posto, e também por Desdêmona, que exclama: “Ah, esse é um homem honesto”¹⁷, ao saber da falsa preocupação do alferes com o recém-destituído tenente.

No entanto, o espectador ou leitor da peça conhece a verdadeira face de Iago e cada detalhe de seu plano, apresentado nos solilóquios do personagem. É a disparidade entre essa face diabólica e a máscara de honestidade que gera a tensão da tragédia e intensifica seu efeito. A cada vez que Otelo expressa sua confiança, cresce o medo de quem acompanha o enredo, pois é a confiança que permite ao vilão agir. O fato de Iago se regozijar, a cada nova oportunidade surgida, intensifica a sensação de medo diante dos acontecimentos, porque mostra a falta de escrúpulos do personagem. Ao mesmo tempo, sente-se compaixão por Otelo, o herói ingênuo e excessivamente confiante, e ainda mais por Desdêmona, a inocente condenada.

Envolvido pela trama, sob o impacto da compaixão e do medo, que Aristóteles já definia como as paixões suscitadas pela tragédia, o espectador desejaria interferir na cena, como o soldado na história narrada por Stendhal. Desejaria desmascarar o irônico fomentador de ciúme, quando ele se repreende por sua falsa honestidade diante de Otelo, lamentando: “Ah, mundo monstruoso! Anote bem, oh, mundo, anote bem: ser franco e honesto não é seguro”.¹⁸

Toda a situação trágica de *Otelo* é criada por Iago, que manipula os demais personagens e os faz agir de acordo com seus propósitos. Nisso, a tragédia de Shakespeare se diferencia de enredos tradicionais, em que o herói é levado à catástrofe ou pela força do destino, ou pelo conflito com interesses e potências mais fortes do que ele. Aqui, a catástrofe é planejada e executada por um homem.

A intenção do alferes é criar em Otelo “um ciúme tão forte a ponto de o bom senso não poder remediá-lo”, porque nada poderá ou conseguirá aliviar a alma do vilão até estar quites, “esposa por esposa”. Sua estratégia é instilar no ouvido de Otelo o mesmo veneno que corrói suas entranhas, fazer dele um ciumento, portanto rebaixar o general orgulhoso e heróico à condição de Iago, desconfiado a ponto de achar que o jovem e belo Cássio também dormiu com sua mulher (“temo que Cássio também tenha usado minha touca de dormir”). O próprio vilão explica o plano: “farei com que o Mouro me agradeça, me aprecie e me gratifique por fazer dele um ilustre asno, e isso tudo trapaceando contra a sua paz e quietude, levando-o à loucura”.¹⁹

O desfecho trágico se anuncia quando Otelo, sem saber, pede o veneno que o vilão sabe manipular tão bem, por conhecer o funcionamento do ciúme: “detalhes insignificantes, tênues como o ar, apresentam-se ao enciumado sob a forma de confirmações tão poderosas como as Sagradas Escrituras”.²⁰ O general quer uma prova da infidelidade de Desdêmona, logo depois que o lenço dela vai parar nas mãos de Iago. Quando Otelo, já transtornado pelo ciúme, pede essa prova e o ameaça caso não a consiga, num vislumbre passageiro da verdade, o alferes percebe que o assassinato da esposa do general é uma conseqüência do seu plano. Não importa que o plano resulte na morte de Desdêmona, mesmo sendo ela inocente, ele não demonstra

¹⁶ Ver Segundo Ato, Cena III. Otelo. Op. cit., p. 56; e Terceiro Ato, Cena III. Otelo. Op. cit., p. 92.

¹⁷ Ver Segundo Ato, Cena III. Otelo. Op. cit., p. 71; e Terceiro Ato, Cena III. Otelo. Op. cit., p. 79.

¹⁸ *Ibidem*, p. 97.

¹⁹ Segundo Ato, Cena I. Otelo. Op. cit., p. 54-55.

²⁰ Terceiro Ato, Cena III. Otelo. Op. cit., p. 95.

nenhum vestígio de escrúpulo, chegando até mesmo a sugerir, de novo como um diretor de cena, a maneira como Otelo deve matá-la, não com veneno, mas estrangulada no leito “por ela contaminado”.²¹ Ou seja, o veneno fica reservado à vingança do próprio Iago, na forma de conceitos perigosos, e a transformação do protagonista pela ação desse veneno destilado em palavras evidencia a vitória do vilão.

O conflito desenvolvido em *Otelo* pode ser caracterizado como uma disputa entre duas visões de mundo antagônicas. Uma delas, heróica, elevada, baseada na confiança e na dignidade, é corrompida pela outra, cuja baixeza, vulgaridade e crueldade distorcem o sentido dos fatos.

Quando o protagonista, um negro vivendo entre os brancos cidadãos de Veneza, é caluniado pelo alferes diante do pai de Desdêmona, no início da peça, as metáforas usadas indicam a associação de Otelo a uma condição caótica e animalesca. A mistura de raças é vista como um erro contra todas as leis da natureza. No entanto, essa visão se revela duplamente negativa, porque não só é movida pelo preconceito de Brabâncio (Otelo mostra ser honrado e merecer o amor de Desdêmona, não um feiticeiro de práticas diabólicas que age contra as leis da natureza), mas também contribui para alimentar o ódio de Iago contra o estrangeiro, o Mouro.

Esse tema do preconceito pode ser associado a um problema formal, de gêneros poéticos, já que o discurso de Iago é composto por elementos cômicos, como a ironia, a pilhéria, o rebaixamento à vulgaridade, mas na tragédia esses elementos estão a serviço de uma maquinação cruel, de modo que o cômico potencializa o trágico.

“Um bode preto e velho está cobrindo sua branca ovelhinha”, diz Iago a Brabâncio, “o senhor [...] terá um cavalo berbere cobrindo sua filha; terá seus sobrinhos relinchando”. Para completar, ele afirma ainda, com uma imagem perturbadora: “sua filha e o Mouro estão neste exato momento fazendo a figura da besta com duas costas”.²² Esse recurso a um bestiário desconcertante é típico do vilão, que parece ver à sua volta apenas impulsos desumanos e não compreende o amor próprio. Por exemplo, quando descreve o pretense encontro entre Cássio e Desdêmona: “primitivos como bode e cabra, incendiados de luxúria como macacos, salgados como lobos no cio, e loucos, tão grosseiros quanto dois ignorantes bêbados”. Ou quando confessa: “jamais encontrei um homem que soubesse amar a si mesmo. Antes de dizer que me afogo pelo amor de uma galinha d’Angola, troco minha humanidade com um babuíno”.²³ A linguagem de Iago é repleta de vermes, chifres, figuras grotescas, seres infernais, gatos e filhotes cegos de cachorro que se afogam, libertinagem, luxúria, pensamentos infames, afetos torpes.

No nobre Otelo, em contrapartida, observa-se uma mudança de discurso. Se, no início da peça, ele usa as palavras de maneira equilibrada, com sinceridade e confiança, falando de amor como um cavaleiro e de feitos heróicos como um narrador épico, ao final faz uso das mesmas metáforas abjetas de seu antagonista. No último diálogo com Desdêmona, ele se refere a si mesmo como uma “cisterna, onde sapos obscenos vêm enlaçar-se para procriar”, e afirma que sua esposa é “honesto como as moscas de verão num matadouro, que distribuem vida mesmo quando estão depositando seus ovos na putrefação da carne”.²⁴

²¹ Quarto Ato, Cena I. Otelo. Op. cit., p. 124.

²² Primeiro Ato, Cena I. Otelo. Op. cit., p. 11.

²³ Ver Terceiro Ato, Cena III. Otelo. Op. cit., p. 99; e Primeiro Ato, Cena III, p. 34.

²⁴ Quinto Ato, Cena II. Otelo. Op. cit., p. 133.

Assim, a disputa entre a perspectiva heróica de Otelo e a ótica invejosa de Iago se revela no uso da linguagem ao longo da peça. O ciúme, esse “monstro gerado de si mesmo e em si mesmo nascido”, deforma a face poética do amor. Envenenado, Otelo passa também a ter duas caras, como o alferes. Ao dialogar com a esposa, ele não só mente e exagera de maneira inábil a importância do lenço para obter uma confissão, como também faz comentários à parte que revelam suas verdadeiras intenções.²⁵ Péssimo ator, no entanto, o general revela todo o seu ciúme, agindo como um obcecado ou dando mostras de violência na frente de todos.

Sob a influência da visão de mundo oposta à sua, a função de Otelo perde o sentido, Otelo deixa de ser Otelo. A insegurança originada na condição de estrangeiro possibilita essa vitória de Iago; a ingenuidade do herói épico, do cavaleiro que confia em valores elevados, a garante. Como afirma Jan Kott, “Iago põe em movimento um mecanismo de baixaza, de inveja e de estupidez”, porque precisava trazer Otelo para o seu mundo, no qual ele pode acreditar na traição de Desdêmona, no qual a traição é possível, e não existem nem amizade, nem fidelidade, nem lealdade.²⁶ É para impor sua visão de mundo que o alferes trabalha como um diretor de teatro, encena uma tragédia, faz das pessoas à sua volta personagens de uma farsa.

Diz Victor Hugo: “Contra a brancura e o candor, Otelo o negro, Iago o traidor – o que pode haver de mais terrível? Essas ferocidades da sombra se entendem. Essas duas encarnações do eclipse condensam, uma rugindo, a outra zombando, a trágica sufocação da luz.” Na tragédia do ciúme, a morte é uma das dimensões do pesadelo, é o extremo da condição noturna. Este é o sentido do assassinato no final: “É assim que Desdêmona, esposa do homem Noite, morre sufocada pelo travesseiro, que acolheu o primeiro beijo e recolhe o último suspiro”.²⁷

Quando Otelo enfim descobre ter sido vítima da perversidade do alferes e cai em si tarde demais, porque Desdêmona já está morta, percebemos que ele próprio foi uma vítima da “ilusão total” criada por Iago. De repente, é como se ele descobrisse ter confundido o teatro com a vida real, como se o soldado em Baltimore se desse conta de que subiu ao palco e feriu não o personagem, mas o ator. Sem saber que se tratava de uma encenação, Otelo se deixou levar pelas mentiras de seu antagonista a ponto de se destruir. Como leitores ou espectadores, vivenciamos essa ilusão total e nos enredamos em suas conseqüências trágicas. Se para nós constitui um alívio sair do pesadelo, Otelo não pôde escapar dele ao despertar, o que cria uma espécie de jogo de espelhos, no qual o palco reflete as ações humanas da vida real.

A força da tragédia de Shakespeare está nessa capacidade de mostrar ao espectador seu reflexo por inteiro, de expor a natureza humana. A peça *Otelo* pode ser lida como símbolo barroco da miséria humana, entre o céu e o inferno; ou como aberração que choca o bom gosto e contraria as regras da arte, sob a ótica do classicismo. Pode representar o privilégio romântico dos impulsos sobre a razão, ou expor as intrigas de um realismo cruel e materialista que rege os acontecimentos históricos. Iago, criatura infernal, converte-se num niilista, e Otelo num idealista que tinha a pretensão de vencer o preconceito, a banalidade e a mesquinhez pela honra e pela dignidade. A tragédia do ciúme pode

²⁵ Ver Terceiro Ato, Cena IV.

²⁶ KOTT, Jan. Shakespeare nosso contemporâneo. Op. cit., p. 111.

²⁷ Trecho citado em KOTT, Jan. Shakespeare nosso contemporâneo. Op. cit., p. 109.

ser dissecada psicanaliticamente, como um exemplo forte e expressivo das pulsões subscientes. Mas essa análise também se revela parcial.

A maldade de Iago está para além da razão, no entanto ele é apenas um homem, é motivado por sentimentos demasiadamente humanos. Não há uma dimensão transcendente em *Otelo*. Essa ausência da interferência do destino ou de forças sobre-humanas acentua a tragicidade da peça, porque vemos nas atitudes do alferes a imagem de nossos próprios vícios: a deformação do amor pelo ciúme, o interesse, a ganância, a banalidade, o preconceito. Se a grandeza do protagonista poderia proporcionar uma imagem enobrecida, destituída desses vícios, numa espécie de espelho transfigurador do heroísmo épico, o rebaixamento do herói representa a corrupção dos valores elevados, da poesia e da nobreza, pela vulgaridade e pela negatividade que também fazem parte da natureza humana.

Da ilusão criada pelo teatro, sempre parcial, resta o gosto amargo dessa exibição do lado terrível da natureza humana. O reconhecimento de Iago como um semelhante não só nos expõe aos nossos próprios demônios, como também intensifica a vivência da tragédia, pois desejariamos evitar as conseqüências de seu plano para preservar nossa imagem nobre e virtuosa. Resta-nos repetir ao “meio-demônio” Iago a pergunta que faz o protagonista antes de se suicidar: *por que* armou ele um tal engodo.²⁸ Mas o vilão se cala, não dá nenhuma explicação.

O personagem de Ludovico, que tem a última fala da peça, dirige-se a Iago com as palavras que qualquer espectador gostaria de dizer: “Ah, cão de Esparta, mais desumano que a angústia, que a fome; mais cruel que o mar! Olha a carga trágica dessa cama... isso é obra tua”.²⁹ No entanto, sabemos que é inútil argumentar; não há piedade no mundo de Iago, nem arrependimento, apenas decepção porque Emília não foi esperta o suficiente para mentir e, com isso, manter seu disfarce. Se sua visão de mundo saiu vitoriosa, paradoxalmente essa vitória representa também a sua destruição, pois se anuncia a punição a ser executada por Cássio. Diante do quadro trágico que nos envenena a visão, perdida toda inocência e ingenuidade, cabe a ele, o herdeiro de Otelo, punir Iago e restabelecer a ordem para governar. No jogo de espelhos, a posição do personagem de Cássio é assumida pelo espectador, a quem cabe olhar para a profundidade do abismo e continuar vivendo, com a consciência de que ali, nas trevas, o que se mostra não é a face do diabo, mas a imagem do próprio homem.

Referências bibliográficas:

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JOHNSON, Samuel. *Prefácio a Shakespeare*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

²⁸ Quinto Ato, Cena I. *Otelo*. Op. cit., p. 174.

²⁹ *Ibidem*, *Otelo*. Op. cit., p. 177.

ROSENFELD, Anatol (Org.). *Autores pré-românticos alemães*. São Paulo: EPU, 1992.

SHAKESPEARE, William. *The plays and sonnets of William Shakespeare. The Great Books of the Western World, v. 26 and 27*. Chicago: Encyclopedia Britannica, 1952.

_____. *Teatro completo. Tragédias*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, s. d.

_____. *Hamlet*. Tradução de Elvio Funck. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2005.

_____. *Otelo*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 1999.

SZONDI, Peter. *Versuch über dem Tragischen*. In: *Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1978.

_____. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

Ficção e/ou realidade? uma questão para o narrador contemporâneo

Bernardo Barros Coelho de Oliveira*

Conhecer o mundo é algo essencialmente distinto de elaborar ficções provisórias? As interpretações que construímos a respeito do que nos interessa podem a qualquer momento ser substituídas por outras, às vezes mesmo sem que nos demos conta da mudança, e passemos a nos mover com familiaridade na nova ficção? Ou é por acaso possível que acompanhemos a nossa transferência de uma ficção para outra e nos demos conta do que ganhamos e do que perdemos? Estas perguntas são feitas pelo romance *Barco a seco*, de Rubens Figueiredo, através do processo vivido pelo personagem Gaspar. Esta nos parece ser uma das possibilidades mais exploradas pela arte do romance nos dias de hoje: abordar a ficcionalidade do mundo. O romance *Barco a seco*, de Rubens Figueiredo, publicado em 2001, será aqui lido como um exemplo da compreensão que a narrativa de ficção tem hoje de si mesma. Para chegar até lá, no entanto, temos de percorrer um caminho um pouco sinuoso. Vejamos.

*

Para narrar é preciso *saber*. Lembremos que *narrator* provém etimologicamente de *gnarus*, aquele que *sabe*, o oposto de *ignarus*. Carlo Ginzburg elabora uma hipótese para o surgimento do discurso narrativo que contraria a idéia de saber como posse de algo já dado. Para tanto cria a imagem de um arcaico caçador-narrador que não relata o que já transcorreu, mas que reconstitui, para efeitos práticos, o que *pode* ter acontecido. Este saber, indicado por Ginzburg como o mais arcaico que há, consiste na “capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente. Pode-se acrescentar que esses dados são sempre dispostos pelo observador de modo tal a dar lugar a uma seqüência narrativa, cuja formulação mais simples poderia ser ‘alguém passou por lá’.”¹ Este tipo de saber, articulado essencialmente com a capacidade de narrar, Ginzburg denomina de *indiciário*. As primeiras narrativas seriam fundamentalmente indiciárias.

Esta “realidade complexa não experimentável diretamente” é constituída pela capacidade do caçador-narrador de configurar: a narrativa é uma configuração, que ordena e relaciona ações como partes de um todo temporal. Uma vez configurada, a seqüência narrativa implica uma aposta, por parte do caçador, que pode auxiliá-lo no sucesso da caçada. A ação do caçador, portanto, é ao mesmo tempo, diríamos, real e ficcional. Real porque um animal de fato irá ou não ser capturado; ficcional porque consiste numa construção tão somente mental, que guia a ação prática: o “alguém passou por lá”, que auxilia o caçador,

* Prof. do Depto. de Filosofia da UFES.

¹ Ginzburg, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” In: *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. P. 152.

pode se transformar numa realidade (ou pode induzir uma realidade), mas em princípio é apenas uma história em aberto. Seu fechamento dará ensejo a que o caçador retome discursivamente todo o processo diante de sua comunidade. O êxito ou o fracasso de um-caçador-que-compôs-uma-história-e-foi-averigar-se-procedia podem ser retomados diante de ouvintes boquiabertos à luz do fogo: o caçador, supomos, conta então aquilo que experimentou diretamente. Esta experiência, baseada inicialmente em leitura de sinais impressos pelos animais, o que é posto à prova pelos acasos e peripécias de uma perseguição na floresta, torna-se, com o tempo, um patrimônio de narrativas, transmitido oralmente: “gerações e gerações de caçadores enriqueceram e transmitiram esse patrimônio cognoscitivo”²

Isto nos leva a uma outra teorização, ainda mais célebre, a respeito dos primórdios da narrativa. Walter Benjamin nos fala de uma prática arcaica da narrativa, na qual o contar e o recontar são inseparáveis: “Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos.”³ Situação distinta da do caçador nômade e seu modo indiciário de compor histórias a partir da leitura de elementos mudos da paisagem mais ínfima. O narrador, neste contexto em que predomina a *transmissão*, parte sempre da retomada de alguma narrativa já ouvida de outrem. “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo.”⁴ O ato de narrar está associado ao de escutar, e não ao de ver e observar sinais e indícios. A memória individual põe-se a serviço de um sentido coletivo, pois mesmo as experiências mais pessoais podem conter alguma experiência transmissível. O contador de histórias de que fala Benjamin “pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer).”⁵ Num contexto como este, o “jovem” sempre tem seus passos precedidos pela palavra da “experiência”. O termo alemão utilizado por Benjamin, e que é traduzido por experiência, é *Erfahrung*, que provém de *fahren* (que, neste caso, significa principalmente *ir, atravessar, passar por*, e não seus outros significados mais comuns e mais atuais⁶). Uma *Erfahrung* é a memória de uma passagem, de um atravessamento. Transmitir uma experiência implica ter algo valioso a transmitir, alguma coisa cujo sentido às vezes não é descoberto de imediato por quem a recebe. O *lugar* da narrativa não é mais a floresta de sinais, por onde se aventura o primeiro narrador e também primeiro leitor em busca da história recente de sua caça, mas sim o ateliê do artesão, onde se fia ou se tece enquanto se escutam e se recontam histórias. A distensão psíquica do artesanato, isto é, de um trabalho também baseado na transmissão e no lento aperfeiçoamento, substitui a tensa espera do caçador. A escuta e a memorização fazem parte do processo denominado *tradição*, em que “a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado.”⁷

Conservar, transmitir, retomar, interpretar a herança são movimentos que se enfraquecem durante o processo que Benjamin chama de crise da tradição. Esta constitui a temática mais recorrente na obra

² Idem, p. 151.

³ Benjamin, Walter. “Experiência e pobreza”. In: Obras escolhidas I. P. 114.

⁴ Benjamin, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: Obras escolhidas I. P. 205.

⁵ Idem, p. 221.

⁶ Segundo Jeanne Marie Gagnebin, este sentido de *Erfahrung* provém do arcaico sentido do radical *fahr*, que tem o sentido de “percorrer, de atravessar uma região durante uma viagem.” História e narração em Walter Benjamin. São Paulo: Perspectiva/FAPESP; Campinas: Editora da UNICAMP, 1994. P. 66.

⁷ Benjamin, Walter. “O narrador”. In: Op. cit., p. 210.

benjaminiana, em especial na última fase, a dos ensaios críticos da década de 30. A crise do mundo da experiência é a porta de entrada que Walter Benjamin constrói para aquele que na verdade é seu grande tema, o mundo moderno, com suas novas formas de memória e percepção, então (e sempre) carentes de uma teorização que não mascare a nova realidade. A crise da experiência e de sua transmissibilidade é correlata da derrocada da aura da obra de arte. É também contemporânea da criação do indivíduo moderno, que tem na pobreza de sua experiência um possível novo ponto de partida. Mas que é escamoteado pelo culto da *vivência*. Benjamin se apropria do termo *Erlebnis*, utilizado desde fins do século XIX, por diversos autores, para denominar este novo tipo de memória individual. Sua marca inicial é a cisão entre mundo privado, interno, e o coletivo, externo, o que cria também uma cisão no interior da memória, como o atestam as obras proustiana e bergsoniana. Se a memória do homem tradicional, pré-moderno, se constrói como uma lenta acumulação e aperfeiçoamento de poucos elementos, que trazem a marca do individual indissociada daquela do coletivo, na modernidade urbana a memória constitui um assunto difícil, privado e fragmentado. “As inquietações de nossa vida interior não têm”, diz Walter Benjamin a respeito da obra de Proust, “por natureza, este caráter irremediavelmente privado. Elas só o adquirem depois que se reduziram as chances dos fatos exteriores se integrarem à nossa experiência. (...) Onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo. (...) As recordações voluntárias e involuntárias perdem, assim, sua exclusividade recíproca.”⁸

O narrador de “Os crimes da Rua Morgue” diz que “Observar atentamente equivale a recordar com clareza”.⁹ Para compreendermos toda a originalidade deste pensamento, devemos destacá-lo sobre o fundo da experiência tradicional e sua memória coletiva e narrativa. O personagem narrador do conto de Poe introduz, com esta frase, o método que regerá sua narração. Uma faculdade francamente indiciária é apresentada e exemplificada, através de Dupin, protótipo dos personagens detetives que habitarão inúmeras séries de narrativas produzidas até os dias de hoje, nas quais o fio condutor é fornecido pela coleta e interpretação de indícios realizadas em um ambiente cuja principal característica é a ausência de história. Em “Os crimes da Rua Morgue”, Dupin precisa recompor os acontecimentos que culminaram num duplo assassinato, e cujos indícios se encontram dispersos e ocultos no local onde foram encontrados os cadáveres. Estes, obviamente, não podem contar o que aconteceu. As únicas testemunhas do acontecimento não estavam presentes à cena, mas apenas escutaram gritos e diferentes vozes. Os depoimentos são confusos e a polícia resolve responsabilizar alguém que não teve qualquer participação. A estrutura básica do conto se repetirá centenas, milhares de vezes ao longo de uma literatura que continua forte até hoje: o personagem detetive chega a um lugar onde ninguém pode ou deseja contar o que aconteceu. O responsável pelos acontecimentos desapareceu ou está disfarçado. As identidades são no mínimo dúbias, precisam ser estabelecidas. Depoimentos falsos, intencionais ou não, são comuns e só vêm corroborar a regra que rege este novo universo: ninguém conta nada, e o personagem principal, o

⁸ Benjamin, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1994. P. 106-107.

⁹ Poe, Edgar Allan. Ficção completa, poesia & ensaios. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. P. 66.

detetive, ao contrário de receber narrativas como herança, terá de, a contrapelo desta situação, *construir* a história do que aconteceu.

Outro personagem de Poe emblematiza a situação social e sensorial que dá origem a este tipo de narrativa. No conto “O homem da multidão”, um homem sentado num café observa através da vidraça a multidão de uma grande cidade do século XIX. Diverte-se com sua capacidade de identificar estrato social, ocupação, trajeto dos inúmeros tipos humanos que desfilam mudos como num filme sem som. A noite e a luz fantasmagórica do lampião a gás invadem a cena, e o narrador tem seu último arroubo de confiança: “Os estranhos efeitos da luz obrigaram-me a um exame das faces individuais, e, embora a rapidez com que aquela profusão de luz fugia diante da janela me impedisse de vislumbrar mais de um rosto, parecia-me que, no meu particular estado mental de então, podia freqüentemente ler, mesmo naquele breve intervalo de um olhar, a história de longos anos.”¹⁰ Na falta de histórias ouvidas, constrói-se uma com o que se vê. A nova narrativa indiciária reatualiza, no espaço urbano das novas metrópoles do século XIX, a situação que, seguindo a proposta de Carlo Ginzburg, deu origem ao ato de narrar. Na falta de histórias que precedam o narrador, este se vê obrigado a *construir* uma história. Diversas são as manifestações desta renovada necessidade de ler o mundo circundante como composto de sinais. Como, por exemplo, as fisionomias, gênero literário/jornalístico que se propunha a decifrar a aparência de quem circulava pelas ruas deste novo espaço, a metrópole industrial moderna. O romance policial é outra, e bem mais duradoura, modalidade de resposta à nova situação.

Walter Benjamin afirmou que “A famosa novela de Poe, *O homem da multidão*, é algo como a radiografia de um romance policial. Nele, o invólucro que representa o crime foi suprimido; permanece a simples armadura: o perseguidor, a multidão, um desconhecido que estabelece seu trajeto através de Londres de modo a ficar sempre no seu centro.”¹¹ Nesta radiografia o que sobressai são as condições a que a sensorialidade é submetida com o advento da multidão anônima, dos novos meios de transporte, da velocidade, da publicidade, dos novos meios da produção capitalista, do culto da mercadoria etc. A leitura de sinais e indícios passa a fazer parte novamente da ordem mais imediata do dia. Como bom iluminista, o homem moderno, “espoliado em sua experiência”, deve começar sempre do zero, desprovido de qualquer apoio na autoridade da tradição. O detetive é a mais perfeita imagem que este novo homem pode fazer de um herói. O detetive solitário tem a habilidade de, ao olhar uma cena de desconcerto, reunir os fragmentos e compor uma ordenação. Novamente a narrativa, enquanto forma discursiva, reaparece como modalidade mais espontânea e eficaz de ordenamento¹². Na história policial típica, tudo converge para a identificação de um responsável, um causador¹³.

“Os crimes da Rua Morgue” é considerado por muitos como o marco inicial da literatura policial. Nele percebemos um traço fundamental da nova narrativa: o seu caráter abertamente artificial. Ao unir fragmentos, construindo uma espécie de mosaico de observações díspares, Dupin procura, através de um método inteiramente estranho ao homem tradicional, construir uma história. Consciente da artificia-

¹⁰ Poe, Edgar Allan. “O homem das multidões”. In: Op. cit., p. 395. O autor da tradução aqui utilizada optou por traduzir “The man of the crowd” por “O homem das multidões”. Optamos, porém, por citar o título tal como se costuma, em português, se referir a este conto, “O homem da multidão”.

¹¹ Benjamin, Walter. “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”. In. Obras escolhidas III. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1994. P. 45

¹² Não deve ser coincidência o fato de que contar serve tanto para a ordenação numérica quanto para a narrativa. O mesmo ocorre em alemão, por exemplo: erzählen vem de zahlen, contar.

¹³ O grego clássico utiliza o termo aitia para dizer o que chamamos causa, que vem de aition, o responsável.

lidade de seu empreendimento, tira partido disso e diz ao seu atento ouvinte: “Se agora, em adendo a todas essas coisas, tiver você refletido na estranha desordem do quarto, teremos chegado a um ponto tal que se podem combinar as idéias duma agilidade espantosa, de uma força sobre-humana, de uma ferocidade brutal, de uma carnificina sem motivo, dum horrível grotesco, absolutamente extra-humano, e duma voz de tom estranho aos ouvidos de homens de muitas nações e privada de qualquer enunciação distinta e inteligível. *Que resulta de tudo isso? Qual a impressão que lhe causei à imaginação?*”¹⁴ Em seguida, seguro do efeito provocado na faculdade de imaginar de seu ouvinte, Dupin exhibe pranchas de desenhos anatômicos de animais, “orangotangos fulvos das ilhas da Índia Oriental”¹⁵, levando seu ouvinte a visualizar, como se o tivesse diante dos olhos, o único ser vivo capaz de ter cometido aquele determinado crime, em função das pistas deixadas e da leitura das possibilidades de ação naquele ambiente específico. Para confirmar e continuar sua ficção, Dupin publica um anúncio, fingindo estar de posse de um orangotango perdido, atraindo assim o proprietário do animal foragido que havia matado duas mulheres. Todos os fatos, outrora dispersos, agora se fecham em torno da figura do responsável/causador (no caso, não culpabilizável), assim como no desenho em perspectiva tudo converge para um único ponto no espaço.

A narrativa denominada policial não é a única a se reapropriar do modo indiciário. O próprio Carlo Ginzburg, num rápido comentário, estende a toda literatura romanesca o papel de concentrar o saber indiciário, até mesmo a uma obra como a de Proust (não se poderia imaginar algo mais distante do modelo da novela de detetive): “Pode-se demonstrar facilmente que o maior romance da nossa época – a *Recherche* proustiana, – é constituído segundo um rigoroso paradigma indiciário”¹⁶. Na literatura brasileira podemos encontrar narrativas claramente indiciárias, por exemplo, em Machado de Assis (lembramos dos contos “A causa secreta”, “A cartomante”, “Dona Paula”, entre outros, ou do romance *Memorial de Aires*). Isto porque, como aludimos acima, o paradigma indiciário não produz textos que se encaixem necessariamente sob a alcunha “policial”. Neste sentido, assim como a *Recherche* de Proust, em grande parte movida pelo desejo de saber do personagem-narrador (desejo este moldado não pelo “desinteresse científico” mas sim por paixões como o ciúme¹⁷), constitui um ponto alto deste modo de narrar, também um romance como *Dom Casmurro* é um sofisticado representante de uma ótica de narrativa que se empenha em reconstituir um passado através de *sinais*, relidos ao sabor de uma tentativa de (re)construção. No caso de *Dom Casmurro*, como já foi frisado por diversos intérpretes, a reconstituição assume seu caráter artificial ao sugerir ao leitor que aquele que conduz a “investigação” manipula os pretensos fatos a fim de compor um enredo cuja lógica lhe é favorável. A pretensão à totalização de uma dada realidade, mesmo singular, é posta em questão. Este indiciário por assim dizer “consciente de si”, prenunciado em Machado, acentua-se na produção contemporânea.

Romances como o de Machado acentuam um problema inerente à nova narrativa: a reconstituição do “foi assim” é levada a cabo não através de uma pretensa contemplação isenta, mas sim a partir dos

¹⁴ Poe, Edgar Allan. “Os crimes da rua Morgue”. In: Op. cit., p. 85.

¹⁵ Idem., p. 86

¹⁶ Ginzburg, Carlo. Op. cit., p. 178. A respeito do romance em geral ele diz que “é justamente graças à literatura de imaginação que o paradigma indiciário conheceu nessa época [o século XIX] um novo, e inesperado, destino.” P. 168.

¹⁷ Cf. a bela descrição desta busca em Deleuze, Gilles. Proust e os signos. Rio de Janeiro: Forense, 1983.

interesses e da história prévia de um sujeito. A reconstrução é suspeita em sua pretensa objetividade, em seu suposto realismo e “exterioridade” ao sujeito. A narrativa de cunho indiciário já nasce marcada por sua propensão à reflexividade, à auto-consciência de seus procedimentos. O romance policial, tal como foi geralmente praticado depois dos contos de Poe, no entanto, tenta fazer ouvidos moucos a este ruído que nasce nas engrenagens de seu próprio funcionamento. Este romance é realista ao extremo. O termo realismo transcende aqui o seu uso como estilo de época, e, como nos mostrou Adorno, consiste antes na constante sedução de narradores que criam a ilusão de saberem de fato o que se passou. “Quanto mais estrito o apego ao realismo da exterioridade, ao ‘foi de fato assim’, tanto mais cada palavra se torna um mero faz-de-conta, tanto mais cresce a contradição entre sua pretensão e a de que não foi assim.”¹⁸ A veia realista do romance durante os séculos XVIII e XIX, porém, escamoteou este problema. Predomina o narrador que reproduz com perfeição todos os processos do real, desde os panoramas das batalhas até os pensamentos mais íntimos. O leitor de romance é alguém que deseja este tipo de segurança, pois pretende, através da leitura, mergulhar numa realidade na qual sobra o que na sua mais falta. Lembremos que este leitor é o mesmo homem carente de um saber tradicional que lhe sirva de modelo, do qual falamos acima. É o homem da vivência, não da experiência. Este leitor quer algo que não existe em seu mundo. O desejo por realismo e objetividade é, paradoxalmente, desejo de ilusão: “O romance tradicional, cuja idéia talvez se encarne mais autenticamente em Flaubert, deve ser comparado ao palco italiano do teatro burguês. Esta técnica era uma técnica de ilusão. O narrador ergue uma cortina: o leitor deve participar de coisas acontecidas, como se estivesse de corpo presente.”¹⁹

A ficção detetivesca tem a vantagem adicional de apresentar um mundo objetivado e amarrado em torno de causas, um mundo onde nada está fora de lugar. O narrador de uma novela de Paul Auster explica o vício de um personagem, o de ler novelas policiais: “O que gostava nesses livros era o seu sentido de plenitude e economia. No bom livro de mistério, nada é desperdiçado, nenhuma frase, nenhuma palavra que não seja significativa. E ainda que não seja significativa, ela tem o potencial para isso – o que no final dá no mesmo. (...) Uma vez que tudo o que é visto ou falado, mesmo a coisa mais ligeira e trivial, pode guardar alguma relação com o desfecho da história, nada deve ser negligenciado. (...) O detetive é quem olha, quem ouve, quem se movimenta nesse atoleiro de objetos e fatos, em busca do pensamento ou idéia que fará todas essas coisas se encaixarem e ganharem sentido.”²⁰ Auster, no entanto, é um dos autores que se aproximaram da forma policial pelo viés do encurtamento do que Adorno denominou “distância estética”²¹, como já o havia feito Machado, ao criar narradores duvidosos como Bentinho, Brás Cubas e Aires. Focalizando os grandes nomes da geração modernista européia (Proust, Kafka, Joyce e Mann), Adorno localiza uma narrativa romanesca que abdica do ilusionismo/realismo. É de uma ficção reflexiva que se trata aqui. A distância estética, que era “inamovível no romance tradicional”, agora assume um ponto de vista cambiante: “ora o leitor é deixado de fora, ora guiado, através do comentário, até o palco, para trás dos bastidores,

¹⁸ Adorno, Theodor. “A posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Textos escolhidos/W. Benjamin, M. Horkheimer, T. Adorno, J. Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

¹⁹ Idem, p. 271.

²⁰ Auster, Paul. “Cidade de vidro”. In: *Trilogia de Nova York*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. P. 14-15.

²¹ Adorno, Theodor. Op. cit., p. 272.

para a casa de máquinas.”²² No caso do que nos interessa mais aqui, o encurtamento da distância entre o leitor e a matéria narrada conduz a uma intensa reflexividade narrativa. A artificialidade do modo indiciário moderno, tal como pudemos vislumbrar em Poe, já traz em germe um radical questionamento dos limites entre ficcional e real. Ou antes, uma narrativa que se reapropria do modo indiciário de construir uma história, mostrando o procedimento indiciário como instigador, indutor dos acontecimentos, chamando a atenção para o processo de *produção* do que se chama de realidade. Paul Auster, que já havia escrito ao menos um romance policial *stricto sensu* (*A estratégia do sacrifício*²³), tenta isto nas três novelas reunidas em *Trilogia de Nova York*. Ricardo Piglia percorre caminho semelhante em *A cidade ausente*²⁴.

No caso da literatura produzida no Brasil, podemos falar de um longo diálogo entre uma escrita reflexiva e a forma mais difundida do indiciário realista, a policial. Rubem Fonseca, a partir dos anos 60, mantém uma relação que transita entre o pastiche, a homenagem e alguma releitura crítica de modelos oriundos principalmente de novelas policiais norte-americanas, de autores como Raymond Chandler e Dashiell Hammett. Autores como Marçal Aquino vêm dando, até certo ponto, continuidade a esta via, com modificações que não introduzem diferenças essenciais. Subsiste, porém, nestes autores, a sedução ilusionista do realismo. Não temos condições, neste ensaio, de demonstrar isto. Nos interessa abordar narrativas que se aproximam mais daquilo que este casamento entre modo indiciário de narrativa e encurtamento da distância estética pode produzir. Os romances *Barro a seco* (2001), de Rubens Figueiredo, e *Mongólia* (2003), de Bernardo Carvalho, são duas tentativas recentes que logram atingir um nível de questionamento crítico ou reflexivo de intensidade dificilmente rivalizada por obras produzidas nas décadas de 90 do século passado e na primeira do atual. Os dois romances não poderiam ser, e nem o foram, recebidos dentro do rótulo “literatura policial”. Nada nos dois textos autoriza a isto. No entanto, ambos se apropriam silenciosamente, sem alarde, de elementos da tradição iniciada por Poe. Em ambos, a narrativa é conduzida por uma investigação. Em ambos esta investigação se mantém consciente dos efeitos que exerce sobre o real, e também de como este real é alimentado e moldado por ficções. Tentemos agora assinalar alguns elementos para uma interpretação do primeiro destes romances.

Barro a seco é narrado em primeira pessoa por Gaspar, jovem historiador que se especializou em pintura, e em um pintor em especial, tido por falecido. Um dos eixos da narrativa é o relato da biografia deste que se tornou perito na obra de um pintor morto, e que detém, portanto, poderes exclusivos sobre a aura de autenticidade dos trabalhos atribuídos ao pintor. Seu percurso de órfão, rechaçado na adolescência pelos pais adotivos, e sua persistência em não se deixar deslizar para a mendicância são narrados em porções, entremeadas por outras que contam do relacionamento entre o historiador, perito em autenticar obras, e um ancião que diz ter conhecido o pintor falecido, remoto autor das telas por aquele autenticadas. Ao fim, o pretenso amigo revelar-se-á como sendo o próprio pintor, que sobrevive sob outra identidade produzindo imitações ou cópias falsas dos seus trabalhos de juventude, e que muitas vezes haviam sido desmascaradas pelo próprio

²² Idem.

²³ Auster, Paul. Da mão para a boca: crônica de um fracasso inicial. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

²⁴ Piglia, Ricardo. A cidade ausente. São Paulo: Iluminuras, 1997.

Gaspar. A trama do romance se resume a estas duas linhas: o único crime da história é o de falsificação, por parte do próprio falsificado, um perfeito anti-crime, ou melhor, um crime irônico, e, entrelaçado a isto, a biografia de um jovem que escapa à miséria se tornando perito em estabelecer a identidade deste pintor que inesperadamente resiste à sua intenção organizadora.

O jovem Gaspar trabalha numa galeria de arte e estabelece a autenticidade de quadros trazidos por pessoas que querem revendê-los com a valiosa aura de peças únicas. Seu ofício, ligado ao estabelecimento de autorias, e sua área de atuação, a pintura, são a todo tempo assinalados por metáforas oriundas de um universo móvel e de fronteiras não visíveis: o mar, o movimento das águas, o fluir à deriva, o submergir, os perigos da desindividuação, o afogamento (cena de abertura do romance, que funciona como uma espécie de alegoria do perigo sempre iminente que corre o protagonista), o perigo de perder a posição social heroicamente conquistada (a luta contra a pobreza e a mendicância descrita em termos de uma resistência contra a deriva, como uma firmeza de propósitos que pode soçobrar graças ao mínimo deslize²⁵), o perigo de ser deslocado pelas outras versões que circulam a respeito da vida e da obra do pintor, que considera insensatas e fantasiosas²⁶ etc. Esta seria a característica do personagem: Gaspar vive num constante terror diante do informe (“cada hora dominada e posta a salvo do caos, representava um triunfo para mim”²⁷), e tenta como que opor um certo apolinismo, que sabe frágil, a um impetuoso impulso dionisíaco que, aterrorizado, entrevê em tudo à sua volta. Uma passagem, entre tantas outras, pode resumir o *páthos* deste personagem: “Olho à minha volta, agora. Vejo a escrivanhinha estender-se dócil à minha frente, pronta para o trabalho. Vejo lápis, canetas e espátulas que desabrocham no porta-lápis, curvam-se em minha direção, a postos para me obedecer e servir. Vejo as gavetas que mantenho organizadas de forma impecável e onde não admito perder nada. Esta é a minha cidadela e quem entra e depara com este apartamento tão bem-arrumado, tão racionalmente desprovido do supérfluo, não pode sequer desconfiar dos sustos e do caos que me empurraram pelos anos, pelas ruas, pelas madrugadas sem ter onde dormir, e terminaram me instalando aqui.”²⁸

O personagem Gaspar consiste tão só nesta persistência em conquistar e sobretudo manter um pequeno ponto arquimediano, uma pedra na qual se agarrar e resistir à força das ondas do mar, como no capítulo de abertura, em que trava uma batalha de vida contra as forças do oceano. O pintor em cuja obra e vida se tornou especialista, Emílio Vega, ao contrário, é apresentado através de incertas narrativas e relatos dos poucos que o conheceram, como isento de qualquer desejo de permanência, o que era atestado pelos traços de sua biografia, que incluía a lenda de ter tido como residência um precário barco, e cujas telas e modo de pintar traíam o desejo de se misturar com o mar, o tema recorrente de seus quadros²⁹. Some-se a isso a ausência de suporte material confiável em suas pinturas, que eram lançadas sobre qualquer objeto, até mesmo conchas e pedaços de madeira jogados à praia, o que fazia eco com uma absoluta despreocupação com dinheiro, posição e carreira. Gaspar tenta, no entanto, construir uma versão mais sóbria deste pintor cujo “prestígio entre os historiadores era bem menor do que entre as pessoas que compravam e

²⁵ “Minha sensação é de que o passado respira todo o tempo às minhas costas, anda sempre no meu calção e, se acelero o passo, ele também aumenta o ritmo da sua marcha, disposta a me tragar de vez na sua corrente. De um jeito ou de outro, naquela época eu já sabia em que direção minha vida estava deslizando. Era uma questão de me manter equilibrado, de pé, enquanto a crosta movediça se deslocava embaixo dos meus calcanhars.” Figueiredo, Rubens. Barco a seco. São Paulo: Cia. das Letras, 2001. P. 38.

²⁶ “Encontrei o legado de Emílio Vega em desordem completa. Durante anos, refiz como pude o caminho de cada tábuca, quem vendeu para quem, quando e até quanto foi pago.” Idem. P. 146.

²⁷ Idem. P. 65.

²⁸ Idem. P. 33.

²⁹ “Há um testemunho de que Vega pintava na madeira do próprio barco. Teria até pintado, certa ocasião, na pele dos braços e das coxas sem pelos, enquanto sua roupa, ensopada de chuva, secava na verga do mastro. E como duvidar, uma vez que se tratava de transportar os olhos e o próprio corpo para dentro daquilo que pintava?” Idem. P. 76.

vendiam obras de arte.”³⁰ Em nome de retirar os exageros e mistificações que rodeavam a figura do pintor, o perito esforça-se por construir uma versão mais branda de sua biografia, de encontrar intenções e projetos em suas obras. O pretense amigo do falecido pintor, Inácio, diz porém a Gaspar: “O senhor imagina o Emílio sério demais, respeitável demais, talvez. Afinal, o senhor sabe, o homem bebia. E não era pouco, não.”³¹ O relato que oferece ao perito reforça tudo o que este deseja enfraquecer, se não mesmo apagar da imagem do pintor.

Vale ressaltar aqui, porém, que Gaspar é uma forma atenuada de detetive. Sua especialidade, o estabelecimento de autoria de quadros é, coincidentemente, o ponto de partida do ensaio de Carlo Ginzburg sobre o método indiciário. Morelli, um médico italiano do século XIX, que escrevia com pseudônimo russo artigos sobre pintura, propunha um método para identificar a autoria de obras de arte e sua distinção para com os produtos de falsários, imitadores ou obscuros e anônimos discípulos de mestres famosos. Neste método, propõe-se prestar atenção em detalhes normalmente desprezados, como o modo de pintar orelhas, unhas, dedos dos pés, nos quais normalmente o copista deixa de imitar e pinta como ele mesmo o faria³². Um perito como Gaspar procura, através da leitura de sinais deixados na superfície de uma tela, indícios da história pregressa daquela obra. No caso de uma pintura cuja autoria é controversa, esta história é tão oblíqua e dissimulada quanto a que se pode colher no local de um crime.

Gaspar, como um detetive, esforça-se no sentido de construir uma versão na qual o acontecimento se encaixe, em geral como evento culminante de uma série que o investigador, ao final, como um narrador, desfia diante de uma platéia embasbacada (o que acontece, por exemplo, de forma quase invariável, nas novelas de Agatha Christie). A versão dos fatos oferecida pelo detetive à pequena comunidade de ouvintes carentes de uma história pode, em muitas ocasiões, conflitar com a dominante, oficial, fornecida por exemplo pela investigação policial (como ocorre com frequência em Poe e nos romances policiais norte-americanos dos anos 1930 e 40). Neste tipo de história policial, trava-se então uma guerra de interpretações, a qual será inevitavelmente vencida pelo detetive, afinal o detentor da verdade. E é, em princípio, um gênero semelhante de guerra que o personagem de Rubens Figueiredo trava, pretendendo salvar sua cidadela de ataques, impedindo que tirem de suas mãos o curso da história que se empenha em contar com exclusividade, fazendo com que valha apenas a *sua* versão, derrotando a pretensão de verdade dos concorrentes. A diferença fundamental entre as histórias policiais clássicas e o romance de Figueiredo residirá, entre outros aspectos, na derrota do “detetive”, na sua capitulação diante da pluralidade de forças em jogo, as quais seu poder discursivo e suas armas retóricas não conseguem domar. Sua infância de órfão e sua adolescência de quase mendigo o pressionam, pelo lado do passado, a se aferrar ao seu lugar social de determinador da verdade e da autenticidade de quadros e versões da biografia do *seu* Emílio Vega, a protegê-lo contra o caos das vozes dissonantes.

Gaspar é procurado por pessoas que lhe trazem objetos aos quais falta a aura de obras únicas. Pedacos de madeira ou outros objetos cobertos por pinturas de marinhas, trazidos por pessoas em busca de um autor

³⁰ Idem. P. 35.

³¹ Idem. P. 90.

³² Cf. Ginzburg, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” In: Op. cit., p. 144-145.

desaparecido, de uma assinatura. Como um misto de detetive e perito criminal, ele tenta impedir que o laudo sobre Vega, que construiu com tanto esmero ao longo dos anos, seja desestabilizado: “Por livre vontade, retirei as luvas de borracha na hora de fazer a autópsia. Mas o efeito às vezes me alarma. Mesmo em um cadáver, nem tudo está morto. Pressinto que discutir a impostura a revigora”³³, pensa ele, a propósito de mais uma falsificação que lhe chega em mãos. A fragilidade do propósito de Gaspar vai se revelar através da inserção de Inácio Cabrera, o pretenso amigo do falecido pintor, na trama. A versão que este traz a respeito da vida do pintor é reproduzida em diversos capítulos: a residência em um barco, a rotina de embriaguez etc. Gaspar, como um detetive, procura encontrar indícios da existência de Inácio Cabrera na vida de Vega. Sua investigação é apresentada pela narrativa de modo a acentuar o caráter artificial e até mesmo arbitrário da descoberta por ela produzida. Depois de martelar “mil vezes a mesma pergunta”³⁴, o detetive/perito consegue fazer com que “alguns vestígios da ação de Inácio Cabrera” se revelem: “Eis a imagem deixada pelo fantasma de Inácio, nas recordações de décadas passadas *que fiz reviver em várias pessoas*. Não existia mais dúvida. Inácio Cabrera havia intermediado a venda de diversas tábuas de Vega.”³⁵ Em sua investigação tão meticulosa quanto tendenciosa, Gaspar termina por formar a opinião de que Inácio tinha papel decisivo na composição da imagem de Emílio.³⁶ A revelação final, algo teatral, de que Inácio e Vega são o mesmo indivíduo leva Gaspar a reconstituir a história do pintor: seu quase afogamento, seu salvamento por uma família de pescadores, sua amnésia temporária, em parte causada pela abstinência de álcool, e, principalmente, o ponto em que “tinha nascido Inácio Cabrera, o imitador, o teimoso falsário de Emílio Vega, um dos principais difusores da lenda piegas, o amigo do pintor morto.”³⁷ A revelação de Inácio, sugerida pela narrativa quase ao ponto da confirmação cabal, faz com que o perito, até então detentor de todos os direitos sobre a imagem do pintor pretensamente falecido, reconheça: “me aventurei além dos limites da minha doutrina”³⁸, o que o obriga a abrir mão da ordenada ficção que tão cuidadosamente havia composto, e aceitar tomar parte na constituição de outra. O golpe final vem de uma conjunção de acaso e oportunidade, quando uma crise financeira da galeria onde trabalha, aliada ao reaparecimento de Inácio/Vega com seis telas de Vega recém “encontradas” proporcionam não só uma reviravolta na trama, mas na compreensão que o personagem narrador tem de si. Uma destas novas pinturas era um “barco a seco”: “tratava-se de um Vega legítimo, e dos mais impressionantes”, ao passo que “as outras cinco tábuas confessaram depressa, uma a uma, sob a lâmpada fixada à minha mesa e sob o foco das minhas lentes.”³⁹ Ao autenticar todas as seis tábuas, que salvariam a galeria, Gaspar é obrigado a modificar sua versão de si mesmo e de seu ofício, e, por extensão, sua opinião sobre a construção disto que chamamos de *realidade*: “lembrar, conhecer, provar, saber – tudo isso é muito bom de se dizer, muito bonito de se ouvir. Mas está condenado a ser pouco mais do que o esforço para que alguém acredite em alguém. O esforço para uma pessoa se convencer de uma história montada, inventada, adulterada ao gosto das circunstâncias.”⁴⁰ O seu percurso é o do aprendizado de que “conhecer alguma coisa significa impor ao mundo a marca da minha mão.”⁴¹

³³ Figueiredo, Rubens. Op. cit., p. 142.

³⁴ Idem. P. 146.

³⁵ Idem. P. 146-147. Grifo nosso.

³⁶“(…) constatee como ele punha em circulação uma espécie de folclore em torno do local onde encontrara as tábuas. (...) Aproveitava, assim, para semear pontos-chave da imagem de um Vega semilouco, um pintor genial mas sem nenhuma noção do mundo nem de si mesmo. Mais de uma pessoa, premeida pela minha insistência, admitiu ter ouvido de Inácio declarações dessa ordem.” Idem. P. 147.

³⁷ Idem. P. 181.

³⁸ Idem. P. 151.

³⁹ Idem. P. 185.

⁴⁰ Idem. P. 187.

⁴¹ Idem.

“Por que não poderia o mundo *que nos concerne* – ser uma ficção?”, pergunta Nietzsche⁴². A esta pergunta, que tanto mal-estar causa ao nosso senso comum, sempre tão cioso de que determinadas ficções passem por verdades, um romance como o de Rubens Figueiredo responde sem engasgar. O personagem Gaspar passa por um aprendizado, um processo nítido de formação, coisa rara em se tratando de narrativa contemporânea. Ao fim deste processo, compreende algo sobre o modo como se constrói o cotidiano mais concreto, e sobre o papel fundamental que a mentira, o fingimento, enfim, a ficção desempenham nele. A tentação do realismo é completamente evitada na construção do romance, com sutileza e sobriedade, sem qualquer recurso ao mergulho no delírio, na fantasia desenfreada que substitui o pretensão real, como acontece por exemplo nos romances de João Gilberto Noll e, em parte, nos de Chico Buarque, nos quais, apesar ou justamente por causa deste recurso ao domínio da alucinação e da loucura, permanecem intocados os direitos de um pretensão real, que subsiste para além do que é narrado. O romance de Figueiredo, ao contrário, parece calmamente convencido do teor artístico das narrativas que compõem a chamada vida real, do caráter *poético* da realidade prosaica. Evitou-se, assim, tanto o realismo ingênuo quanto o mergulho num subjetivismo desiludido com a falta de sentido do real, posições antagônicas que ao final se tocam. Devemos chamar atenção ainda para o espaço que é dado neste romance à ponderação ética a respeito das ficções assumidas, ao fato de que há conseqüências nos caminhos assumidos, mesmo que não haja escolha prévia, ou espaço para um abstrato livre-arbítrio. Gaspar sabe por que deseja manter certa ficção em detrimento de outras, percebe o momento em que não é mais possível mantê-la, sabe o que perde ao se ver obrigado a mudar de rumo, tenta resguardar certa liberdade frente à deriva completa, sem descuidar de fazer notar a dificuldade e os riscos de sua empreitada. Sabe que precisa, a certa altura, negociar com outras vozes uma nova versão, sempre provisória, disto que então vai ser chamado de realidade. Ou seja, ele acompanha, *a seco*, um barco que ao mesmo tempo lhe pertence e que foge ao seu controle. A afirmação de um tal caminho por parte de um romancista contemporâneo brasileiro nos chama a atenção, ainda mais em tempos de capitulação completa e generalizada diante de um mundo midiaticamente urdido, no qual a tentação do realismo, paradoxalmente, é ainda mais forte. Haveria, como o defende Gianni Vattimo em *A sociedade transparente*⁴³, espaço para a liberdade no mundo da informação ao vivo, vinda das mais diversas regiões do mundo, do país, da cidade? Talvez a arte do romance esteja especialmente apta a investigar isto.

Bibliografia citada:

ADORNO, Theodor. *Textos escolhidos/W. Benjamin, M. Horkheimer, T. Adorno, J. Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

AUSTER, Paul. *Trilogia de Nova York*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

⁴² Nietzsche, Friedrich. Além do bem e do mal. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1992. Aforismo 34, p. 41.

⁴³ Lisboa: Ed. 70, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Obras escolhidas III*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FIGUEIREDO, Rubens. *Barco a seco*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

GINZBURG, Carlo. "Sinais: raízes de um paradigma indiciário" In: *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP; Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Ed. 70, 1989.

Escrever o desaparecimento de si

(em torno de *Le Coupable* de Georges Bataille)

Oswaldo Fontes Filho

“J’ai décidé de ne pas signer [...] Mon nom doit disparaître”

Antonin Artaud

“J’écris pour effacer mon nom”

*“Le sens d’une oeuvre infiniment profonde
est dans le désir que l’auteur eut de disparaître [...]”*

Georges Bataille

Recordem-se os termos de Michel Foucault, em 1966, para a moderna experiência da linguagem: “nos deparamos com uma hiância que por muito tempo permaneceu invisível para nós: o ser da linguagem só aparece para si mesmo com o desaparecimento do sujeito” (2001, p. 222). Três anos antes, Foucault localizara em Georges Bataille uma “experiência nua da linguagem” através da qual modernamente fraqueja a evidência do “Eu sou”. Numa verdadeira inversão copernicana do movimento que sustentou desde sempre a sabedoria reflexiva na sua promessa de unidade serena para uma subjetividade triunfante, o sujeito batailliano passeia, “sem outro fim que o esgotamento”, pelo “vazio desmesurado” deixado pelo filósofo em perda de função gramatical, apropriando-se de uma experiência de expressão na qual, “em vez de se exprimir, se expõe, vai ao encontro de sua finitude e sob cada palavra vê-se remetido à sua própria morte” (FOUCAULT, 2001a, p.46).

Ressaltar no texto autobiográfico de Bataille os modos de inscrição desse sujeito exposto a uma “pulsão de morte” significa narrar uma trajetória de transgressão de limites, de conseqüente esgotamento de antigas soberanias, sobretudo no tocante à linguagem. De fato, a se crer em Foucault,

a linguagem de Bataille desmorona-se sem cessar no centro de seu próprio espaço, deixando a nu, na inércia do êxtase, o sujeito insistente e visível que tentou sustentá-la com dificuldade, e se vê como que rejeitado por ela, esgotado sobre a areia do que ele não pode mais dizer (FOUCAULT, 2001a, p.36).

O que não se pode mais dizer, num pensamento que confessa ser “imensa arquitetura em demolição”? Precisamente: o que Bataille denomina “as coisas do abismo”. Em outros termos,

a noção de um bem que seria um gasto se constituindo em uma perda pura e simples [...]. A linguagem se ausenta [à expressão dessa idéia] porque a linguagem é feita de proposições que fazem intervir identidades; e, a partir do momento em que, por força da soma demasiada a ser despendida, é obrigada a não mais despende para o ganho, mas despende por despende, não mais pode se manter no plano da identidade. (BATAILLE, 1973bis, p. 350).

Princípio econômico incontornável, intuição fundamental de todo o não-saber batailliano, um dispêndio sem reserva — “condicionante”, por assim dizer, de toda soberania — não se dá à expressão sem um correspondente dispêndio da linguagem. A impossibilidade de exprimi-lo, de exprimir uma “soma demasiada a ser despendida”, ou de legitimá-la discursivamente, exaspera uma escrita que, por entre imagens de denegação do sujeito enquanto ser-em-si, entende fixar a atenção sobre o ponto de um “desequilíbrio vertiginoso”, desequilíbrio de um beckettiano “homem asfixiado, esgotado” (BATAILLE, 1973, p.240). Pois que Bataille é justamente aquele que retém o olhar, à maneira de um nietzschiano dos novos tempos, nesse ponto de ruptura, ponto de êxtase, de quebra com a particularidade fechada em si, em seus objetos de “rentabilidade” pessoal (BATAILLE, 1973, p.283).

No intento de dizer uma condição extática do ser — e o correspondente valor positivo da perda —, a linha de partição entre o dentro e o fora perde nitidez na autobiografia batailliana; ela é contestada na direta proporção da imperiosa necessidade de se abdicar de um Eu majestático como fiador epistemológico de toda completude. Assim, em texto onde Bataille confessa sua necessidade como escritor de “unir à realização de um andaime filosófico aquela de uma obra onde a incoerência de todas as coisas estivesse igualmente refletida”, lê-se:

Esta exposição me põe em jogo pessoalmente, é o momento de realização de toda a minha vida [...]. O que escrevo agora é minha vida, é o próprio sujeito e nada diverso. Talvez eu estivesse aberto a esse mundo do fora: assim, o mundo é em mim representado pelos objetos que comumente o compõem; e que habitualmente me situam fora de mim. Mas é na medida em que esses objetos desaparecerão que eu lograrei meu intento. Pode ser ainda que nessa desapareição dos objetos, minha especificidade, minha particularidade desapareçam com eles (pois que sem ligação com objetos particulares cesso de ser eu mesmo). Mas esse sujeito universal e insignificante só é encontrado a partir do sujeito particular, que mergulha em si mesmo, na mais profunda significação. (BATAILLE, 1971, p.397).

O que ocorre quando, uma vez desaparecidos os objetos do mundo familiar por força de uma “subversão impessoal” — operador perfeitamente incongruente das transgressões bataillianas —, o

autor tiver logrado seu intento: escrever *sua* significação? No êxtase, na experiência interior, nos momentos de acaso ou de procura do acaso, enfim, na soberania a que tanto aspira a textualidade batailliana: o que ocorre? Bataille escreve o acontecimento, o advento de... ou o acontecimento seria uma escrita onde o autor pode tão somente se despendar? Escrita e acontecimento podem coincidir? Mas a escrita seria, de fato, um movimento soberano? Para tanto, como sustenta Klossowski ao comentar seu caráter de simulacro em Bataille, cumpre que nela o autor se refute para deixar valer somente o conteúdo de sua experiência. “*Algo acontece* a Bataille do qual ele fala *como se não acontecesse com ele* (KLOSSOWSKI, 1963, p.743; grifos do Autor). A escrita soberana é experiência de supressão do sujeito, de modo que nela uma “consciência sem cúmplice” — que em *L’expérience intérieure* Bataille denomina o *ipse*, a selvagem singularidade daquele que escreve — nada pode se atribuir. Nela nada deve ocorrer. Mesmo porque na comunicação soberana “nada é revelado, nem na queda nem no vazio, pois a revelação do vazio é somente um meio de cair antes na ausência” (BATAILLE, 1973, p.66). Na “não-escrita” desse nada, não são somente os objetos que desaparecem; igualmente o sujeito, com sua linguagem “feita de proposições que fazem intervir identidades”: ele se desengaja de toda “mimese da ação”. Em dado momento, na exasperante escrita da ipseidade, ali onde se excedem as possibilidades “terra-a-terra” da biografia, o êxtase tem lugar. Acontecimento sincópico: “consumição do sujeito e de seu objeto”, dirá Bataille. No êxtase finalmente escrito tudo desaparece: objetos, linguagem, o corpo; seu tempo, sua duração... Aquele que se representa é “negatividade vazia de conteúdo” (BATAILLE, 1973, p.371). Afinal, a soberania é o nada que não mais se nomeia. Razão por que por tantas vezes Bataille afirme escrever para apagar seu nome. Como se, no apagamento da identidade fixa que todo nome próprio outorga a seu titular, fosse dado de alcançar, por um desvio e como que em silêncio, o murmúrio anônimo do Fora, o sem-nome a que pertencemos, que nos acedia imperiosamente e nos atrai irresistivelmente para além das possibilidades da linguagem onde, no limite, encontramos, para ali nos extraviarmos, o impossível (o inominável).

“Esta exposição me põe em jogo pessoalmente”. Mas o que se entende por “pôr em jogo”? Em poucas palavras: o sujeito, efeito da temporalidade lógica de um desenvolvimento, submetido ao contratempo de um acidente, contrafeito (ex-posto) à decomposição de todas as coisas, à morte. A autobiografia é, acima de tudo, tanatografia. Enquanto tal, nela tudo resiste à conformação dos sentimentos ao conceito (à *aprensão*, ao *begreifen*), à retidão do corpo-alma aquém de sua degenerescência, de sua *hybris*. Eis o cenário para que o Eu se escreva, uma última vez. Ou será um “não-Eu” que já fala em seu lugar?

I.

Há em Bataille uma insistência em desaparecer que, por um lado, está ligada a certo apreço pelo segredo ou, mesmo, pelo jogo de duplicidades — donde a dissimulação pseudonímica, a circulação

nas sombras de uma literatura subterrânea (*Madame Edwarda, Histoire de l'Oeil, Ma Mère*) —; e que, por outro lado, diz respeito ao *Mal* (enquanto o oposto do constrangimento, da sujeição), esse objeto veraz da literatura que nunca se deixa escrever pacificamente, e que a torna irremediavelmente culpada — pois que “só a ação tem os direitos” (BATAILLE, 1989, p.10). De modo que, a dado momento, é caso de assumir: “o único meio de se resgatar do erro de escrever é destruir o que se escreve” (*apud* MARMANDE, 1987, p.129). Destruir: gesto consagrado simbolicamente pelo desaparecimento inicial do primeiro manuscrito de Bataille — *W.C. (water-closet)*, pequeno livro de 1926, “violentamente oposto a toda dignidade”, desde então rubrica um tanto fantasmática da transgressão batailliana. Gesto, pois, de resgate do “erro” de escrever. E se com *Le Coupable* Bataille assegura sua entrada na escrita, tal se dá por “exigência de nada”, por força do que ali se depende sem projeto de remuneração.

Livro “violentamente dominado pelas lágrimas [...], violentamente dominado pela morte” (BATAILLE, 1973, p.494), *Le Coupable* é a autografia daquele que, “agarrado pela garganta [pelo] não-eu da natureza”, procura por si numa espécie de reverso das linguagens de identidade, na dilaceração de toda fraseologia niveladora. Redigido entre setembro de 1939 e outubro de 1943, fruto de uma solidão que se quer a um tempo dilacerada e iluminada, em meio ao desmoronamento do mundo em guerra, nesse texto amplamente autobiográfico Bataille não cessa de se mostrar no ato de experimentar o momento em que o ato de escrever, à semelhança do mundo, se decompõe. Ocorre, assim, de ali se travar um duplo combate: das palavras contra si mesmas — “combater a linguagem é dar-lhe seu lugar”; e do sujeito, “vazio de conteúdo”, contra os próprios limites.

A *prière d'insérer* da primeira edição de 1944 sintetiza o percurso de uma subjetividade extirpada de si, espécie de ascensão rumo à queda, num Gólgota de culpabilidade:

Um homem amadurece — envelhece, se se preferir —, de perto ou de longe se aproxima da morte. Parece-lhe difícil, sem combate, abandonar ao túmulo um ser que nada compreendeu, que atravessa a terra como um sonho, uma fantasia desprovida de sentido e, por fim, em falta com a fantasia. Ele luta desesperadamente na esperança de não soçobrar. Interroga, assim, na angústia, as últimas possibilidades: o êxtase, o acaso, o riso. Escala, penosamente, esgotado, escarpas vertiginosas. Uma vez chegado ao cume, percebe que aquelas possibilidades não são o que são... Voltando-se para aqueles dos quais é imagem e dos quais pensou ser o enviado, descobre, não sem ironia, estar deles apartado. O fato de chegar ao cume é por eles considerado como um erro do qual se tornou culpado. Não seria o cume se não fosse assim: sem remissão possível, ele perdeu o repouso, a quietude dos outros (BATAILLE, 1973, p.493).

Entendendo proceder à representação de si como “selvagem impossibilidade”, incapaz de evitar seus limites, menos ainda de a eles se ater (BATAILLE, 1973, p.261), o narrador batailliano deixa-se ver por ocasião do enfrentamento das vicissitudes de seu texto. Diga-se, aliás, que em *Le Coupable* a desordem é inevitável reflexo da ruptura com os canônicos espelhos de similitude. Misturam-se ali trivialidades de diário e elevação de pensamento, erotismo e sagrado, real e ficção, biografia e filosofia. Nesse sentido, *Le Coupable* não se exime daquela textualidade labiríntica, imagem privilegiada da literatura moderna, onde se opera, por assim dizer, a retaliação e recomposição vertiginosas do *corpus* autoral, até o ponto em que a enunciação acaba por se afirmar como o sujeito único do enunciado.

Foucault, a respeito, fala de espoliação, de multiplicação e de dispersão da subjetividade no espaço de sua lacuna: “uma das estruturas fundamentais do pensamento contemporâneo” (2001a, p.38). Ausência dispersa num vazio! O diagnóstico é admirável em sua radicalidade. Concretamente, tratar-se-ia para Foucault do fim de uma forma clássica de soberania: o sujeito filosófico, ser-em-si, mestre das linguagens protocolares de identificação. Assim,

[...] é no centro dessa desapareição do sujeito filosofante que a linguagem [...] avança como num labirinto, não para reencontrá-lo, mas para experimentar (através da própria linguagem) a perda dele até o limite, ou seja, até aquela abertura onde seu ser surgiu, mas já perdido, inteiramente espalhado fora de si mesmo, esvaziado de si até o vazio absoluto — abertura que é a comunicação (FOUCAULT, 2001a, p.39).

Na representação desse “vazio absoluto”, onde o sujeito verifica-se “inteiramente espalhado fora de si”, desse lugar de uma “ferida aberta” da subjetividade, no limite do que escapa de toda coesão, o que perde legitimidade é o que reflete (e escreve) na coerência. Textualidade labiríntica: é tudo o que se dispõe para criar uma comunicação dilacerante, contrafação das tranqüilizadoras narrativas de um “imutável eu” (BATAILLE, 1973, p.282). Mesmo porque, ainda que o autor seja tentado pela interminável questão “quem sou eu?”, ele é instado a deslocá-la, ou melhor, a adotar para seu retrato um espelho das “verdades humilhantes”, irredutíveis aos esquemas idealistas da cultura (*Ibidem*, p.345). Ao assumir o esvaziamento de si, ele passa a se ver excentrado pela interrogação sem esperança (chaga aberta em si) “quem sou eu?” (*Ibidem*, p.333). O que equivale a se pronunciar por um pensamento desprovido de ponto de fuga, a fim de “estar à altura *do que não tem centro*” (*Ibidem*, p.282; grifos do Autor). Bataille pode então admitir, na contrafação da identidade filosófica:

[...] meus procedimentos são aqueles de um doente, ao menos de um homem asfixiado, esgotado. É o medo que me sustém, o medo — ou o horror — do que está em jogo na totalidade do pensamento. A procura da verdade não é meu forte (antes de tudo, falo da fraseologia que a

representa). E devo agora ressaltá-lo: mais que a verdade, é o medo que desejo e procuro: aquele que abre para um desequilíbrio vertiginoso, aquele que atinge um ilimitado possível do pensamento (BATAILLE, 1973, p.240).

Le Coupable é, assim, o retrato de um intelectual apoiado sobre as ruínas de uma fraseologia da verdade, tendo como cenário de fundo a guerra, evidência da vida como um “constante comprometimento do equilíbrio”. Aquele que “se obstina em tornar a si próprio *um combate*” (BATAILLE, 1973, p.250; grifo do Autor) descreve agora a “experiência interior” (a despeito de uma literatura “lesa-interioridade”) do desastre do mundo.

A narrativa de *Le Coupable* explicita seu início: 5 de setembro de 1939. Data que Bataille admite não ser uma coincidência.

Começo em razão dos acontecimentos, mas não para deles falar. Escrevo estas notas, incapaz de outra coisa. Preciso me deixar levar, doravante, por movimentos de liberdade, de capricho. De repente, era momento para mim de falar sem rodeios (BATAILLE, 1973, p.245).

“Falar sem rodeios” não é dizer dos acontecimentos surgidos a agonia que encerram: é fazer-se propriamente agonia. Não será o comentador do mundo que se porá a escrever. Mas uma força que se assemelha àquela que, cruelmente caprichosa, dispõe as ruínas desse mundo (BATAILLE, 1973, p.498).

II.

Mais que uma autobiografia, *Le Coupable* é um auto-retrato, na exata linhagem dos *Ensaio*s de Montaigne, dos *Devaneios* de Rousseau, do *Ecce Homo* de Nietzsche. O gênero, sabe-se, substitui a continuidade narrativa e a pertinência cronológica por uma bricolagem de rubricas de temática variada — de ninharias do cotidiano a abstratas reflexões, passando pelo relato de sonhos e fantasmas. Heteróclito *corpus* de dados brutos que o estilo estrangulado, alusivo, dos “sufocamentos do êxtase ou da angústia” reúne em favor de uma virtualidade referencial nunca solidária de qualquer “mimese do eu”. Pois que, se o auto-retrato interroga de modo oblíquo (e descontínuo) sobre a identidade do sujeito da escrita — ali não se narra uma vida preexistente à sua grafia —, o culpado se diz através do que o nega: “verdade longínqua e inevitável”, “desejo não-pacificável”, “ferida jamais fechada” (BATAILLE, 1973, p.260). Ou, então, através de um questionamento obsedante da continuidade do texto: cisão ativa na escrita de um si fragmentado ou abertura para sua contrapartida enigmática e sem resposta? Lê-se, a propósito:

Aquele que interroga, aquele que fala, suprime-se ao interrogar. Mas aquele que soçobra nessa ausência — e nesse silêncio —, do fundo desse silêncio, é o *profeta* do que se perde na ausência...”; “Contudo, não posso me apagar...: a afirmação que faço de mim mesmo neste livro é ingênua (BATAILLE, 1973, p.364; grifo do Autor).

Mesmo um texto escrito sob a pressão do que se ausenta não deixa de aspirar à eternidade do livro. “Escrevo, não quero morrer” (BATAILLE, 1973, p.365). Contudo, o envio constante ao momento dubitativo da escrita, como é caso em *Le Coupable*, não permite exorcizar a culpa de escrever. O sentimento da impotência do imaginário discursivo face ao inconcluso patético da História faz com que seu autor lamente:

A história é inacabada; quando esse livro for lido, o menor dos escolares conhecerá o resultado da guerra atual; no momento em que escrevo, nada pode me dar a ciência de um escolar (BATAILLE, 1973, p.261).

Nada pode evitar que o instante soberano da escrita seja dolorosamente privado daquela ciência que em breve pertencerá a qualquer memória. Esse, aliás, é sentimento comum àqueles que propõem um auto-retrato. Marcada pelo dilema entre o refúgio nos jogos privados de sua autografia e a inscrição nas generalidades da enciclopédia pública, a subjetividade que se reflete em espelhos de tinta tem de se haver com a relativa futilidade de sua empresa. Afinal, exercício livresco ao abrigo do mundo da ação, dele sempre se pode dizer que compõe o Eu como um Livro dentre livros (BEAUJOUR, 1980, p.13).

Inquietação e culpabilidade são incontornáveis condicionantes afetivos de um auto-retrato, mesmo porque a interioridade jamais desautoriza a exterioridade numa narrativa sem recursos (ou interesse) a fim de garantir a hegemonia de quaisquer registros. A respeito, fala-nos Michel Beaujour:

Nada é mais arcaico nem trans-histórico que esses textos que pretendem revelar ‘o que sou agora, enquanto escrevo este livro! Nada é mais incômodo ao tempo que esse discurso no presente. É que o escritor, por pouco que se retire do mundo e tente dizer quem ele é mais que confessar seus feitos passados, encontra-se encurralado entre dois limites: aquele de sua própria morte, e aquele do impessoal, constituído pelas categorias mais gerais e mais anônimas, mediatizadas por uma linguagem que pertence a todos. Encurralado entre a ausência e o Homem universal, o auto-retrato tem de zigzaguear para produzir o que sempre será, no essencial, o entrelaçamento de uma antropologia e de uma tanatografia (BEAUJOUR, 1980, p.13).

De modo que não surpreende reconhecer a escrita batailliana, conduzida que é por “um movimento que mantém cada operação possível em seus limites” (BATAILLE, 1973, p.261), empenhada em desautorizar o saber universalizante e seu dogma central: o antropomorfismo e sua “voracidade intelectual” em julgar acerca das semelhanças humanas. “Um homem”, sustenta Bataille, “é também o contrário de um homem: o questionamento sem fim do que designa seu nome!” (1973, p.319). Fato é que tomar sua escrita por esse viés, quando empenhada em “tornar doente” a idéia que em geral se faz do ser, implica fundamentalmente nela

ver confrontados o “movimento impessoal do pensamento” — donde advêm antropologismos e antropomorfismos — e uma experiência dilacerante (e sacrificial) da escrita do Eu pela qual “se rompe a agitação da inteligência” e, conseqüentemente, se tornam indistintas autografia e tanatografia.

De fato, a ligação da linguagem com a morte é levada por Bataille ao extremo de uma experiência sacrificial da escrita. Assim marcada pela própria exasperação, esta corresponde ao movimento próprio ao pensamento soberano.

No extremo de seu desenvolvimento, o pensamento aspira à sua execução precipitado na esfera do sacrifício e, assim como uma emoção cresce até o instante dilacerado do soluço, sua plenitude leva-o ao ponto em que sopra um vento que o abate, onde viceja a contração definitiva (BATAILLE, 1973, p.261).

Assim hipostasiado por tal aspiração do pensamento, o Eu que redige *Le Coupable* retém a culpa de uma escrita siderada pela indefectibilidade de um “ponto em que sopra um vento que abate”. E, malgrado o “caráter enigmático” do que escreve, ele termina por aquiescer: “sob a aparência de uma confissão, por vezes provocante, *o autor furtou-se*” (BATAILLE, 1973, p.495; grifos nossos).

O Eu, existência em decomposição, é precisamente o que não se escreve. Ou melhor, o que nunca deixa de se escrever, no limite de sua redutibilidade ao silêncio. Lê-se, pois, no prefácio de *Le Coupable*:

Em verdade, a linguagem que adoto só poderia se concluir por minha morte [...]. A morte é uma decomposição, uma supressão tão perfeita que, no cume, o pleno silêncio é sua verdade, tanto mais que é impossível disso falar [...]. Volto-me ao fim da linguagem que é a morte. Virtualmente, trata-se ainda de uma linguagem, cujo sentido — já a ausência de sentido — é, entretanto, dado nas *palavras que põem fim à linguagem*. Essas palavras só têm sentido na medida em que precedem imediatamente o silêncio (o silêncio que põe fim): elas só teriam pleno sentido esquecidas, caindo decididamente, subitamente, no *esquecimento* (BATAILLE, 1973, p.242; grifos nossos).

Escrever o desaparecimento do sujeito exige que todo sentido passe a funcionar como sacrifício do sentido. Falar da própria morte não basta para impostar uma soberania. Esta deve sacrificar toda apresentação do sentido da morte. Perdido para um discurso no limite de sua possibilidade, o sentido deve ser absolutamente consumido, até sua morte. Em outros termos, “palavras que põem fim à linguagem” são aquelas capazes de se abrir para a perda (a deriva) absoluta de seu sentido: constituem, assim, o tormento da escrita, o comentário de sua *ausência de sentido*, ou melhor, de seu *sentido de ausência*. Ao explicar sua “experiência interior”, Bataille assinala:

É uma pretensão ao silêncio e à morte a tal ponto que, empolar a voz por pouco que seja, como as palavras ‘silêncio’ e sobretudo ‘morte’ incitam paradoxalmente a fazê-lo, como num rito, [seria] um erro. A soberania, com efeito, não existe senão no momento em que aquele que vai falar desaparece, cala-se, morre de tal modo que as palavras que o anunciam nunca abrem senão a via de um morto; e na medida em que ela não é reconhecida senão pela surpresa, pelo sentimento de incômodo, de louca alegria e de incongruência daqueles que, tendo-a presente, só podem experimentá-la prontamente como uma ausência (BATAILLE, 1973, p. 486).

Sendo a filosofia “condução à morte da linguagem”, seu sacrifício no sentido de “supressão de tudo o que [ela] introduz em substituição à experiência da vida pulsante e da morte”, o filósofo segundo Bataille deveria “falar uma linguagem igual a zero, uma linguagem que fosse o equivalente de nada, uma linguagem que retornasse ao silêncio” (BATAILLE, 1964, p.288). Eis um programa paradoxal: fazer com que a filosofia, pela linguagem, restitua o silêncio. O que a escrita da experiência interior impõe é a automutilação da filosofia enquanto composição da linguagem, a transgressão de suas condições de possibilidade. Consequentemente, a filosofia reuniria todos os possíveis em vista de sentido algum, por nada, ou melhor, a fim de dilapidá-los em seguida, sem cálculo: a figura como contestação é consumição do discurso, perda fulgurante do saber. Retome-se aqui a lição de Michel Foucault sobre a transgressão. Tratar-se-ia de

uma afirmação que não afirma nada: em plena ruptura de transitividade. A contestação não é o esforço do pensamento para negar existências ou valores, é o gesto que reconduz cada um deles aos seus limites [...]. Contestar é ir até o núcleo vazio no qual o ser atinge seu limite e no qual o limite define o ser. Ali, no limite transgredido, repercute o sim da contestação (FOUCAULT, 2001a, p. 34).

Razão por que, complementa Foucault, fundamentar a filosofia na transgressão implica substituir à linguagem uma “contemplação silenciosa”. Em outras palavras, na transgressão sacrifica-se a linguagem, “quando a própria transgressão em seu movimento substitui-se à exposição discursiva da transgressão” (BATAILLE, 1964, p.305).

III.

Jacques Derrida, em *L'écriture et la différence*, identifica na soberana “destruição do discurso” proposta pela transgressão batailliana um pensamento do limite enquanto experiência do impossível. Não porque houvesse ali uma reserva ou uma retração, um “murmúrio infinito de uma palavra branca apagando os traços do discurso clássico”, mas porque em Bataille o discurso estaria submetido a uma espécie de “*potlatch* dos signos”, a um dispêndio exuberante

das palavras na gaia afirmação de sua morte: “um sacrifício e um desafio” (DERRIDA, 1967, p.403). Isto é: o de arriscar a morte para abrir o olho após a longa noite da razão, onde se tramou, cegamente, a lógica e a sintaxe férreas de uma língua que cumpre, então, dilacerar com a devida violência. Aquela violência de uma escrita transgressora que reconhece, porém, a incontornável retenção dos limites e interditos. “A escrita”, lembra Derrida (1967, p.405), “é sempre traçada entre essas duas faces do limite”: entre a servidão do sentido e o despertar para a sua morte. Ali onde o tecido de trama cerrada das proposições retém, não sem violência, a abertura mortal do olho. Assim, complementa Derrida, o texto batailliano “traça em silêncio a estrutura do olho, desenha a abertura, aventura-se a tramar a ‘absoluta dilaceração’, dilacera absolutamente seu próprio tecido [...]” (1967, p.407).

Situação singular nessa textura em dilaceração: o Eu, outrora garantia de um ponto de fuga numa clássica conscrição do mundo, arrisca ali se furtar ao olhar-leitor, derivar para o vazio a que o texto doravante aspira — “o saber em último grau deixa diante do vazio” (BATAILLE, 1973, p.333). Escrever a procura da soberania constitui, no seu movimento repetitivo, angustiado, intermitente, uma escrita tensionada por sua própria alteridade, ilocalizável e inacessível. Escrita impeditiva de todo gesto que venha depositá-la numa marca (assinatura), desinteressada de seguir um roteiro, uma continuidade (temporal e espacial). Em outras palavras, é poligrafia que evita a escrevença do especialista — para usar os termos de Barthes —, pois que às distinções estatutárias e estabilizáveis de uma cronologia, de uma história, de uma teleologia, ela contrapõe a mistura dos saberes, o despedaçamento dos códigos, com a conseqüente dispersão das identidades (BARTHES, 1988, p.251 e 253).

Compactuar com as descontinuidades de tal poligrafia — com os sentidos que ali proliferam... como um mal — é ato que se dá nos estertores de um discurso existencial desenvolvido nos domínios da inteligibilidade do real. De modo que uma renúncia soberana ao reconhecimento vem se conjugar com o apagamento do que se escreve.

Caso se vá até o fim, cumpre se apagar, padecer da solidão, dela sofrer duramente, renunciar a ser *reconhecido*: estar ali como ausente, insensato, padecer sem vontade e esperança, estar alhures. O pensamento (por força do que ele tem em seu fundo), cumpre enterrá-lo vivo. Público-o sabendo-o antecipadamente desconhecido, tendo de sê-lo (BATAILLE, 1954, p.179; grifo do Autor).

Razão por que Bataille censura toda a linguagem onde a vontade procura “se guardar no rastro, fazer-se ali reconhecer e reconstituir sua presença” (DERRIDA, 1967, p.389). Em oposição a esse projeto servil de conservar a vida em uma presença *a priori* — como “circulação e reprodução de si, e do sentido” (DERRIDA, 1967, p.376) —, Bataille impõe diversa escrita: “aquela que”, nos termos de Derrida, “produz o rastro como rastro [...], a possibilidade de um apagamento absoluto” (DERRIDA, 1967, p.390). Em outras

palavras, escrita de um pensamento em ruína. E, como equivalência, escrita de um ser-em-desconstrução, daquele que evita se inscrever nas distinções estatutárias e estabilizáveis de uma cronologia, de uma história, de uma teleologia.

Quatro anos antes da análise de Derrida, Michel Foucault dera o tom da leitura filosófica desse “jogo dos limites e da transgressão” transcorrido na escrita soberana. Tratar-se-ia, sobretudo, de ato de obstinação: “a transgressão transpõe e não cessa de recommear a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível”. Subsumida nesse jogo da retração das bordas, a transgressão carrega a marca de toda desconstrução: “ela não opõe nada a nada [...], nem triunfa sobre limites que apaga”. Diferentemente, a transgressão “toma, no âmago do limite, a medida desmesurada da distância que nela se abre e desenha o traço fulgurante que a faz ser” (FOUCAULT, 2001a, p.32). Dessa fulgurância, vale observar, a transgressão não retém um conteúdo temático; ela, que por definição não é retida por limite algum, conclui Foucault, “talvez não passe da afirmação da divisão [...], do ser da diferença” (2001a, p.33).

Em seu ensaio sobre Bataille, Derrida trata de alertar ao que seria o necessário trabalho da modernidade filosófica junto a uma “deriva calculada” dos conceitos até sua insustentabilidade. Necessário porque, ele estima, o filósofo tende a se cegar em face de uma textualidade como a de Bataille, “pois que [se é] filósofo somente por esse desejo indestrutível de sustentar, de *manter* contra a deriva a certeza de si e a segurança do conceito” (DERRIDA, 1967, p.393; grifo do Autor). Foucault, anteriormente, já denunciara a precariedade da “filosofia de nossos dias”: pensamento em perda de sua linguagem historicamente natural e, conseqüentemente, instado a recuperar a palavra “nas bordas dos seus limites [...], ou na densidade de palavras encerradas em sua noite, em sua verdade cega” (FOUCAULT, 2001a, p.37). A constatação alerta para a notável cenografia textual do olhar exorbitado das narrativas eróticas de Bataille, olhar medusado da fascinação e do êxtase, lançado fora de si, deslocado ao limite de sua possibilidade nos instantes do impossível gozo. Olho revirado para dentro da cavidade noturna do crânio, sucedâneo do globo branco da pura transparência do olhar intuitivo, ele define o espaço de vinculação da linguagem e da morte, “no momento em que representa o jogo do limite e do ser” (FOUCAULT, 2001a, p.42). Poder-se-ia, pois, inferir das tantas trajetórias literárias em Bataille desse olhar saído de si o seguinte postulado: na inscrição do inscritevel, a possibilidade do ver se condiciona ao ato de fechar soberanamente os olhos: *Augenblick* do êxtase, da vertigem de escrever. Afinal, a “noite” batailliana entende ser “embriaguez do pensamento”, condição *sine qua non* para se fazer a experiência do “ser do limite”, do “ser da diferença” (FOUCAULT, 2001a, p.44 e 33 respectivamente). Razão por que Derrida vem ter com Bataille na comum convicção de que “o conceito se produz no tecido das diferenças”. O que lhe permite enunciar oportuna acusação de uma inoperante hermenêutica: cegar-se à rigorosa precipitação, ao

sacrifício impiedoso dos conceitos filosóficos no texto batailliano — em qualquer texto de ruptura/desconstrução —, persistir em avaliá-lo “no interior do ‘discurso significativo’”, é tergiversar a “investigação necessariamente sem reserva” das diferenças, dos limites, que constitui o substrato mesmo de uma comunicação soberana. Tal constatação, entende-se, não supõe em contrapartida preceituar um método eficiente. “Não terei em nenhum momento a possibilidade de ver!”, constata Bataille, sem traço de nostalgia da totalidade, consciente que, nietzschianamente, “cumpre perder o respeito do todo” (*apud* SOLLERS, 1970, p.131).

Sobre o pensamento que tem lugar ao se espacejar sobre um limite indiscernível (não há outro “ter-lugar” do pensamento em sua radicalidade), desrespeitoso de qualquer tentativa de totalização, um derridiano dirá que ele se desconstrói ou que está “em desconstrução”. Dirá que é acontecimento.

A desconstrução tem lugar, é um acontecimento que não espera a deliberação, a consciência ou a organização do sujeito, nem mesmo da modernidade. *Isso se desconstrói*. O *isso* não é aqui uma coisa impessoal que se oporia a alguma subjetividade egológica. *Isso está em desconstrução* (DERRIDA, 1987, p.391; grifos do Autor).

“Isso se desconstrói”, isso interessa à soberania batailliana. Pois que “a soberania *não se prescreve*. E, em geral, não ordena nem outrem, nem as coisas, tampouco os discursos, em vista da produção do sentido” (DERRIDA, 1967, p.388; grifos do Autor). Essa é, como se disse, uma renúncia ao reconhecimento — motivo que retém Derrida enquanto questionador da “singularidade absoluta de um acontecimento de assinatura” (DERRIDA, 1972, p.431). Razão por que se pode falar de uma escrita do pensamento em ruína — repita-se, não há como mantê-lo diversamente radical. Radicalidade do que é possível pensar após a destruição de toda arquê, de todo fundamento: pensar no amor e no horror das ruínas, ruínas de toda integridade, de toda identidade, seja pessoal, religiosa, social ou política. Radicalidade que se estende ao olhar, pois que tudo o que se desconstrói remete o sujeito (sua linguagem e seu pensamento) à ruína de um cegamento que fornece seu caráter acontecimental. Nos termos de Derrida:

Como amar outra coisa que a possibilidade da ruína? que a totalidade impossível? [...] Isso não é um tema, justamente, isso arruína o tema, a posição, a apresentação ou a representação do que for. Ruína: antes aquela memória aberta como um olho ou a cratera de uma órbita ossuda que deixa ver sem mostrar *absolutamente nada*. *Para nada* mostrar *do tudo*. Para nada mostrar, em absoluto, isto é, a um tempo *porque* a ruína *não* mostra *absolutamente nada*, e em *vista de nada* mostrar *do tudo*. Nada da totalidade, que não se abra, transpasse-se ou se esburaque prontamente (DERRIDA, 1990, p.72; grifos do Autor).

IV.

Na autobiografia batailliana, o que se arruína procura pelos termos de sua deriva para além das linguagens de identidade. Sem que seja tematizado ali algo como o *nada* — o que Bataille entende ser apenas “um pretexto para acrescentar ao discurso um capítulo especializado” (1965, p.288). O que se procura é, antes, a supressão (ainda que impraticável) do que a linguagem acrescenta ao mundo. Donde a encenação (o simulacro?) de uma

espécie de obscuridade alucinante [que] me faz lentamente perder a cabeça, [que] me comunica uma torção de todo o ser voltado para o impossível; [uma] explosão quente, brilhante, mortal... por onde escapo à ilusão de relações sólidas entre o mundo e eu (BATAILLE, 1973, p.247).

Nesse intento, ao procurar administrar uma “fuga imensa fora de [si]” pela contestação do excesso de *ego*, Bataille chega por fim à evidência mortal de todo solipsismo:

Não sou mais eu mesmo, mas o que sai de mim atinge e encerra em seu abraço uma presença sem limites, semelhante à perda de mim mesmo (BATAILLE, 1973, p.253).

“Presença sem limites” equivalente a uma ausência de si! Que este seja o efeito mais notável de um combate das palavras contra si mesmas, isso não é mais que conseqüência do que Bataille entende por comunicação. Esta “exige uma falta, uma ‘falha’; ela entra como a morte, por um defeito da couraça” (BATAILLE, 1973, p.266); equivale a uma catástrofe. Importa, pois, escrever não *sobre*, mas *como* a falta, a falha, a catástrofe. De maneira que, por fim, devolva-se ao homem “o direito de nada significar” (BATAILLE, 1973, p.429). Ou o direito de não mais significar “humanamente”. Se “os tempos são próprios à reflexão que fere” (BATAILLE, 1973, p.298), então

toda linguagem um pouco solene, que não fosse sustentada por uma tensão aguda, cumprirá vomitá-la. Humanamente, as más chagas são aquelas onde as grandes palavras se insinua: as grandes palavras são o pus e os vermes [...], a covardia intelectual: colocar o que se puder ao abrigo das verdades que cheiram mal [...] (BATAILLE, 1973, p.530).

Silenciar as grandes palavras equivale a propor uma soberania do ser feita nietzschianamente da dilapidação das normas do dever-ser. Não será necessário remexer longamente nas “cisternas filosóficas” para dilapidar igualmente a memória de si, da interioridade a si (BATAILLE, 1973, p.389). O que resulta em uma soberania paradoxalmente assentada sobre uma

ausência de memória de nossa impotência em conceber esse tempo que, desde então, ter-nos-á suplantado: esse mundo inconcebível ao qual adentro unicamente ao recusar concebê-lo, ao rir de mim mesmo, negando-me (BATAILLE, 1973, p.495).

De modo que talvez pudéssemos assumir para *Le Coupable* o que diz Michel Beaujour para o auto-retrato em geral: [que] “as certezas ideológicas, a sabedoria, os adágios tranquilizadores, a cultura assegurada, fazem sempre falta ao auto-retratista: [...] ele é um desalojado, voltado para a exterioridade, para o exílio, para o impessoal, para o anti-histórico” (BEAUJOUR, 1980, p.23).

Bataille admite que a redação de um auto-retrato comporta uma “imensa contradição”: “a tinta muda a ausência em intenção...” (1973, p.365). Ele que entende se furtrar à “irremovível obsessão do eu” (1973, p.362), e assim se relacionar com o que o nega, não cessa de se escrever. Ainda que sua subjetividade se escreva em enunciado que se arruína à medida que é proferido. De modo que, entre tantas interrogações noturnas — a introspecção é jogo eminentemente noturno —, lê-se:

Posso esperar sair de um estado de fadiga e de escoamento gota a gota na morte? E que tédio de escrever um livro, lutando contra o esgotamento do sono, desejando a transparência de um livro: clarão deslizando de sombra a sombra, de um horizonte ao horizonte seguinte, de um sono a outro sono. Não abraço o que digo, o sono me abate, o que digo decompõe-se na inércia vizinha da morte. Uma frase derivava mais abaixo na decomposição das coisas e eu já adormecia... Esquecia-a. Acordo, escrevo essas poucas palavras. Já tudo cai no entulho de dejetos do sono [...]. Todos os sentidos se anulam, compõem novos; inapreensíveis, como saltos. Tenho na cabeça um vento violento. Escrever é partir para alhures. O pássaro que canta e o homem que escreve se libertam. De novo o sono e, a cabeça pesada, desfaço-me (BATAILLE, 1973, p.359).

Não seria despropositado identificar aqui uma contracronografia da noturna meditação cartesiana, onde o protagonista se assegurava metodicamente do fiador ontológico de seu *ego*. O auto-retrato, esclarece Michel Beaujour (1980, p.235), precede o sujeito transcendental no sentido em que sua tentativa de totalização, sempre inacabada e fragmentária, mantém irreduzíveis a perda e a clivagem. A introspecção invariavelmente contesta o excesso de *ego*, de interioridade, a fim de generalizar a exterioridade, a impotência (BEAUJOUR, 1980, p.19). O Outro (a morte, o inominável, o ir-reconhecível, o esgotamento), ainda que permaneça fiador do que o escritor reúne e distribui em seu auto-retrato, é fator de todos os riscos. É ao patrocinar um antiestrutural, de que fala Barthes: “[o auto-retrato moderno] extenua uma lista de objetos heteróclitos, e essa lista é a antiestrutura da obra, sua obscura e doida poligrafia” (BARTHES, 2003, p.165). No fim das contas, a escrita de si é o relato de um narcisismo mitigado: no momento em que escreve, Bataille reconhece a verdade do mundo que o sustém; mas a existência penosa que é a sua não pode se evadir de leis que não são senão aquelas de um espetáculo exterior, que exige a representação de seus múltiplos e heteróclitos objetos.

Em *Le Coupable*, a aspiração aos transportes expressivos para fora da “vulgaridade própria às relações cotidianas” vem se conjugar com a idéia insuportável de retornar ao que se é, “àquele que sou no momento em que escrevo” (BATAILLE, 1973, p.500). Há um nítido desconforto de Bataille com o presente da escrita, quando é suposto que se jogue o jogo do resgate de um “escoamento gota a gota na morte”. Tempo presente de uma escrita onde pululam formas vazias, esquemas, fantasmas de frases, deslocando-se entre sono e vigília; escrita que, contrariamente às meditações cartesianas, não atualiza *Ego* algum. Em *Le Coupable*, Bataille sonha desperto com a transparência do livro; luta para inscrever fugidias e esparsas palavras; por fim, sucumbe ao esquecimento no sono, “inércia vizinha da morte”. De um sono a outro, entre dois “desequilíbrios”, uma frase se insinua na tentativa de apreender “mais longe” o objeto de desejo de um Eu asfixiado. Este persiste, porém, em ir à deriva, para mais longe, para a decomposição das coisas. Por fim, entende-se que a figura de um imutável Eu cedeu lugar àquela de um sujeito cujos objetos de contemplação são a “vítima agonizante” (BATAILLE, 1973, p.283). Afinal, escrever, estima Bataille, não é “encerrar o universo em proposições satisfatórias, mas somente um jogo jogado com uma realidade inapreensível” (1973, p.284).

Consciente que a chamada *operação soberana* “só pode ser definida na noite” (1973, p.482), Bataille nela permanece inerte. Nenhuma tentativa faz para metamorfoseá-la em um dia pesado de todas as promessas humanas. “Nada posso escrever que não tenha a aparência de um passo para a morte, é a única coesão de notas febris, para as quais não há outra explicação” (*apud* PIERRE, 1987, p. 52). Mesmo a leitura “é comparável aos vermes aos quais a fossa abandona um corpo” (BATAILLE, 1973, p. 495). Prometido à corrupção por força desse “outro” que é o leitor, o retrato batailliano é invariavelmente reconduzido para o registro de sua motivação primeira: a morte, a decomposição.

V.

Quase ao final de *Le Coupable*, a ausência ganha nietzschiana metáfora:

Tenho na cabeça um vento violento [...]. Minha ausência é o vento do fora [...]. O vento do fora escreveria esse livro? Escrever é formular minha intenção. Desejei aquela filosofia de quem a cabeça do céu fosse vizinha — e cujos pés tocassem o império dos mortos! Espero que a borrasca desenraíze... No instante mesmo alcanço todo o possível! ao mesmo tempo, alcanço o impossível. Atinjo o poder que o ser tinha de chegar ao contrário do ser. Minha morte e eu, nós nos desequilibramos no vento do fora, onde me abro *para a ausência de mim* (BATAILLE, 1973, p.365).

A ausência de si é vento violento na cabeça do escritor. Bataille sempre aspirou ao que Nietzsche chama um pensamento-dança capaz de um golpe de acrobacia, pois que não mais condicionado

ao peso das longas cadeias de razões. Pensamento “sem medida”, como um fluxo carregando alteridades. Contrafeito ao edificante, ele se traduz em transgressão da linguagem categorizante do edifício do saber, linguagem cuja sintaxe é marcada por secular fobia de estruturação. Enfim, esse é vento que sopra no sentido de uma precipitação da filosofia (do saber, em geral) para fora de si (para dentro da literatura). Foucault, a respeito, fala de um “pensamento do exterior”. Que se justifica:

o ‘eu falo’ funciona ao contrário do ‘eu penso’. Este conduzia de fato à certeza indubitável do Eu e de sua existência; aquele, pelo contrário, recua, dispersa, apaga essa existência e dela só deixa aparecer o lugar vazio. O pensamento do pensamento, uma tradição mais ampla ainda que a filosofia, nos ensinou que ele nos conduzia à mais profunda interioridade. A fala da fala nos leva à literatura, mas talvez também a outros caminhos, a esse *exterior onde desaparece o sujeito que fala* (FOUCAULT, 2001, p.221; grifos nossos).

Escreve-se certamente para lutar contra a morte. Mas a ausência de si não pode escrever esse livro (ou qualquer outro): escrever é formular uma intenção, aceitar os limites do ser, encerrá-lo numa taxonomia discursiva. O vento violento, a ausência de si, sopraria em *Le Coupable* se este fosse um livro soberano, capaz de tocar o ser “no ponto em que ele sucumbe” (BATAILLE, 1973, p.261). Mas, se Bataille espera que “a borrasca desenraíze”, por que o emprego das reticências? É de se perguntar: desenraizar o quê? Ele espera que o não-eu, a ausência, a morte, arranquem-no à ordem onde contrai raízes: condição para se alcançar o poder que o ser tem de “chegar ao contrário do ser”. O ser, afinal, não nos é dado “numa suplantação intolerável do ser”? Jogue-se doravante com essa suplantação; com o que é outro, ou melhor, com o que não é imperativamente. O autor de *Le Coupable* faz isso com a mão que aceita os limites ao escrever, mas que, prometida à morte, permite que o pensamento escape a seus limites. Duas mãos em uma, ou melhor, uma mão e sua morte. “Minha morte e eu, nós nos desequilibramos no vento do fora onde me abro para a ausência de mim” — para minha soberania. Operação sutilmente paradoxal: eu me abro para a ausência de mim se minha morte e eu juntos sucumbimos ao vento do fora (fora dos limites), isto é, na minha ausência. Eu me abro para a soberania da qual só minha morte me separa, mas da qual não estou mais separado... por força do livro que escrevo!

Quanto a esse livro, eis a frase que o encerra (em sua desejada inconclusão): “Vi que deveria fazer isso ou aquilo e eu o faço (meu tempo não é mais aquela ferida aberta)” (p.366). Uma mudança de sentido do tempo vivido perturba a derradeira perspectiva do autorretrato. Ao final, Bataille não mais padece de um tempo futuro — “escrevo, não quero morrer”. Ao encerrar a escrita, a relação com a morte mudou, inverteu-se. Não mais se trata de suprimir pela linguagem o tempo (de catástrofes, de guerra), porque é nele que se experimenta a falta de ser, a “ferida aberta” no sujeito. Ao contrário, Bataille procura

se identificar com o tempo enquanto “duração da perda”, enquanto acaso, acordo com o acaso. E, como o acaso é “a *mise en jeu* de todo o possível” (BATAILLE, 1973, p.325), é nele que se joga a questão última da identidade. Ora, “a consciência do acaso me decompõe”, afirma Bataille (1973, p.546), o que o promove à condição de uma “consciência do acaso”. Por fim, ele assume a chancela mallarmeana:

Eu sou um lance de dados, é essa a minha força [...] a independência e o desprezo das convenções me darão e me dão uma desenvoltura de jogador (BATAILLE, 1973, p.352).

Uma escrita soberana teria por função essencial a procura do acaso. Assim, sob o pseudônimo de Dianus, aquele que espera pela morte, Bataille pode assumir:

Escrever é procurar o acaso, não do autor isoladamente, mas de um anônimo qualquer. Em mim mesmo esse movimento arrastado que me obriga a escrever está tomado na trajetória de um acaso pertencente ao homem em geral. Todavia, do acaso não posso dizer: ‘ele me pertence’ (ele pode a cada instante se furtar); nem exatamente: ‘eu o procuro’, pois que posso sê-lo, não procurá-lo. O acaso humano é trajetória viva, já encontrada, mas ela deixaria de ser se [...] (BATAILLE, 1971, p.496).

Quanto ao “fazer isso ou aquilo” da última frase de *Le Coupable*, é sempre possível dizer que o fato de escrever isso ou aquilo faz parte de um processo, de uma procura — ainda que para Bataille isso sempre implique numa “imobilidade da pedra” (1973, p.350). De todo modo, no curso de tal “processo”, o escritor é suplantado por uma escrita que prossegue em seu trabalho de dolorosa interrogação sobre sua própria (im)possibilidade. Deixando de dominar seu próprio texto, resta ao autor deambular por entre suas fissuras, deixando rastros de sua “insuportável suplantação”. Em face de uma escrita escarnecedora e terrificada do não-eu, não poderia haver outra “assinatura”. Portanto, o que Bataille escreve não é nunca um aleatório “isso ou aquilo” a cujo movimento ele simplesmente se submeteria. O gesto de escrever — sua inconseqüência essencial — parece, antes, determinar sua inscrição no movimento impessoal de um universo sem Deus, universo-acaso, onde a subjetividade ganha autonomia ao renunciar à sua organização, gramatical, importa dizer, e ao permitir assim ser tocada por uma instabilidade taxonômica, por aquilo que a dissocia, a consome. *Páthos* terminal da subjetividade desaparecida, que invariavelmente se exerce como intimidação da linguagem, no que importa em surdo desafio a toda filosofia interessada em “abrir as noções para além delas mesmas” (BATAILLE, 1973bis, p.350), em escrever a “ferida aberta” de todo saber de circunscrição.

Referências bibliográficas:

- BARTHES, R. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone- Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. As saídas do texto. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.249-259.
- BATAILLE, G. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1971, 1973, 1973bis. v. III,V e VI.
- _____. *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard, 1954.
- _____. *L'érotisme*. Paris: 10/18, 1965.
- _____. *A Literatura e o Mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- _____. *L'Érotisme*. Paris: Éditions 10/18, 1964 .
- BEAUJOUR, M. *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. Paris: Seuil, 1980.
- DERRIDA, J. De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hegelianisme sans réserve. In: *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.
- _____. *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990.
- _____. *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972.
- _____. Lettre à un ami japonais. In: *Psyché. Invention de l'autre*. Paris: Galilée, 1987.
- FOUCAULT, M. O pensamento do exterior. In: *Ditos & Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2001. p. 219-242.
- _____. Prefácio à transgressão. In: *Ditos & Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2001a. p. 28-46.
- KLOSSOWSKI, P. A propos du simulacre dans la communication de Georges Bataille. *Critique*, nº195-196, p.742-750, Paris : août-septembre, 1963.
- MARMANDE, F. La disparition, ou l'instant d'écrire. *Revue des Sciences humaines*, tomo LXXVII, nº 206, p.129-141, Lille: 1987.
- PIERRE, R. Ecrire de ne pas écrire. *Revue des Sciences humaines*, Tomo LXXVII, nº 206, p.43-64, Lille, 1987.
- SOLLERS, Ph. L'écriture et l'expérience des limites. Paris: Seuil, 1970.

Ironia e performance no Primeiro Romantismo Alemão. Os casos de Tieck e Friedrich Schlegel

Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas*

Pode-se falar de uma teoria, ou mesmo de uma filosofia da linguagem estabelecida e divulgada pelo Primeiro Romantismo alemão (*Frühromantik*)? A produção ficcional e teórica de autores como Friedrich Schlegel e Friedrich von Hardenberg (o poeta Novalis) e mesmo de Ludwig Tieck provoca necessariamente uma espécie de mal-estar na teoria literária, na filosofia e na lingüística, por conta de sua natureza híbrida e oscilante, que impede sua determinação precisa como objeto de investigação. A par disso, a estreita proximidade com o idealismo alemão, assim como o crivo ideológico que, já desde Heine, pesa sobre o conservadorismo de Schlegel e o catolicismo medieval de Novalis, isolam a produção primeiro-romântica alemã em limites muito estreitos de investigação.

A conjunção cronológica que reuniu em Jena filósofos pós-kantianos como Reinhold, Fichte e Schelling junto a poetas e críticos com formação filosófica como Novalis, Hölderlin e Schlegel problematiza, pela primeira vez, a questão do estilo da escrita filosófica. Karl Ameriks reconhece que, por um lado, Kant e alguns de seus seguidores imediatos introduziram um novo tipo de escrita que requeria grandes esforços de interpretação, mesmo para especialistas e leitores próximos no tempo e no espaço. “Gênios” como Mendelssohn e Goethe teriam sinceramente confessado suas dificuldades para ler as obras principais de Kant. Essa dificuldade encontrava-se, ao menos em parte, associada ao fato de que Kant pertencia à primeira geração de filósofos que apresentaram seus trabalhos em alemão, tendo assim que inventar sua própria terminologia.¹

O Primeiro Romantismo alemão é também contemporâneo do estabelecimento da moderna hermenêutica literária e teológica por Schleiermacher, cujo pressuposto fundamental é o da possibilidade de recuperação da transparência da linguagem. Para Schleiermacher, a hermenêutica é o método universal de interpretação capaz de atingir nada menos do que “a Verdade” do texto, por meio do esclarecimento histórico e filológico do trecho obscuro (*Missverstehen*). A hermenêutica de Schleiermacher compartilha, com o futuro estruturalismo de Saussure, a concepção de uma linguagem articulada em níveis, de cuja combinação e substituição de elementos se constrói o sentido. A prática filológica de Schlegel contradiz e literalmente impede essa mesma possibilidade, ao impor a ironia e a ininteligibilidade já à superfície de seu texto. Novalis, por sua vez, em textos como seu “Monólogo”, antecipa, de maneira assombrosa, a crise da referencialidade da lingüística pós-saussureana.

* UNESP – Campus de Araraquara – SP, Departamento de Letras Modernas.

¹ Em analogia, veja-se o seguinte comentário de Kant, proferido em uma aula inaugural em 1792: “Os primeiros filósofos foram poetas. É que foi preciso tempo até descobrir palavras para os conceitos abstratos; por isso, no início, os pensamentos supra-sensíveis eram representados sob imagens sensíveis [...] Em virtude da pobreza da linguagem, naquela época, só se podia filosofar em poesia.” Kant, *Logik Dona*, p. 698-699, apud Suzuki, 1998, p. 55. O texto de Márcio Suzuki é esclarecedor quanto ao pensamento de Kant a respeito da função do discurso não-lógico na filosofia: “Aqui não se trata, é claro, de imaginar uma origem comum para a filosofia e a poesia: o que ocorreu foi apenas que, à falta de conceitos abstratos, a razão teve de recorrer à linguagem poética simplesmente para poder se exprimir. Mas com isso os objetos da razão ficaram presos a significações acessórias (Nebenbedeutungen) concretas,

Assim, em perfeita coincidência cronológica com o pensamento hermenêutico, o Primeiro Romantismo alemão instituiu um pensamento lingüístico “heterodoxo”, que aponta para um deslocamento da compreensão referencial e representacional da linguagem como será mais tarde estabelecida por Saussure. Uma tal concepção opõe-se ao exercício hermenêutico como em Schleiermacher tanto por não considerar os referentes históricos quanto por rejeitar a “crítica” no sentido em que a entendeu Schleiermacher, ou seja, o do afastamento do *modus aestheticus* em prol da predominância do pensamento conceitual, do *modus logicus*. Na obra de Friedrich Schlegel, esse pensamento lingüístico será concentrado no uso da ironia.

No ensaio “Da ininteligibilidade”, publicado no último número da revista *Athenäum*, parece estar a base do pensamento irônico de Schlegel. A revista, que deixou de ser publicada devido aos baixos lucros decorrentes de sua alegada “ininteligibilidade”, publica, em sua última edição, aquela que parece ser a resposta a essa mesma crítica. É notória, na vida literária da Alemanha do final do século XVIII e do começo do XIX, a atribuição de ininteligibilidade aos textos publicados na *Athenäum*, principalmente aos fragmentos. As circunstâncias de produção do ensaio sobre a ininteligibilidade apontam assim para uma espécie de defesa de F. Schlegel, ou de auto-explicação, frente às queixas de ininteligibilidade de seus textos, não apenas por parte do público ou de prováveis desafetos literários, mas também de Novalis, Schleiermacher e mesmo do irmão August Wilhelm.²

O ensaio sobre a ininteligibilidade escapa, entretanto, às circunstâncias biográficas do autor, firmando-se como um dos mais eloqüentes exemplos da vertiginosa hermenêutica schlegeliana, que se constrói sobre as bases da ironia permanente e da opacidade do signo lingüístico.

Já nos primeiros parágrafos, Schlegel aponta para um princípio diretivo da hermenêutica de Schleiermacher, ao qual seu pensamento se contrapõe de forma decisiva. O método da hermenêutica de Schleiermacher tem no *Missverständnis*, no trecho obscuro, justamente o cerne do processo de interpretação. É a partir dele que a investigação filológica, histórica e estilística deverá trazer à superfície a verdade do texto, configurada na pergunta para a qual o texto, antes incompreensível, é a resposta. O método de Schleiermacher é dialógico, hierarquizado e articulado, no sentido que atribuí ao termo a lingüística saussureana³. A seguinte observação de Schlegel contradiz dramaticamente esse método:

A saudável razão humana, que se deixa tão prazerosamente guiar pelo método das etimologias, quando estas se encontram à mão, poderia facilmente chegar à suposição de que o motivo da ininteligibilidade reside naquilo que é ininteligível. Quanto a mim, não posso suportar qualquer tipo de incompreensibilidade, seja a incompreensibilidade do que é incompreensível, menos ainda a incompreensibilidade do compreensível. (Schlegel, 1967, p. 362, grifo meu)

O trecho expressa, pelo viés da ironia, o desprezo de Schlegel pelo procedimento hermenêutico do esclarecimento a partir da investigação histórico-filológica do trecho hermético (aqui, literalmente), assim como sua decorrente convicção de que o que parece obscuro a

de que ao longo da história a filosofia foi se libertando. [...] Mas se tal delimitação entre os discursos deve ser rigorosamente observada quando se fala no idioma da filosofia, ela de forma alguma implica condenação da poesia e do gênio; não há, para falar no dialeto wolffiano, superioridade de grau da “perfeição lógica” sobre a “perfeição sensível” do discurso, mas reconhecimento de que se referem a fins distintos. [...]. Kant também partilha – como Rousseau, Hamann e Herder – da concepção de uma função expressiva da linguagem poética, embora não a pense como exteriorização de sentimentos e emoções, mas como expressão simbólica daqueles objetos em relação aos quais a filosofia é obrigada a se calar.” (Suzuki, 1998, p. 55-57).

² Como testemunho histórico dessas circunstâncias, temos aqui a réplica de F. Schlegel a uma carta de seu amigo Schleiermacher, em setembro de 1799: “Caro amigo, como interpretastes de maneira inesperada o que te escrevi da última vez! Como se eu pudesse exigir que entendesses as idéias, ou pudesse ficar insatisfeito pelo fato de não as entenderes. Nada me é mais odioso do que todo esse jogo do entendido e do

outro indivíduo assim lhe parece menos por conta de um sentido que se lhe oculta por um uso lingüístico não familiar, alcançável através da investigação etimológica, do que por uma diferença irreduzível entre o aparelho da percepção intelectual de dois indivíduos. Linhas abaixo, Schlegel irá propor uma estratégia de superação dessa diferença, a constituição de “um novo leitor [construído] segundo minha própria percepção das coisas, e mesmo deduzi-lo, se assim me parecer necessário. A esse respeito, minha intenção é suficientemente séria e não desprovida da velha tendência ao misticismo” (Schlegel, 1967, p. 363-364). Ciente da necessidade de oferecer a seu leitor marcas de superfície, bóias sinalizadoras que indiquem os momentos em que se quer ser “levado a sério”, distinguindo-os da ironia permanente, Schlegel parece propor algo como a constituição de um “leitor implícito” ou “virtual”, para usarmos os termos que se nos tornaram familiares, já no século XX, na proposta de Hans Robert Jauss. Um tal leitor se construiria/deduziria a partir da, digamos, retoricidade do próprio texto. Schlegel retoma aqui, mais uma vez, a idéia, expressa nos fragmentos, de que o crítico deveria entender o texto melhor do que o próprio autor deste, não hesitando mesmo em abrigar esse processo (irônica ou seriamente?) sob as asas do misticismo. Reconhecidas que estão as limitações das possibilidades de ser completamente entendido (seja pelo público em geral, seja por seus companheiros intelectuais como Schleiermacher, A. W. Schlegel e Novalis), Friedrich passa a desdobrar, “debaixo do nariz do leitor”, os passos de um procedimento de interpretação que, à custa de apontar onde deve ser tomado a sério (com todas as reservas de que carece a expressão, em Schlegel) e onde fala ironicamente, deverá levar tanto ao reconhecimento dos próprios “fracassos”, como levar o leitor a um confronto com a sua própria razão de leitor:

Eu queria de fato levar essa empreitada a sério, passando em revista toda a série de meus ensaios, reconhecendo publicamente e sem reservas os freqüentes insucessos, conduzindo assim gradualmente o leitor à mesma abertura e honestidade consigo mesmo. *Eu gostaria de comprovar que toda ininteligibilidade é relativa [...]; queria mostrar que as palavras freqüentemente se entendem melhor entre si do que as entendem aqueles que fazem uso delas; queria chamar a atenção para o fato de que, entre as palavras filosóficas [...], há que haver misteriosas relações de ordem; eu queria mostrar que a mais pura e sólida ininteligibilidade provém exatamente da ciência e da arte que partem do compreensível e do fazer compreender, da filosofia e da filologia* (Schlegel, 1967, p. 364, grifo meu).

O trecho pode ser entendido como uma profissão de fé contra a hermenêutica tradicional, que tem na investigação filológica (no sentido amplo do termo) seu pressuposto mais produtivo. “As palavras filosóficas” são refratárias aos esforços da filosofia e da filologia, exatamente a “ciência do entendimento e a arte do dar a entender.” Em lugar do procedimento conjunto de ambas, Schlegel propõe uma “linguagem real”, de modo que “deixemos de remexer nas palavras” e nos dediquemos a contemplar a “força e a potência germinativa” de “toda ação e todo efeito” (*alles Wirkens*, 1967, p. 364). O trecho faz uso

mal-entendido, da essência ou da falta de essência das coisas. Eu me alegro imensamente quando alguém que amo ou respeito chega a intuir, ainda que incompletamente, o que eu quero ou o que eu sou. Acredito que possa facilmente avaliar se estou em condições de esperar essa alegria. Eu não a espero nunca, e considero uma dívida dos céus quando acontece do amor abrir o entendimento.” (Schlegel, KA II, 1967, p. XCIX)

³Ver, a respeito, meu artigo “Literatura, recepção, interpretação”, Revista de Letras, n. 30, UNESP, 1991.

de um campo semântico (*Wirken*, que estamos traduzindo como ação ou efeito, *Kraft*, força ou poder e *Samen*, semente, sêmen) que designa ação e produtividade, configurados como “a grande *Raserei* (produtividade, fúria, força, delírio) de uma tal cabala, na qual somos instruídos sobre como o espírito humano, transformando-se a si mesmo, captura finalmente seu *oponente*, cujo caráter mutante está, por sua vez, sempre em transformação” (1967, p. 364).

Pode-se depreender daí uma importante vertente do pensamento filológico de Schlegel. Trata-se do caráter performativo e produtivo da sua concepção de crítica, por diferentes vezes manifestado como a idéia de que a única crítica capaz de dar conta do(s) sentido(s) da obra de arte é aquela que é, em si mesma, artística, ou seja, ativa e produtiva. Oponente, aqui (*Gegner*, vocábulo que tem o mesmo radical de *Gegenstand*, objeto do conhecimento, algo se que põe a nossa frente e, em princípio, fora de nós), refere-se aos integrantes da relação obra-de-arte/crítica(o). O encontro de ambos no mesmo tempo e espaço só pode se dar ao longo da espiral da transformação progressiva de uma e de outra, da crítica divinatória e antecipatória capaz de capturar a obra de arte em permanente progressão e transformação, que, por sua vez, se oferece, em sua capacidade de transformação, a uma crítica que possa acompanhá-la.

Schlegel utiliza a metáfora da reação química, de modo a conter essa forma transtemporal do pensamento, voltada para a ação. “Foi preciso pensar em um meio mais popular, de modo a conseguir fundir quimicamente o pensamento sagrado, frágil, fugidio, aéreo, oloroso e ao mesmo tempo imponderável” (“*Ich musste demnach auf ein populäres Medium denken, um den heiligen, zarten, flüchtigen, luftigen, duftigen gleichsam imponderablen Gedanken chemisch zu binden*”. KA II, 1967, p. 364).

O trecho seguinte vai tratar do célebre fragmento 216 da *Athenäum*, aquele no qual Schlegel declara que “a Revolução Francesa, a Doutrina das ciências de Fichte e o *Meister* de Goethe são as maiores tendências da época.” Publicado na *Athenäum* em 1798, na mesma edição que trouxe a público a resenha de Schlegel sobre o *Meister*, o fragmento faz certamente um elogio à obra de Goethe, atribuindo-lhe a função de indicador de caminhos, o caráter de revolução silenciosa capaz de mudar os rumos da humanidade. No entanto, como já indicara esta autora em trabalho anterior⁴, a versão original do fragmento, datada de 1797 e recuperada na edição crítica de 1988, declara:

As três maiores tendências de nossa época são a Doutrina das ciências, Wilhelm Meister e a Revolução Francesa. Entretanto, todos os três são apenas tendências, sem concretização mais profunda (KA XVIII, 1988, p. 85, grifo meu).

No texto da ininteligibilidade, Schlegel retoma a versão tardia do fragmento e o elogio da obra de Goethe, declarando que escrevera tal fragmento “na mais séria das intenções e quase desprovido de ironia”. Mas, mesmo nas passagens, nos limites das bóias de sinalização em que, aparentemente, Schlegel quer ser tomado “a sério”, a ironia, incontida, espreita por trás da dicção sutil do autor. No parágrafo seguinte, Schlegel afirma que há, sem dúvida, uma coisa totalmente diferente no fragmento, a qual, certamente, poderia ser mal interpretada:

⁴ Cf. meu livro *O cânone mínimo*, São Paulo: Ed. da UNESP, 2000, p. 126-127.

Está na palavra *tendências*, e é ali que começa a ironia (grifo do autor). O termo poderia ser entendido como se eu considerasse a *Doutrina das ciências*, por exemplo, apenas como uma tendência, como uma tentativa provisória como a *Crítica da razão pura*, de Kant, tentativa essa a qual eu estaria melhor equipado para levar a cabo; ou então que eu quisesse, para usar uma expressão da língua artificial, a mais comumente usada e também a mais adequada a esse tipo de representação, que eu quisesse apoiar-me sobre os ombros de Fichte, assim como esse subira aos ombros de Reinhold, Reinhold sobre os de Kant, este sobre os ombros de Leibniz, e assim por diante até o infinito em direção ao ombro original. Eu estava ciente disso, mas quis saber se alguém seria capaz de atribuir-me idéias assim horríveis. Ninguém parecera notar. Por que eu ofereceria mal-entendidos, se ninguém parecia dar-se conta deles? (KA II, 1967, p. 366-367)

Schlegel parece estar aplicando, ao longo de seu ensaio, um mote tornado relativamente comum à época, espécie de *Leitmotiv* da hermenêutica sua contemporânea. Trata-se do mote do “*Besserverstehen*”, ou seja, compreender um autor melhor do que ele mesmo o faria. August Wilhelm, o mais velho dos irmãos Schlegel, afirma, nas suas conferências berlinenses “*Über schöne Literatur und Kunst*” [“Das belas literatura e arte”], que a era clássica da literatura e da arte poderia ser agora melhor compreendida depois da descoberta da era romântica⁵; o próprio Friedrich Schlegel comentara a convicção de seus contemporâneos, que acreditavam, depois da “descoberta” do Idealismo, “terem-se tornado capazes de compreender Spinoza e Leibniz melhor do que eles próprios se compreenderam” (VIII, KA, p. 22). Ernst Behler colecionou uma série de exemplos do qual o mais eloquente talvez seja o comentário de Fichte, “*Kant verstehe sich selber nicht*” (“Kant não se entenderia a si mesmo”).⁶

O texto prossegue assim, nessa dicção vertiginosa que, a despeito de oferecer as bóias de sinalização ao leitor, mantém-no em permanente perplexidade, perdido mesmo nessa floresta densa de ironia, cuja irrevogabilidade se expressa exemplarmente na Ironia das ironias, que se torna selvagem e não se deixa mais controlar. “Quem poderia nos salvar de toda essa ironia? A única saída seria encontramos uma ironia capaz de engolir e devorar todas as outras, de forma que nenhum vestígio pudesse mais ser vislumbrado; eu devo confessar que essa é a notável disposição que sinto em minha própria ironia” (KA II, 1967, p. 369).

Schlegel distingue, em seu sistema, os diferentes tipos de ironia: a primeira e mais distinta dentre todas, a ironia crassa (*die grobe Ironie*), “que se encontra na maioria das vezes na real natureza das coisas e que está de fato à vontade na história da humanidade”; depois a ironia fina, e então a extrafina, encontrada entre os poetas; depois a ironia dramática, que é aquela que se manifesta “quando o poeta que escreveu três atos se torna, a despeito de qualquer expectativa, uma outra pessoa, que deve então escrever os dois últimos” e, finalmente, a Ironia da Ironia. Até aqui, não são poucos os indícios de que o próprio sistema de ironias descrito é ele mesmo irônico. Já o próprio uso da palavra sistema

⁵ August Wilhelm Schlegel, *Vorlesung Über schöne Literatur und Kunst*, ed. por Jakob Minor, 2 vol., Heilbronn, Irmãos Henninger, 1, 11.

⁶ Heinrich Heine, *Sämtliche Werke*, ed. por Ernst Elster, Leipzig, Bibliographisches Institut, vol. 4, 262, p. 147.

em Schlegel é, no mínimo, ambíguo, pois, para Schlegel, quem tem um sistema encontra-se tão perdido quanto aquele que não o tem; quando Schlegel passa, no entanto, a descrever a Ironia da Ironia, o texto muda novamente de dicção:

A Ironia da Ironia ocorre nos seguintes casos: quando se fala sem ironia da própria ironia, *como foi o caso agora mesmo*; quando falamos com ironia da ironia, sem perceber *que já nos encontramos no tempo de uma outra ironia muito mais aguda*; quando não conseguimos mais escapar da ironia, *como parece ser o caso deste ensaio sobre a ininteligibilidade*; quando a ironia se torna maneirismo, e então o poeta ironiza novamente ao mesmo tempo; [...] quando a ironia se torna selvagem e não se deixa mais controlar (KA II, 1967b, p. 369, grifos meus).

Salta aos olhos na enumeração dos casos da Ironia da Ironia uma consciência sintonizada com o próprio momento da enunciação, presente nos índices “como foi o caso agora mesmo” e “como parece ser o caso deste ensaio sobre a ininteligibilidade”⁷, que atribui ao texto, para usar dois adjetivos caros ao século XX, um caráter metalingüístico e performativo que contribui para o aguçamento do efeito irônico. Além disso, o trecho é importante para a compreensão da ironia como alusão à irredutibilidade do texto, ou seja, da sua ininteligibilidade, uma vez que, contrariamente ao que Schlegel afirmara no início de seu texto sobre o papel da sabedoria do leitor quanto à decisão da presença ou não da ironia, o texto aponta aqui para a existência de uma ironia avassaladora e selvagem, indomável mesmo, incapaz de ser conduzida ou controlada pelo autor ou leitor. Essa noção é ainda reforçada pelo reconhecimento de que “não conseguimos mais escapar à ironia, como parece ser o caso deste ensaio sobre a ininteligibilidade.”

A nosso ver, é essa a dicção preponderante no texto de Schlegel, ou seja, a inevitabilidade de uma ironia selvagem, uma *Urironie*, ironia primordial que se instala em todas as instâncias da comunicação humana pela linguagem e que faz impossível qualquer exercício hermenêutico erigido sob o princípio da linguagem referencial. A aparente filologia delirante que assombra o texto da ininteligibilidade tem na ironia o resultado mais dramático e irrevogável da obscuridade lingüística, a negação fundamental daquilo que o século XX irá desenvolver depois como o fundamento do signo lingüístico saussureano. Em Schlegel, o uso da ironia não aponta para uma síntese entre o real e o ideal, entre arte e vida, entre eu e o mundo; ao contrário, a ironia funciona como a própria negação da síntese dialética, como “*unendliche Annäherung*” (aproximação infinita), como processo inacabado, índice irrevogável da opacidade da linguagem, confirmando-se, dessa maneira, a hipótese que identifica o Primeiro Romantismo alemão como um momento de crise na função/capacidade referencial e representativa, a despeito da conjunção cronológica que faz de Schlegel e Novalis contemporâneos do nascimento da hermenêutica moderna.

Sob a égide da hipótese que entende a ironia romântica como performance, recorreremos aqui ainda aos textos de Ludwig Tieck, mais precisamente às comédias, nas quais acreditamos encontrar também

⁷ O trecho nos faz lembrar o texto da “enciclopédia chinesa” de Borges, que teria servido de estímulo a Foucault para a criação de *As palavras e as coisas*: “Este livro nasceu de um texto de Borges [...] Esse texto cita ‘uma certa enciclopédia chinesa’ onde vem escrito que ‘os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas” (Foucault, 2002, p. IX, grifo meu).

uma segunda forma de manifestação da ironia performática, desta vez em gênero dramático, através do procedimento certamente familiar à teoria literária, a parábase. Nas comédias de Tieck, o procedimento difere da “quebra de ilusão” tradicional por ser mais complexo do que a alusão do coro ou do próprio personagem ficcional à realidade, que provoca o efeito de distanciamento ou de estranhamento como hoje o entendemos. Em Tieck, o processo de presentificação, de sintonia com o momento da enunciação coincide com a autoconsciência ficcional no plano mesmo da ficção. Valemo-nos aqui de dois trechos das comédias de Tieck, selecionadas por Peter Szondi em seu hoje já “clássico” estudo sobre a ironia romântica em Schlegel e Tieck, de 1973.

A breve comédia *O prólogo (Das Prolog)*, de 1796, desenvolve-se não no palco, mas no auditório, no qual se encontram alguns espectadores muito adiantados que esperam o começo da peça a ser encenada:

- Michel: Vejam, vejam só quanta gente!
Que peça trazem hoje à frente?
- Melantus: Só Deus sabe, p’ra descobrir não tenho arte;
Talvez “Confusão por toda a parte”.
- Peter: [...] Meu bom homem, veja só,
Nós, sentados aqui no fundo,
Minha cabeça dá nó,
Talvez não haja peça alguma.
E nós aqui, esperando sentados,
Feito bobos, em suma,
Certamente brincadeira de mau gosto seria.
- Michel: Com vossa licença, quem me explicaria?
- Melantus: Quem será que nos garante
Que hoje uma peça se mostre adiante?
A nós, nenhuma luz se destina,
Não há, talvez, nem poeta e nem autor;
Será que se sobe a cortina?
- Anthenor: Mas pagamos nossas entradas,
E cá nos quedamos a palrar e tramar
E já isso pode ser uma peça
De um diretor, quem já lhe viu a fuça?
Pois se damos corda aos miolos,
Vemos que ali não há diretor que faça e aconteça,
E que atrás da cortina nada se passa,
É na frente que se vê a peça
De nós mesmos, pobres diabos,
Que pensávamos ser tudo inventado.

Ainda recorrendo à seleção de Szondi, citamos um diálogo de *Príncipe Zerbino*, outra comédia de Tieck:

König: Ai! Como eu disse, quem sabe o que está a nós reservado!

Implacável a nos guiar é o fado.

Hanswurst: Permite que eu diga o que me vai pelo coração?

König: Que seja, com a proteção dos deuses.

Hanswurst: Acho eu que,

De fado, não se trata,

Mas da vontade do autor impenitente,

König: Que sua peça inteira transforma
 E ao juízo da gente transtorna.
 Meu caro! Em que corda tocas!
 Nem sabes o quanto fico triste,
 só de pensar,
 Que nenhum de nós, realmente ,existe
 O idealista é sim, pobre criatura
 Mas todos percebem sua figura
 Pois sua existência é vera, de fato;
 Já nós, pobres coitados,
 Somos menos do que um sopro do vento,
 Nascidos da fantasia alheia,
 que só a própria vontade semeia.
 E quem de nós pode prever
 O que um tal borra-tintas pode ainda fazer!
 Oh, terrível destino das personagens dramáticas!

Szondi faz questão de frisar que a fortuna crítica de Tieck lembra sempre que esse procedimento de “sair-do-personagem” não é exclusivo do Primeiro Romantismo alemão, localizando o procedimento original já na comédia de Aristófanes, sendo que os românticos alemães apenas o teriam usado “desmedidamente”. No entanto, o mesmo Szondi afirma que é preciso diferenciar:

Em Tieck, algo diferente ocorre: o personagem dramático fala sobre si mesmo como personagem, a partir da perspectiva do condicionamento dramático-ficcional da própria existência. [...] O personagem tem consciência não de sua existência representada no drama, mas sim de sua existência dramática em si. Reside exatamente aí a especial relação dos românticos com o gênero dramático.[...] *Este não é uma forma declarativa, que se lhes apresentasse ao mesmo tempo como algo natural. O que seduz os românticos na conformação do mundo dramático é sua atraente possibilidade de ser absoluto [...] e ainda assim, ao mesmo tempo, passível de ser transcendido. Na forma dramática, os primeiro-românticos realizam a relação irônica com o mundo, relação que, no mundo real, jamais pode ser alcançada: a união do estar-no-mundo com o estar-acima-do-mundo* (Szondi, grifo meu, 1973, p. 160).

O trecho de Szondi confirma, a nosso ver, assim como fizera Schlegel (ironicamente), o tropo da ironia como performance, sintonizada com o aspecto pragmático e comunicativo do enunciado, manifesto através de uma categoria de um presente permanente, oposto a “uma forma *declarativa* que se lhes apresentasse ao mesmo tempo como algo natural.” Importa-nos aqui salientar, positivamente, a oposição entre *declarativo* e *performativo*, que parece estar latente na observação de Szondi. Em que pese o travo idealista que Szondi atribui ao tropo da ironia nas comédias de Tieck, vendo ali um procedimento de apreensão do Absoluto pela linguagem simbólica, acreditamos que a ironia dramática de Tieck é similar ao procedimento irônico em Schlegel, atuando, assim como aquela a partir da autoconsciência do texto e de sua performatividade.

Referências bibliográficas:

- AMERIKS, Karl (ed.) *The Cambridge Companion to German Idealism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. de Selma Taunus Michail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- SCHLEGEL, Friedrich. “Über die Unverständlichkeit”. *Kritische Ausgabe*, III. Paderborn: Schöningh, 1967.
- SZONDI, Peter. “Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einem Beilag über Tiecks Komödien”. In: HASS, Hans-Egon e MOHRLÜDER, Gustav-Adolf (ed.). *Ironie als literarisches Phänomen*. Köln: Kiepenhauer & Witsch, 1973. *Neue Wissenschaftliche Bibliothek*.
- SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 1998.

Antonia Soulez*

Artefilosofia, Ouro Preto, n.4, p. 175-185, jan.2008

A questão que tenho vontade de tratar me coloca nos antípodas de uma relação fácil de estabelecer. Não me facilitei a tarefa. Gostaria por um lado de abordar a musicalidade e por outro de recuperar, se possível, o tema da animalidade.

Existem, desde já, dois obstáculos: um é a pouca receptividade à música por parte do próprio Kafka, coisa bem conhecida. Para se convencer disso, basta ler “Réflexions sur Kafka” de Adorno em que é relatado, segundo Max Brod, que Kafka era até mesmo refratário à música. Para Adorno, é claro que esta surdez chega até a constituir o musical, de certo modo *a contrario*. Com efeito, escreve Adorno, as “imagens” de Kafka – ou se preferimos as “parábolas” – vão buscar sua força nessa a-musicalidade fundamental. Escuta-se aí, escreve ele, o “grito mudo”, esse grito do “punho na boca” (*Cartas a Milena*), com o qual o escritor “vai à guerra contra o mito”. Adorno qualifica de “ascese” a economia comandada pelo “princípio de literalidade” (observado, sem dúvida, precisa Adorno, pelos leitores da Torah) à qual conduz esse entrave de ser amordaçado. Ele nos convida a buscar o musical lá mesmo onde sua emissão é obstruída, nas comunidades fechadas.

O segundo obstáculo provém de um outro paradoxo: o caráter a-social do animal, tal o covil, ao passo que o motivo animal inspira a Kafka formas de comunidade fechadas sobre si mesmas.

I - o motivo animal e o comunitário

1) *Um voto comum de pobreza para uma escrita ascética* (Wittgenstein e Kafka)

A aproximação com Wittgenstein, tentada por Georges-Arthur Goldschmidt no seu último livro *Le poing dans la bouche*, toma por empréstimo esses dois paradoxos, na realidade enodados, que contribuem para comprimir o grito que é ao mesmo tempo aquele que o prisioneiro dá quando bate contra as grades de sua cela, uma cela cujas grades encerram a comunidade à qual ele pertence em si mesma, demarcando assim do interior um campo de evasão impossível, já que do outro lado não haveria nada a ver, nada a compreender, como para Wittgenstein: não há nada para ir buscar além desses limites e, nesse sentido, não há possibilidade de efetuar uma saída qualquer por uma modalidade de “ultrapassagem” ou alguma outra.

A impossibilidade da ultrapassagem toca tanto Kafka como Wittgenstein, deixando a função do calar em evidência, como traço de obstrução constitutivo do homem. Mas o calar wittgensteiniano tem um objeto: o indizível, isto é, não o inefável das coisas elevadas, mas o que, de saída, constitui nossa finitude lingüística, nossa afasia diante do que importa. No lugar do calar wittgensteiniano, Kafka coloca o grito em estado puro, sintoma, como o calar, do inarticulado. A literalidade em ambos corresponde, no plano da escrita, a essa constatação

* Professora da Universidade de Paris VIII e da Maison des Sciences de l'Homme (Paris-nord). Desenvolve pesquisas nas áreas de filosofia da linguagem, epistemologia e música. Publicou, entre outros, Wittgenstein et le tournant grammatical e Comment écrivent les philosophes?

de que ele não se oferece nenhum desvio expressivo que permitiria contornar o muro do intransponível. Contrariamente aos filósofos da *Ueberwindung* que deixam entrever um horizonte de escapada, trata-se aqui, um pouco como nas *Memórias do subsolo* de Dostoiévski, de um muro que não dá em nenhum além. Ele é uma baliza negativa e não um limite positivo permitindo ainda se colocar nele para olhar além, como pode ainda a Razão em Kant, com a condição, diz ele, de que ela se contente em compreender analogicamente, sem conhecer verdadeiramente (cf. *Prolegômenos a toda metafísica futura...*). Aqui nem mesmo os recursos expressivos da interpretação se oferecem, e é o que grita o grito, a saber, a impossibilidade de articular dizivelmente sequer o efeito-mordada do “punho na boca”. O grito é este fenômeno que obstrui a entrada da saída, já que é a mesma via, como diz Beckett em *Le dépeupleur*. Pretendo através dessa aproximação com *Le dépeupleur* de Beckett indicar o caráter bastante beckettiano de um dos contos curtos de Kafka, “Le grand nageur”, caráter sugerido pelo próprio Deleuze no seu *Kafka* (DELEUZE, 1975, p. 48, nota 25).

É a mesma via, com efeito, por onde o grito de ser trancado se sufoca. Do mesmo modo que a frente [*le front*] quer dizer duas coisas: aquilo pelo que o animal, o do covil, se empurra para frente e aquilo pelo que ele se choca contra o que lhe barra a via, de modo que a frente é a parte do corpo que impede de confrontar [*faire front*]. O homem “se ensangüenta”. Isso se enuncia com a ajuda da forma reflexiva de uma gramática revirada sobre si mesma. O que o pronominal efetua. Assim, a gramática mostra como a ponte, segundo uma outra parábola de Kafka, se revira para desabar-se sobre a pedra cortante embaixo dela. Essa reviravolta sobre e contra si exprime a impossibilidade de uma postura sofredora bastante real, que consiste de certo modo em “carregar seu corpo sobre suas costas”, causa de “dilaceração”.

Wittgenstein diz com sua filosofia o que Kafka, de fato, exprime sem conceitos: “Kafka não pensa”, escreve Patrice Loraux em *Tempo de la pensée*, como se, com a força em primeiro grau de uma literalidade limitada à letra, rebelde aos ornamentos de um uso retórico dos símbolos para compreender, o motivo erigido bastasse. No curto texto “Símbolos” é dito que “o inapreensível não pode ser apreendido” (O. C., t.V, p. 253; cf. in *La Muraille de Chine*, p. 275). Kafka diz do símbolo o que Wittgenstein afirma do indizível, acrescentando que o simbolismo do símbolo não é de nenhuma ajuda. Assim, falar de alegorismo não deve de modo nenhum fazer pensar em um uso qualquer das metáforas. Kafka alegoriza com o material bruto da letra. Pode-se dizer: diretamente sobre o sintoma.

Para voltar a essa partilha entre literatura e filosofia, observa-se em um como em outro, Kafka e Wittgenstein, o mesmo efeito de auto-limitação: com Wittgenstein, o filosófico se auto-limita diante de nossa afasia lingüística, mas o ser pulsional de linguagem que somos se choca contra as balizas da linguagem, como é dito na *Conferência sobre ética* de 1929. Nesse lugar, arqueada e resistente como a ponte da frase impossível e gritante, retine a escrita ferida sem literatura.

Entretanto, ambos usam de um mesmo recurso: parábolas bloqueadas assim que produzem imagem. Em Kafka, a “ponte” se revira sobre si mesma, a menos que *Prometeu* não seja mais que rochedo no

lugar de uma chaga – aquela de seu fígado roído pelos abutres, diz a lenda – doravante esquecida. O material no qual a fábula é forjada se decompõe com a desmetaforização que afeta o motivo, procedimento bem notado por Deleuze. Em *Prometeu* essa desmetaforização se opera mesmo em quatro tempos (quatro lendas cada vez menos “imagéticas” contam a mesma coisa em *La Muraille de Chine*, p. 187) até a petrificação pelo esquecimento da chaga da qual não resta mais traço. Chaga murada que não se reabrirá, contrariamente ao que se passa em uma das *Histórias extraordinárias* de Edgar Poe (em que os ruídos ameaçadores do gato emparedado testemunham um assassinato).

A insensibilidade do retorno à pedra, “Turning to stone”, tem também sua caução em Wittgenstein em uma experiência de pensamento fictivo de insensibilidade em que a pedra é alegada como instância privada de sensação. É um momento da argumentação. A pedra “encarnaria” uma perda fictiva de afeto de um sujeito que sofre uma dor¹. O inconcebível qualificado de “absurdo” é instalado como o meio intransponível no qual isso efetivamente se passa. Não há lugar para uma experiência de pensamento fictivo, já que, como se disse, Kafka procede à supressão do “como se” que, muito pelo contrário, persiste em Wittgenstein ao introduzir o jogo.

Poder-se-ia formular a diferença entre Kafka e Wittgenstein da seguinte maneira: para voltar ao motivo da pedra em “Prometeu”, Kafka, apegado à letra, investe o rochedo de sua função recalçadora, confiando-lhe esse papel de insensibilizar a dilaceração para sempre ao recobri-la do material inerte da indiferença histórica. Em Wittgenstein, o procedimento orientado sobre a questão de que nós seguimos a regra na gramática conduz a fazer com que a parábola se despoje progressivamente de seus semblantes, mas é para integrar o terra-a-terra do uso ordinário, despojado de sua sublimidade filosófica. Chega-se assim a uma expressão auto-justificada, mas inteiramente privativa e portanto absolutamente incomunicável. Não é, decerto, a pedra que recobre de esquecimento a ferida. Mas é a pedra que desaparece diante do fato gramatical de uma expressão de dor articulada, apesar de tudo, de pleno direito. O afeto de dor resta portanto amordaçado.

Estilisticamente, as maneiras se assemelham: a austeridade dos meios atinge seu auge em ambos os escritores: a economia da expressão e o fato de que “aquilo que é recusado ao vocabulário, Kafka concede à frase”, como observa Marthe Robert em sua introdução a *Journal*, pode ser igualmente dito de Wittgenstein. A frase se enriquece “daquilo que o ascetismo mais exigente pode aceitar”. Resulta disso um estilo de frase tensa. As palavras são esvaziadas ao máximo, em proveito da escuta da frase reduzida a sua mais simples expressão, sem subordinada, sujeito/verbo/complemento, nem mais nem menos. Pela ação desse voto de pobreza, essa navalha de Occam estilística, diríamos que a intensidade ganha ao cortar, sem comentários nem floreios.

Em Kafka muito particularmente, esse procedimento marca a passagem ao real, sob o modo fantasmático, de um conteúdo de alucinação. Despertando de um estado onírico de ilusão alienante, o sujeito se dá conta de que ele é efetivamente aquilo que a palavra o faz tornar-se, a tomada de consciência é aquela de uma realidade incorporada, feita carne, de uma representação animal, sem transição nem mediação,

¹Ver a análise de Norman Malcolm do § 288 das Investigações filosóficas a propósito de “Ich Schmerzen habe” e a questão de saber se essa afirmação de que eu sofro pode ser posta em dúvida – a resposta é não, pois essa expressão não necessita justificativa (§ 289: justifiquei-me diante de mim mesmo pronunciando-a). Kafka, petrificando a ferida, joga até o fim o jogo da ficção impossível.

como no sair do sonho. Do significante-clique de uma forma monstruosa, *Ungeziefer*, por exemplo na *Carta ao pai*, isto é, o parasita (de que o pai de Kafka tratava seu filho), ou de um nome de inseto, resulta diretamente o corpo animal. Pode-se chamar de “realismo” essa forma de passagem do significante ao corpo animal operada como no despertar, segundo uma inversão muito notável e em todo caso inexplicada, do estado de anestesia por alienação à tomada de consciência brutal de ser-animal na sua carne, efeito da palavra no corpo do texto. Esse traço que é muito precisamente aquele mesmo da “metamorfose” é muito nítido em *A metamorfose*: é esse traço, pelo qual “tudo se passa de fato como se” Kafka estivesse metamorfoseado efetivamente no animal que ele se representava de início, que faz doravante narrativa. A palavra se faz coisa, morfologicamente falando e, de uma vez só, o “como se” da suposição identificatória desaparece nessa transmutação.

Roland Barthes descreve isso muito bem em um de seus *Essais critiques* sobre Kafka². Barthes tem uma expressão para caracterizar esse procedimento literalizante que é a “contração semântica”: “K. sente-se parado e tudo se passa como se K. estivesse realmente parado (em *O processo*) exatamente como ele se metamorfoseia em parasita”. O procedimento que produz narrativa designa ao mesmo tempo a transformação operada no corpo do texto. Entretanto, é necessário ainda um traço a mais que é decisivo para, ao mesmo tempo, barrar o acesso à transcendência, bloquear a parábola no impasse e fazer narrativa: é, diz R. Barthes, o de sistematicamente suprimir o “como se”. Notemos que essa supressão é omitida em uma resenha de Claude Prévost da leitura esclarecedora de Barthes³.

A procura barrada faz com que, como é dito de “Er”, preso em razão das grades que ele construiu contra si mesmo, o sujeito “viva de se impedir a si mesmo”. É “viver sob pressão” como para representar uma “necessidade formal”, “minha cela, minha fortaleza” diz o possessivo. Estamos mais perto da prisão virtual de um solipsismo que de uma negatividade dialética.

2) “Nós...”, diz o cão: o “mau” solipsismo de Kafka

Por aí não se pode instituir sem dúvida nenhuma dialética, mesmo negativa, e é sem dúvida isso que coloca a leitura de Adorno em uma posição um tanto delicada [*en porte-à-faux*]. A ponte que se revira marca o impedimento da operação da transcendência, essa “astúcia” da reflexibilidade da razão crítica sobre seu próprio movimento, que Adorno descreve em *Dialectique négative* (ADORNO, 1978, p. 116). O pronominal da gramática que, na língua de Kafka, ignora o conceito não é aquele da reflexibilidade do pensar pela consciência crítica capaz de “apreender sua própria ilusão”. Ele significa ao contrário a reviravolta contra si, sem mediação, deixando em uma irreduzível opacidade a oposição, necessária ao pensar, do sujeito e do objeto, em que a dialética tem de se fazer valer para operar como ela pretende. A relação de se portar *contra*, sobre o modelo da frontalidade animal, não tem mais nada de uma oposição que deixa entrever uma forma dialetizável de negatividade. Não há transmutação possível com Kafka, mas um heterogêneo sem reconciliação possível do conceito consigo, refratário à interpretação do sentido, isto é, à interpretação *tout court*. É por isso:

² In “La réponse de Kafka” (Seuil, p. 146), resposta à situação da literatura, “entre realismo político e arte-pela-arte”, trazida pelo livro de Marthe Robert, *Kafka*, publicado em 1960.

³ In “A la recherche de Kafka”, número dedicado a Kafka da revista *Europe*, novembro-décembre 1971, em que Claude Prévost faz com muita utilidade a recensão de todas as interpretações de Kafka a partir de Max Brod.

Kafka não “se interpreta”. Ele se deixa somente “entender/escutar” [“*entendre*”], acusticamente falando.

Não se pode portanto concordar com a conclusão de Michaël Löwy em seu *Kafka Rêveur insoumis* (Löwy, 2004, *in fine*). Ele diz:

o universo kafkiano desvelado nos seus romances releva portanto da mesma dialética da razão da qual Adorno e Horkheimer fizeram a análise crítica, isto é, a transformação, na civilização ocidental moderna, da racionalidade em seu contrário.

Em certos contos, uma voz objetivante, situada acima da narrativa, a uma altura de neutralidade indiferente ao que se passa, se encarrega de fixar as circunstâncias, às vezes de encerrar a narrativa à maneira de um repórter anônimo que classifica e data os dados de fato, implacavelmente. É o ponto de vista do “narrador objetivo”, diz Klaus Hermsdorf, um leitor de Kafka mencionado por Claude Prévost (revista *Europe*), ponto de vista que, comparável ao sujeito transcendental, exprimiria supostamente “a totalidade dos objetos”. Na realidade, essa voz se apaga de si mesma, privada de toda função, tornada supérflua. Resta “nós”. É marcante no conto “Na nossa sinagoga” (de Thamühl) onde vive um animal do tamanho de uma marta. Assim como no conto “Un champion de jêune” (ou um “artiste en jeûne”: *Ein Hunger Künstler*) [“Um artista da fome”] em que se desenha o motivo animal tal como ele se encontra desenvolvido mais tarde em *Investigações de um cão*.

Sartre já havia notado o fracasso de toda procura da transcendência em Kafka. A barragem pela ausência de todo esquema de reflexividade dialética diz isso, em minha opinião, ainda melhor, apontando um aspecto pelo qual a escrita de Kafka se integra ainda à filosofia wittgensteiniana em uma forma de solipsismo.

Esse é no meu entender todo o alcance do motivo animal. Um animal se introduz, escreve Deleuze, lá onde se formam pontos de não-cultura, isto é, na ausência de desenvolvimentos por onde a linguagem escaparia (DELEUZE, 1975, p. 49). Sem chegar a falar de um “agenciamento que se conecta”, segundo a figura favorita do maquinismo deleuziano aplicado a Kafka (falaríamos, por exemplo, de “máquina-covil”) e que não explorarei aqui, vê-se desenhar-se – e é o que me interessa – um modo de constituição por auto-reclusão de uma comunidade apresentada como um mundo solipsista, isto é, um mundo limitado cujas balizas balizam também nossa representação dele.

Há duas coisas então a apreender: o fato de “ser estrangeiro na sua língua” que é o próprio do escritor, e o de ser ao mesmo tempo um entre muitos, que é a forma de existência do animal em um grupo. Assim o cão em *Investigações de um cão* está sozinho, mas fala por todos os cães à comunidade à qual ele pertence. É por isso que ele diz “nós”, um *nós* que deixa na indistinação total a boa interpretação, a saber, aquela da logorréia de um devir-cão do homem, ou aquela de um devir-homem do cão? (ainda que Kafka pareça optar, dizem alguns, pela segunda concepção).

Evocar a questão do solipsismo é com certeza sinalizar mais uma vez para Wittgenstein, mas um Wittgenstein deformado, que teria defendido a tese improvável do solipsismo no mau sentido da palavra, uma versão que o próprio Wittgenstein recusa. Dizer que “o mundo é meu

mundo” – que é a fórmula do solipsismo segundo o *Tractatus* – não significa que, para compreender em que ele consiste, eu deva trazer a mim tudo que observo nele, que se dá como objetivo. Isso quer dizer que os limites da linguagem (da minha ou da nossa) são os mesmos que os do meu mundo (ou de nosso mundo). Por “limites”, entendam que não posso descrever, com uma linguagem outra que a minha ou a nossa, as relações entre as coisas que eu apreendo ou que nós apreendemos com os instrumentos mesmos dos quais eu disponho ou nós já dispomos⁴. Concernindo a esse aprisionamento da imanência sem saída no nosso mundo, que é também o tema de *Da certeza*, G.-A. Goldschmidt tem razão ao aproximar Kafka de Wittgenstein (*Le poing dans la bouche*, p. 94). É preciso somente distinguir por um lado a imanência da qual não se saberia sair sem se asfixiar em um meio irrespirável, a saber, um fora sem ar: “Du musst immer wieder zuruck. Es gibt kein Draussen; draussen fehlt die Lebensluft” (*Investigações filosóficas*, § 103), e, por outro lado, o solipsismo (ilegítimo) de uma visão egocentrada do mundo e da linguagem. A primeira é nossa condição. A segunda se assemelharia talvez mais ao universo que nos descreve Kafka, um universo que Wittgenstein não creditaria de modo nenhum, pois para esse último a linguagem não é uma prisão da qual se deveria sair. Entre as duas visões, há a diferença entre uma imanência cujo meio é o único vivível (Wittgenstein) e uma imanência que nos aprisiona nela (Kafka).

Para dizer de outro modo, Kafka inverte a fórmula de Wittgenstein: o mundo é meu mundo, a linguagem, minha linguagem, em meu mundo é a linguagem, minha linguagem, o mundo. Segundo o bom solipsismo, meu mundo de fato não é o mundo e minha linguagem, a linguagem, diz Wittgenstein. A inversão da fórmula em seu contrário designa o mundo como aquele de meu aprisionamento e aprisiona todo o mundo nele. Então, isso se torna, com efeito, propriamente, como se diz, “kafkiano”, a saber, que “minha prisão, minha fortaleza” (ver acima) corresponderia finalmente à maneira má, segundo Wittgenstein, de compreender o solipsismo, qual seja, uma forma de curvar o mundo ao meu ego, de vê-lo de maneira egocentrada, ao passo que é o sujeito que, reduzido a um ponto sem extensão, deve se apagar para deixar todo o lugar para o real. O real, diz Wittgenstein, segundo o “realismo”, toma com efeito todo esse lugar indevidamente ocupado pelo sujeito quando esse se toma por um referencial originário. Pois sujeito ou real são os dois lados da mesma moeda. De forma que, pelo auto-apagamento do sujeito que resulta da crítica do sujeito metafísico em Wittgenstein, só se afirma a realidade do real, plenamente, sem falha, e não um sujeito “esmagado”, a não ser por renúncia voluntária. O argumento do solipsismo bem compreendido tende muito naturalmente a *me* excetuar como referente originário de um campo sobre o qual era ilusório crer que eu exercia um comando qualquer.

Justamente, o animal cão, por exemplo, em Kafka, representa e instaura o mau solipsismo, aquele que faz do mundo o mundo-cão. É então que a música começa às custas de um certo “real”. Para pastichar o famoso exemplo do leão de Wittgenstein, “se o cão falasse em linguagem felina, com grunhidos complexos, não poderíamos ensiná-lo” (*Investigações filosóficas*, II, § 223). O mundo kafkiano faz a hipótese de uma tal linguagem comparável à nossa. Em “Le grand nageur”, com efeito, o vencedor nos

⁴*Tractatus Logico-philosophicus*, 5.62; cf. também Remarques grammaticales.

jogos olímpicos é muito ovacionado em sua cidade de nascimento. Não há nenhum engano nem sobre seu nome, nem sobre o fato de que ele levou a vitória, nem sobre o fato de que ele é mesmo nativo dessa cidade onde ele se encontra. Ele confessa entretanto que está preocupado com isto: “Estou aqui em meu país, mas não compreendo uma palavra da língua que vocês falam”, assim, estou aqui em minha cidade natal e, ao mesmo tempo, é preciso dizer que não estou nela. As frases opostas se sucedem, contraditórias mas justapostas, desprezando a boa lógica. Há acordo sobre tudo e desacordo por incompreensão mútua. Entretanto “nós” falamos sim a mesma língua. Esse “nós” aí é de separação. Assim, a relação do grande nadador com sua comunidade é a de um “combate” entre eu e o mundo no qual é preciso ajudar o mundo contra si, “lutar contra ele ajudando-o ao mesmo tempo a se defender”, escreve Kafka, pois “Ele” é um inimigo a guardar de perto⁵. Não apenas esse tema do combate barra a via a toda conciliação dialética, mas ele barra a via a toda dialética entre os termos opostos do mundo e do eu.

II - A música

A música começa portanto e compreende-se que ela não será nem harmoniosa nem consoante, nem mesmo dissonante no sentido da irracionalidade da qual a música atonal da escola de Viena se encarregaria ecoando o mal-estar social ao musicar, por exemplo, *Fim de partida* de Beckett, como o sugere Adorno em *Quasi una fantasia*. Não se trata portanto de uma bela música que agrada os sentidos, mas de um som que “determina antes uma desorganização ativa da expressão e por reação do próprio conteúdo”, escreve Deleuze no início do capítulo 4 de seu *Kafka* (p. 51). É a sonorização de uma família de criaturas trancadas no seu mundo, o mundo dos cães, o povo dos ratos, os habitantes da cidade natal do grande nadador etc... O som que reconstitui o barulho do culto tão bem, aquele das preces na Sinagoga, ou a música incompreensível do telefone ligado permanentemente em *O castelo*, ou simplesmente da vida.

Thomas Bernhard em *Mâitres anciens* usa dessa referência à música para qualificar a logorréia do musicólogo ao longo de todo o romance. Thomas Bernhard nos mostra como “cada um tem sua própria logorréia absolutamente original, e a minha é musicológica”; “Como vocês sabem, eu penso o tempo todo”⁶. Chantal Thomas em seu livro sobre Bernhard nota o caráter bakhtiniano dessas linhas.

Os músicos musicam às vezes os ruídos de conversação, os ruídos *tout courts*, mesmo os menos harmoniosos ou agradáveis. Assim, a compositora Pascale Criton, com a qual Deleuze durante muito tempo manteve contato nos anos 80, me confessou que, ainda jovem, era obcecada pela idéia de escrever a música que seu meio familiar fazia. Betsy Jolas⁷ lembra, sem sonhar em citar Ligeti, que o compositor pode se apegar a musicar vozes sem consideração para com o conteúdo dos sentidos, retendo apenas o silabismo do texto, a fonética em estado puro. John Cage adotou igualmente essa postura, claro, muito antes, situando-a no nível do menos nobre que seja, no ordinário. O que ele chama o “silêncio” nada mais é que justamente esses barulhos da vida em situações. O movimento de espacialização das formas admite a dissonância dos aspectos de meu “attunement” ao ambiente com suas rupturas de

⁴ Cf. Préparatifs de noce à la campagne, aforismo da série “Ele”, trad. M. Robert, Gallimard, p. 465, publicado em Description d’un combat.

⁵ Thomas Bernhard, *Mâitres anciens*, p. 132, p. 117, Folio; é Reger quem fala.

⁶ Em uma conferência publicada no Bulletin de la Société française de philosophie, “Voix et musique”, samedi 22 janvier 1972 (com Daniel Charles).

espera, suas ressonâncias no *medium* da comunidade. Basta reescutar a ópera dodecafônica sobre a vida ordinária e as disputas de um casal burguês “moderno” de Schoenberg “D’aujourd’hui à demain”: *Von Heute auf Morgen*, da qual se pôde apreciar a projeção filmica em Paris por Danielle Huillet e Jean-Marie Straub há alguns anos⁸.

Há também espaço para uma palavra associial discordante, modulada sobre a monomania de um personagem-narrador, e isso pode dar lugar a uma certa música. Diz-se aliás em francês, “j’ai déjà entendu cette musique” [“já ouvi essa música”] no sentido de: esse discurso não é novo. Há “ritornelo”, diria Deleuze, – repetição – nessa música. Uma ária, uma maneira que volta ao idêntico. Fala-se de “sua” música, de “nossa música” (filme de Jean-Luc Godard).

É então legítimo falar de estilo dialógico, a saber, aquele que se instaura entre vozes diferentes ou diferentes “eu” pelos quais a consciência de um personagem se diz a si mesma, de diferentes modos, todos incompletos, dos quais nenhum é o do autor, o que o mundo representa para ele. É esse traço trabalhado em *Memórias do subsolo* de Dostoiévski que sugeriu a Bakhtin o dialogismo das vozes ou polifonismo sem unidade, permitindo identificar uma ou a voz, aquela do autor. Ele o sistematiza, com efeito, em *La poétique de Dostoiévski*⁹.

É como o que Michaux declara em *Qui je fus* (Michaux, 1927, p. 173), um texto que se apresenta sob a forma de uma prosopopéia entre três representantes de posições filosóficas-tipo: o diálogo põe em cena três comparsas ou “personagens conceituais”, como diria Deleuze, que habitam o “Eu”. Para ver “quem” fala através dessas vozes, convém compreender que “eu não estou sozinho na minha pele”. Todas essas vozes formam uma sociedade que faz com que “eu não escute mais a mim mesmo” (há o cético, o redentorista, o materialista). Sem estender essa noção de musicalidade a toda forma dialógica um pouco dissonante, basta reter essa idéia de sonorização de um mundo da vida, seja em uma comunidade fechada, seja na comunidade formada pelas vozes que habitam um “eu” que sufoca sob elas. Deleuze retoma esse fio da dissonância lembrando que, quando Philipp Frank (do círculo de Viena) veio à Praga, onde Einstein ensinava, fazer uma conferência na presença de Kafka, “havia não longe dali os dodecafonistas austríacos e sua desterritorialização da representação musical” com, acrescenta ele, o grito de Marie em *Wozzek*, ou de Lulu etc... abordagem musical que nos parece ir em uma via próxima à de Kafka (DELEUZE, 1975, p. 45).

Mas a música aqui não é apenas a bela música, a música musical que se escuta com emoção, música inaudível aos ouvidos de Kafka para quem “as sereias se calam”, em suma, a música dita pura, da qual Betsy Jolas se reclama ainda. Há também as conversas, os ruídos do culto (em “Na nossa sinagoga”), as discussões em família à mesa, um som espacializado, estendido à esfera da vida, tomando um caráter quase etológico. Posso me sentir em fase com essa música, fazê-la minha, ou ao contrário deslocado, mal ajustado ou em uma posição delicada [*en porte-à-faux*] (*attunement, not-attuned to*). Essa música é pedregosa, repleta de escórias.

Tal é o relacionamento do povo dos ratos com Josefina. Musicalmente indigente, o povo dos ratos ama Josefina e talvez assoviem

⁷ 1996, livreto de Max Blonda, 1929; ver *Le Journal de Berlin* sobre esse assunto, de Schoenberg.

⁸ Cf. Seuil, capítulo II, p. 82-117, com introdução de Julia Kristeva.

como ela, pois o assovio é a língua que Josefina e os ratos cantam, nem mais nem menos. Não impede que, como cantora clássica, ela esteja acima das leis e possa fazer o que ela quer, mesmo pondo em risco a comunidade. Os ratos, seus espectadores-ouvintes, lhe permitem tudo, mesmo se eles não a compreendem. A incompreensão é, por assim dizer, mútua. Josefina trabalha portanto para arrebatar seus oponentes até se fazer esquecer, sempre lhes enfeitando. Dito isso, ela não está certa de sua vocação. Ela duvida do mérito que lhe é concedido. Como o artista.

Finalmente, a música não é um conjunto de sons que se deixa compreender, mas antes essa sonorização que isola até à caricatura. Nesse último sentido, o intruso que não tem língua ou não a compreende integra o balbucio dos seres híbridos, meio-gato, meio-cordeiro, diz Walter Benjamin¹⁰, ele reconstitui um som não-localisável, vindo de um entre-dois-mundos turvo e sem identidade, mas também um som que pode ser um “voto de evasão”, escreve ainda Benjamin.

A música pode ser igualmente a papinha esquizofrênica de um monólogo interminável, “laço sem laço de uma frase a outra” em que Adorno vê a parataxe de uma lógica associativa indiferente ao sentido¹¹. É o que se passa ainda em Beckett em *Watt*, por exemplo, ou em *Investigações de um cão*. O jargão se aparenta aí, *Mauscheln*, como diz o alemão (trad. de M. Robert), como o alemão dos Judeus alemães de Praga ao qual se misturavam expressões do Idish no qual o próprio Kafka dizia “não estar em segurança” (a Max Brod, 1921). “As sonoridades do meu alemão”, escreve Kafka em uma carta a Max Brod de 1920, são as de um “trânsfuga” cuja identidade é inassimilável. Nessa carta, Kafka relata uma cena vivida na pensão onde ele se hospeda em Merano: “Desde as primeiras palavras, parece que eu sou de Praga. Tcheco? Não. Vá portanto explicar agora a esses bons olhos de militar alemão o que tu és na verdade! Alguém diz ‘alemão da Boêmia’, um outro *Kleinseite* (bairro alemão de Praga). Depois tudo se apazigua, e continua-se a comer, mas o general cujo ouvido fino é formado na escola filológica do exército austríaco não está satisfeito; após a refeição, ele recomeça a duvidar das sonoridades de meu alemão...”¹² (*Apud* Prévost, 1975, p. 35)¹³.

Conclusão: Nosso *Weltbild*, Kafka e Wittgenstein em *Da certeza*

Há grandes semelhanças de estilo entre Kafka e Wittgenstein, e é o que eu quis marcar aqui. Decerto que a música em Wittgenstein desempenha um papel completamente outro¹⁴, um papel bem distanciado da dissonância ou do ruído. Entretanto, no ordinário da vida ao qual reenviam os jogos de linguagem, o ruído poderia ter seu lugar, mas como escórias ou acidentes da troca pública, em um mundo de fricção onde o sentido está longe de ser transparente como o cristal da Lógica no qual acreditava o primeiro Wittgenstein. No caso de Kafka, a música diz de nosso aprisionamento animal na espécie que formamos de uma comunidade encerrada em si mesma em virtude de uma imanência de confinamento antropológico que é simplesmente “nossa condição”. É-nos então necessário, sem esperança de

⁹ Œuvres, II, “Franz Kafka: pour le dixième anniversaire de sa mort”, p. 418, Gallimard, Folio Essais. Enfim tudo o que é “queer”, como Odradek, por exemplo (“A preocupação de um pai de família”).

¹⁰ Cf. “Le langage chez Adorno, ou Presque comme dans la musique” de Henri Meschonnic, in *Revue des Sciences Humaines*, 1993-1, p. 99.

¹¹ Kafka explora como o filólogo Victor Klemperer, primo do maestro, a ambigüidade do “Jargon” designando o Idish como a língua do III^o Reich? A citação, que não parece conter essa ambigüidade, permite contudo colocar a questão. A idéia de ambigüidade é observada por Elisabeth Guillot, a tradutora de LTI, la langue du IIIe Reich, do filólogo alemão, “judeu-não-judeu” de Dresden (Albin Michel, 1996, a partir de cadernos do filólogo de 1933 a 45, completados de 45 a 47). Penso que Kafka não joga com as duas aplicações dessa palavra. Mas resta um enigma.

saída, nos carregarmos a nós mesmos sem sobrecarregar de dor outra coisa senão nossas próprias costas. A reviravolta sobre si implica carregar esse peso, de onde a terrível ironia, sem ultrapassagem possível. É por isso que Kafka recorre à figura do animal, não para metaforizar o homem, mas para indicar que não há, no homem, como no animal, “nada que transcenda a função do engodo a serviço da necessidade” (LACAN, 1966, p. 525). Kafka tem em comum com Wittgenstein o fato de excluir toda saída dialética, mas para Wittgenstein disso não resulta nenhum sofrimento, ao passo que, para Kafka, a ausência de um fora é uma ameaça permanente. É por isso que não vejo ultrapassagem do trágico, mas antes a condição real de uma escrita condenada a cuspir, até o fim, o sangue de sua tinta. Assim Kafka escreveu em uma noite, como ele mesmo diz em seu Diário, em 23 de setembro de 1912, *O veredito*, como uma forma de “carregar seu corpo sobre suas costas”. A escrita seria então a inscrição do peso do sujeito como “in-support” de esmagamento. Essa dimensão, sem estar totalmente ausente das preocupações de Wittgenstein, é mantida à distância de uma concepção mais leve da filosofia e de seus jogos. Pode ser que a “gramática” de Wittgenstein se desdobre em torno dessa cerca, sem penetrá-la: “Meu ideal é uma certa frieza, um templo que serve de cerca às paixões, sem intervir nelas” (*Remarques mêlées*, 1929, p. 53). Resta que o extraordinário ponto de contato entre os dois escritores, um filósofo, outro literato, é a recusa de ambos de toda metáfora. Wittgenstein se aferra a isso e é o objetivo paradoxal de seu método de comparação usando “parábolas” (*Gleichnisse*)¹⁵, isto é, tudo, menos imagens retóricas, método atento antes de tudo às diferenças. Kafka, por seu lado, diz isso claramente, declarando no seu Diário em 1921 que “as metáforas são uma das coisas que me fazem desesperar da literatura”. Metamorfose e não metáfora. É o partido da literalidade. Um partido fantasmático que atinge a outra borda de uma filosofia sem poética.

Encontramo-nos aqui diante de uma espécie de dilema: escolher-se-á a ausência de sentido de uma língua sem gramática, o assementismo como um território de exílio (a língua é feita de “vocabúlos roubados, mobilizados, emigrados, tornados nômades, interiorizando as relações de força”, escreve Deleuze) lá onde se agenciam as máquinas a-significantes de um devir inumano do homem, como se perfila ao longo do propósito de Deleuze, ou bem a voz do significante encarnado, na forma animalésca do sintoma do qual o “covil” figura a topologia do toro segundo Lacan¹⁶?

Kafka nos ensina que as duas opções são na realidade solidárias. Sublinhando a importância-chave da gramática, Wittgenstein reforça na realidade essa solidariedade e até mesmo a indica sob suas duas faces, recusando entrar nesse templo onde reina a profundidade trágica. Em Wittgenstein, o recuo sempre para longe do profundo designa aquilo do que a gramática tem de se guardar para que o articulado ressoe na esfera pública. Resta disso não menos que Kafka, ele, escreve sob o risco do inarticulado, desafio para o filósofo.

¹² Ver também a introdução a *O castelo* por Marthe Robert, p. XIV, nota 1.

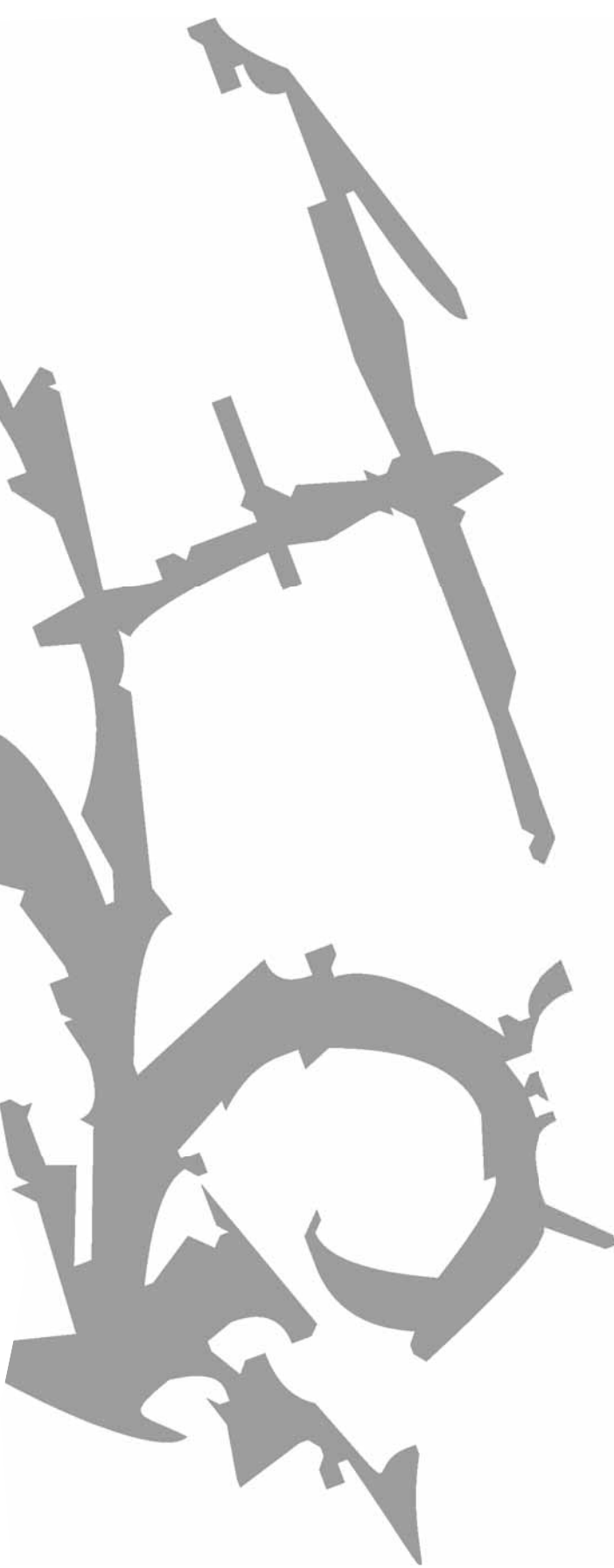
¹³ Ver minha entrevista sobre esse assunto, por Jean-Baptiste, no número dedicado a Wittgenstein da revista *Europe* (outubro de 2004).

¹⁴ O exemplo do leão mais acima é uma delas.

¹⁵ LACAN, Séminaire sur l'identification, t. 2, 1962, p. 307.

Bibliografia:

- ADORNO, T. *Dialectique négative*. Paris: Payot, 1978.
- _____. Réflexions sur Kafka. In : *Prismes*. Payot, 1986.
- DELEUZE, G. ; GUATTARI, F. *Kafka, pour une littérature mineure*. Minuit, 1975.
- GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur. *Le poing dans la bouche*. Verdier, 2004.
- LÖWY, Michaël. *Kafka Rêveur insoumis*. Stock, 2004.
- LORAU, Patrice. *Tempo de la pensée*. Seuil, 1993.
- LACAN, J. *Écrits*. Seuil, 1966.
- MICHAUX, H. *Qui je fus*. Gallimard, 1927.
- PRÉVOST, Claude. A la recherche de Kafka, *Europe*, novembre-décembre, 1971.
- WITTGENSTEIN, L. *Remarques mêlées*. Flammarion, 1929.



Resenha

De Mnemosyne à tecla save: memória, escrita e esquecimento

GAGNEBIN, Jeanne-Marie.

Lembrar escrever esquecer.

São Paulo: Ed.34, 2006.

Em seu belo e instigante livro, intitulado *Lembrar escrever esquecer*, a filósofa Jeanne Marie Gagnebin reativa, oportunamente, o sentido grego da noção de cultura, presente na *Odisséia*: cuidar da memória dos mortos em favor dos vivos (p. 27), por amor e atenção aos vivos (p. 105). Para isso, tece uma rica rede de interlocutores, que atravessam tanto o campo da filosofia (passando por Adorno, Benjamin, Platão, Ricoeur) quanto o da literatura (dentre outros, Homero, Kafka, Proust, Brecht), convocando ainda algumas noções caras à psicanálise freudiana (“elaboração”, “perlaboração”, “trabalho de luto”). A partilha mesma entre filosofia e literatura, aqui subentendida, é agudamente discutida e posta em questão no livro, o que também se reflete no fértil diálogo estabelecido pela autora entre esses campos, cuja divisão não deixa de ter implicações políticas e filosóficas.

Cabe inicialmente enfatizar que o livro de Jeanne Marie Gagnebin não se limita a apontar para as tensas e complexas relações estabelecidas, na tradição ocidental, entre memória, escrita e esquecimento, mas se organiza como um pensamento em ato, *fazendo aquilo que diz*, e isso pelo menos em um duplo sentido. Por um lado, ao *lembrar* textos e perspectivas que, em tempos de hiperaceleração, na atual cultura da imagem e do espetáculo, tendem a se apagar de nossa memória sobrecarregada e tendencialmente lacunar, cada vez mais reduzida a uma visão informacional, computacional do cérebro. Por outro lado, ao apostar na escrita como rastro, seguindo os passos de Benjamin – autor de que é grande leitora e especialista –, em favor de uma memória que não se confunda com indigestões historicistas, como também queria Nietzsche.

O conceito de memória que vai se construindo ao longo dos capítulos remete a uma “fidelidade ao passado” em favor de uma “transformação do presente” (p. 55), em um firme e explícito compromisso ético e político com relação ao narrar e ao próprio pensar (também universitário). Antes de mais nada, trata-se de não esquecer o passado, ou de suspender seu esquecimento – força plástica e ativa fundamental para a saúde e a felicidade (como pensou Nietzsche) – em favor da ação presente (p. 55), da não repetição indefinida do passado, abrindo o campo para a invenção de novos presentes (p. 57). Tal noção de memória não se confunde, portanto, com uma visão reverente ou perigosamente apologética do passado, que o sacraliza e monumentaliza, por exemplo, em comemorações oficiais. Tampouco se afasta da importância atribuída por Nietzsche ao esquecimento, na medida em que a memória se põe a serviço da vida, aproximando-se do potente tema nietzschiano da memória da vontade, da memória voltada para a ação presente e o futuro.

Em lugar da forma oficial, e em geral truculenta, de *Erinnerung* (cf. Hegel), Gagnebin retoma o conceito benjaminiano de *Eingedenken* (rememoração), muito mais afeito à inevitável incompletude dos relatos, atento às vozes que não puderam ser alçadas nem à lembrança nem à palavra. Tal conceito encontra-se igualmente vinculado ao tema benjaminiano do historiador como sucateiro (*Lumpensammler*), coletor de trapos e farrapos que foram descartados, narrador que recolhe restos e rastros, tomando para si a tarefa de lutar contra o esquecimento produzido pela tradição oficial ou dominante, em favor da vida e dos vivos de seu próprio tempo. Ao tomar para si o trabalho de recolher restos insuspeitados e decifrar rastros, o historiador assume a tarefa de “transmitir o inenarrável, manter viva a memória dos sem-nome, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados” (p. 47), lutando contra a repetição do horror e ajudando a cavar, para os mortos insepultos, um túmulo - termo que, como Gagnebin oportunamente enfatiza, em sua forma grega (*sêma*) pode ser remetido, significativamente, tanto a túmulo, sepultura quanto a signo, rastro.

Como Gagnebin ressalta em várias passagens, esquecer os mortos, ocultar ou denegar seu assassinato implica permitir não apenas a repetição do horror, mas também o violento apagamento da lembrança mesma dos crimes – o que equivale a uma morte muito mais definitiva e a um perigo ainda mais efetivo de repetição. Uma das inquietações que mais ecoam no livro remete a uma linhagem de pensadores após Auschwitz, sobretudo a Adorno e Primo Levi, responsáveis, segundo Deleuze, pela introdução da *vergonha* de ser um homem (cf. Deleuze, *O que é a filosofia?*) no campo do pensar filosófico. O próprio retorno de passagens e temas, no livro de Gagnebin, parece visar a agir sobre nossas memórias enfraquecidas, contrariando todas as forças de apagamento operantes em nossa cultura (da história oficial ao bombardeio constante de informações). O tema dos mortos insepultos (no duplo sentido de *sêma*), no livro, partindo das elaborações adornianas acerca da impossibilidade de se escrever um poema após Auschwitz, também se estende a outros mortos sem voz ou túmulo, do genocídio armênio aos “desaparecidos” na América Latina.

No caso de Auschwitz, acompanhando Primo Levi, Jeanne Marie ressalta de que modo a “solução final” também buscou anular qualquer tipo de rastro e resto, de modo a inviabilizar a possibilidade mesma de uma história dos campos. De fato, quando se tornou evidente que não seriam vitoriosos para erigir e controlar versões oficiais, os nazistas explodiram câmeras de gás e fornos crematórios, desenteraram e queimaram corpos em decomposição, destruindo também os arquivos dos campos (p. 46). Emblemático ainda dessa violenta estratégia de apagamento (o aniquilamento dos próprios registros), um sonho inquietante de Primo Levi retorna, assombrando as páginas do livro e convocando nossa reflexão. Trata-se de um sonho, segundo Levi, freqüente em vários sobreviventes da Shoah: ao voltar para casa e experimentar a felicidade de poder contar aos amigos e próximos o horror experienciado, percebe, desesperadamente, que ninguém escuta, que os ouvintes se levantam para ir embora.

Embora se refira ao tema adorniano da “irrepresentabilidade” da experiência do horror, Gagnebin prefere ressaltar outro aspecto aterrador expresso nesse sonho: a indiferença, o fato de o relato não encontrar ouvinte, permanecendo sem testemunho ou inscrição histórica. Essa figura tenebrosa da indiferença, ressaltada pela autora, convoca nossa reflexão

acerca do esgarçamento atual de todo compromisso ético e político, podendo ser identificado a uma outra face (talvez mais covarde, embora igualmente insidiosa) de posturas negacionistas mais ativas, tal como as perspectivas históricas ditas revisionistas (ou negacionistas) que, desde os anos 80, têm se esforçado por negar a existência mesma dos campos de concentração. A toda expressão do “relativismo complacente, apático, dito pós-moderno” – nietzschianamente denunciado como avesso “sem brilho” de todo positivismo dogmático (p. 43) –, Gagnebin opõe o forte vínculo entre escrita, ficcionalidade, ação política e linguagem humana, propondo uma noção de responsabilidade para além da moral e de seus pretensos universalismos.

O tema oportuno da indiferença é igualmente enfatizado na enriquecedora leitura que Gagnebin opera da novela “Na colônia penal”, de Kafka. Optando por uma leitura “literal” (não alegorizante) dessa inquietante novela – que aliás presentifica o seu retorno em nossa memória, como na maioria das vezes em que a autora relê textos –, Jeanne Marie ressalta a fina ironia de Kafka, que, ao fazer do personagem do viajante ou pesquisador (*Forscher*) ouvinte dos relatos sobre o obsoleto processo judicial em vias de ser extinto na colônia penal, inclui o leitor (homem igualmente moderno, racional, dotado de princípios humanitaristas) no texto. Essa figura da indiferença revela, então, todos os seus matizes, não apenas na tentativa de manter-se neutro, imparcial, respeitoso das diferenças culturais (Kafka endereçando-se às máscaras atuais do niilismo, também sob a forma da tolerância multiculturalista), mas também ao tomar, ao final, o caminho da fuga da ilha e, sobretudo, ao impedir que homens (segundo a novela) embrutecidos e socialmente desfavorecidos fujam com ele, saltando para o mesmo barco. Aí então se revela a outra face, violenta, de sua/nossa suposta “neutralidade”.

Lembrar é, portanto, urgente. Entretanto, lutar contra o esquecimento em favor dos vivos implica, igualmente, investir contra a transformação de Auschwitz (ou de toda barbárie) em mera mercadoria, em produto cultural de sucesso, facilmente digerível e assimilável, em versões artisticamente estilizadas. Daí porque cumprir a “tarefa paradoxal de transmissão e reconhecimento da irrepresentabilidade” do que, “justamente, há de ser transmitido porque não pode ser esquecido” (p. 79) exige repensar o estatuto da escrita e da narração. Se, como Nietzsche já pensava, o que é mais profundo ama e quer a máscara, narrar o irrepresentável, inviabilizando a transformação do horror em produto cultural assimilável, convida a virtude nietzschiana do pudor (que também se diz *Scham*, como “vergonha”), da máscara, como modo efetivo de estar à altura da dor e do sofrimento dos mortos insepultos, sem estetizar a miséria, sem recair na torpeza da vitimização, rememorando o horror para evitar seu retorno e, enfim, liberar as potências luminosas do esquecimento.

Maria Cristina Franco Ferraz

Professora Titular de Teoria da Comunicação da UFF

Doutora em Filosofia (Universidade de Paris 1).

Publicou, entre outros, *Nietzsche, o bufão dos deuses* (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994 e Paris: Harmattan, 1998)

Artefinal



Oratório do esmoler

195

Marcelo Dolabela

1. júbilo.
opulência.
e o filho do carpinteiro
ainda está no madeiro.
quarto de despejo.
paredes esfumaçadas.
2. (bandeirolas de guignard)
som de sino
sem destino
singra-me velha
saudade de
eu-menino.
3. aqui
100% das pessoas foram felizes
outras tantas, 100%, felicíssimas
já percebi
porcentagem não é a minha viagem.
4. na cidade
ladeiras
ladeiras
ladeira
 nos sobrados
escada
escada
escadas
 o céu continua distante
ou nós
que estamos
descendo
sempre?
5. (junina)
nesta descida
sem *eira* nem *beira*
a vida
dá bandeira.
6. (acenso no cadafalso)
a morte
pela
treliça:
viver
dá
preguiça.

7. (o que atrapalha é a paixão)
ela não gosta
de vladimir maiakóvski
de patricia marx
de leon trotsky.
é...
o monólogo
vai ser difícil.
8. o sino
dessa igreja
não foi
com a minha cara.
assim
seja.
9. (pneumatórax pós-moderno)
dói com mais freqüência.
o anjo exterminador
já se acostumou
com os barbitúricos
da saudade.
10. (igreja do carmo)
no teto da sacristia
joão & tereza
por caminhos distintos.
deus abandonou a terra
à mercê da tinta
da tristeza.
11. (para patricia m.)
penso em agripino
que não conheci
que sempre me diz
a palavra é
outra além
desta outra
morta.
12. (o destino certo de todas as incertezas)
as igrejas
cobram ingressos.
o cemitérios
estão trancafiados.
o mortos ainda
não decidiram
quanto valem.
13. oh transparente aroma da paisagem
só johnny alf cantou
minhas miragens
nossas saudades.

14. o mundo acabou
quando
a palavra *brisa*
se apagou.
15. (a vida: *vidou*
a brisa: *brisou*)
16. o que era vida
se quebrou.
17. quem tem telhado de vida
que atire a primeira perda.
18. (estética do frame)
as loiras irão para o céu.
as ruivas, pro inferno.
quem decide
é a morena
dona do salão de beleza.
19. (bolerinho)
aldir blanc
dalton trevisan
o passado
é a fúria
de satã
de férias.
20. quando eu clamei contra a saudade
todos os cães do inferno
latiram em sua direção.
21. *não vai se benzer?*
não.
jesus, já escutou
minhas trélicas.
22. (aqui. morrer
é para sempre)
23. (redundância-2007)
entre nós
existe
um dostoiévski
de incerteza.
24. (à maneira de paula toller)
no fim
sempre
é assim

- dizer
não
resolve.
25. pedras espalhadas
pelo espelho do chão
teu suor-cobre cobra
extrema-unção.
26. (lilith não morre mais aqui)
valsam as ternas lanternas das ruas
falsas também são
os vermelhos pentelhos da Lua.
27. (sob a luz difusa de um abajur lilás)
vitrola
nenhum
berreiro
 só fado
 e sam-
 bolero
sofrer?
só com
esmero.
28. (antipoema para os olhos da amada distante)
o colírio está tão caro
que algumas lágrimas
até que caem bem.
29. (à maneira de *issás*)
as pessoas que esperam
incomodam tanto
incomodam até
quem não tem
mais o que esperar.
30. (lutinhas de classe)
que o ouro fulvo
vá pra fulva
que o pariu.
31. (a rouquidão dos surdos)
quebra a silenciosa
vidraça a voz
dos cantores de ébano.
32. quando começar
a retreta dos sinos
por favor avisem
pro verlaine dos violinos.

33. (no mirante dos abismos)
turista
sempre segue pista
de vigarista.
quando não paga no cartão
paga à vista.
34. (turista aprendiz)
o que mais
me surpreende
é como eles
conseguiram fazer
um campo de futebol
nestas paragens,
35. (epigrama desenterrado de *tomás antônio gonzaga*)
as nuvens brancas traduzem
as ondas do mar distante
e volta um dia a errante
que deixou dor e paixão.
mudam-se as dores do tempo
só as minhas dores não.
36. (enfim o fim de todos os meus problemas)
já prometi pra mim mesmo
não mais escrever
epigrama.
quando pintar um
no cabeça
saco do revólver
e acerto na mosca.

(bar-restaurant do grande hotel de)
ouro preto 07 jul. 2007
– das 19h às 21h (brasil 6 / chile 1)
revistos em bhz 08 jul. 2007
(bar do nono) – das 19h às 21h
(méxico 6 / paraguai 0)

A “inconfidência” da arte (Do sublime crítico: por uma melancolia afirmativa da arte)

JEAN MAUREL

Resumo. Quando se trata da arte, não são talvez as questões de essência, de origem ou de conteúdo que convêm. Se a arte tem alguma relação com a vida, apreendê-la “sobre o vivo” é tornar-se sensível a seu “andar”, sua “forma”, seu movimento. Isto induz a ver a obra de arte como um começo e não um fim, uma abertura retomada sem cessar e não uma totalidade fechada ou um acabamento. A multiplicidade irradiada das obras de arte, sua diversidade divergente no tempo e no espaço, recusa todo modelo transcendente de Belo e afirma a exemplaridade ao mesmo tempo precária e resistente, mortal e sobrevivente, da arte.

Do símbolo à alegoria, é este passo desviante, este intervalo decisivo, que uma reflexão sobre a arte deve marcar e retomar, encontrando em W. Benjamin o élan de uma história intempestiva, o desafio de uma fé artista que faria sair das metafísicas reinantes do Belo, de Platão a Hegel, e reencontrar a energia de uma vitalidade transbordante na qual a arte em obras nos transporta. Não é nada menos que a estranha figura velada de Ísis, seu passo duplo, mortal e vivente, que nos guia, de Apuleio a Kant e Baudelaire, no caminho de um sublime crítico mas vital, livre da fascinação patética pela nostalgia do Para além.

Como este sublime revolucionário e transgressivo não arrastaria com ele a negrura e a petrificação melancólica, para reinventar o arco-íris mágico da vida viva? Reanimar a exemplar gravura de Dürer é talvez desentocar o segredo da renascença eternamente desviante, fugidia mas afirmativa, da arte: Hugo, como Sartre, entre outros, não deixa de entrevê-lo.

Retomar o élan deste desafio que abre o mundo moderno seria a ocasião para uma discreta homenagem à coragem sublime dos poetas da “inconfidência”.

Palavras-chave. Anjo, Arte, Alegoria, Desafio, Dürer, Hugo, Intempestivo, Ísis, Melancolia, Obra de arte, Sartre, Sublime, Símbolo, Vermeer.

Résumé. Quand il s'agit de l'art, ce ne sont peut-être pas les questions d'essence, d'origine ou de contenu qui conviennent. Si l'art a quelque rapport avec la vie, le saisir « sur le vif » c'est se rendre sensible à son « allure », sa « forme », son mouvement. Cela conduit à préférer voir l'œuvre d'art comme un commencement et non une fin, une ouverture sans cesse reprise, et non une totalité close ou un achèvement. La multiplicité éclatée des œuvres d'art, leur diversité divergente dans le temps et l'espace, récuse tout modèle transcendant de Beau et affirme tout à la fois l'exemplarité précaire et résistante, mortelle et survivante, de l'art.

Du symbole à l'allégorie, c'est ce pas déviant, cet écart décisif qu'une réflexion sur l'art doit marquer et reprendre en demandant à W. Benjamin l'élan d'une histoire intempestive, le défi d'une foi artiste qui ferait sortir des métaphysiques régnantes du Beau, de Platon à Hegel et retrouver l'énergie d'une vitalité dé-

bordante dans laquelle l'art à l'œuvre nous emporte. Ce n'est rien moins que l'étrange figure voilée d'Isis, son pas double, mortel et vivant, qui nous guide, d'Apulée à Kant et Baudelaire, sur le chemin d'un sublime, critique mais vital, délivré de la fascination pathétique pour la nostalgie de l'Au-delà.

Comment ce sublime révolutionnaire et transgressif n'entraînerait-il pas avec lui la noirceur et la pétrification mélancolique pour réinventer l'arc-en-ciel magique de la vie vive? Réanimer l'exemplaire gravure de Dürer c'est peut-être débattre le secret de la renaissance éternellement déviante, fuyante, mais affirmative, de l'art: Hugo, comme Sartre, entre autres, ne manquent pas de l'entrevoir. Reprendre l'élan de ce défi qui ouvre le monde moderne, ce serait l'occasion d'un discret hommage au courage sublime des poètes de l'« inconfiance ».

Mots-clés. Ange, art, allégorie, défi, Dürer, Hugo, intempestif, Isis, mélancolie, oeuvre d'art, Sartre, sublime, symbole, Vermeer.

A questão do “Eros” na obra de Benjamin

Jeanne Marie Gagnebin

Resumo. A questão do “Eros” na obra de Benjamin se inscreve na reflexão sobre as relações entre distância e proximidade, em particular no nível da percepção sensível, da aisthêsis portanto. Partindo de um fragmento de juventude intitulado “proximidade e distância”, procuraremos mostrar como o tema do Eros prepara as reflexões posteriores sobre “aura” e perda da aura, que se inscrevem igualmente nessa dialética entre distante e próximo. Analisaremos em particular como Benjamin se apropria de vários motivos emprestados às suas leituras de L. Klages e como essas reflexões, notadamente aquelas sobre o olhar compartilhado ou não dos amantes, deverão ressurgir nas suas análises da poesia erótica de Baudelaire e do Eros na obra de Proust.

Palavras-chave. W. Benjamin, Eros, Aura, Distância, Proximidade.

Résumé. La question de l'Eros chez Benjamin s'inscrit dans le contexte de ses réflexions sur la distance et la proximité, en particulier au niveau de la perception sensible, donc de l'aisthêsis. A partir d'un fragment de jeunesse intitulé “proximité et distance”, nous essayerons de montrer comment la thématique de l'Eros prépare les réflexions postérieures sur l'aura et la perte de l'aura, réflexions qui s'inscrivent également dans cette dialectique du distant et du proche. Nous analysons en particulier comment Benjamin s'approprie plusieurs motifs empruntés à Ludwig Klages et comment ces réflexions, en particulier celles sur le regard partagé ou non des amants, ressurgissent dans ses analyses de la poésie érotique de Baudelaire et dans celles de l'Eros dans l'oeuvre de Proust.

Mots-clés. W. Benjamin, Eros, Aura, Distance, Proximité.

Eros criativo: cultura e educação erótica nos textos do “estudante” Walter Benjamin

Ernani Chaves

Resumo. Os textos de Walter Benjamin escritos entre 1910 e 1914 registram sua intensa militância no Movimento de Juventude alemão, na facção dirigida pelo pedagogo Gustav Wýneken. Tratava-se de um Movimento que visava restituir à juventude sua singularidade e sua importância, a partir de um projeto de renovação da ideia de cultura. Nesse debate, a questão da sexualidade adquiriu grande destaque. Como seus companheiros, Benjamin propugnava por uma nova cultura e educação eróticas. O objetivo deste artigo é então o de traçar, nas suas linhas mais

gerais, os contornos da participação de Benjamin neste debate, que dá início a um conjunto de temáticas que vão percorrer a sua obra.

Palavras-chave. Juventude, Cultura, Educação, Sexualidade, Erotismo.

Abstract. Walter Benjamin's texts written between 1910 and 1914 register his intense militancy in the German Youth Movement, particularly in the faction led by educator Gustav Wyneken. That was a movement that intended to reconstitute to the youth its singularity and importance inside a project of renovation of the idea of culture. In this discussion, the question of sexuality was highlighted. Like his fellows, Benjamin defended a new erotic culture and education. Therefore, the main intention of this article is to draw the general outlines of Benjamin's participation in this debate, which initiates a couple of themes that will persist along the rest of his lifework.

Keywords. Youth, Culture, Education, Sexuality, Eroticism.

Pequena Incursão sobre imagens femininas nos escritos benjaminianos

Carla Milani Damião

Resumo. Esse artigo aborda inicialmente um texto de Walter Benjamin publicado postumamente sob o título: "Sobre o amor e assuntos afins (Um problema europeu)" escrito em 1920. Para falar de sexualidade e erotismo nesse texto, Benjamin contesta as teorias que pressupõem o domínio inalterado das leis da natureza, opondo-lhes a visão distanciada da história que nos mostra as revoluções ocorridas na natureza. À idéia de uma guerra entre os sexos, como uma espécie de verdade eterna, Benjamin opõe um outro entendimento que passa pela transformação do masculino através da transformação do entendimento masculino acerca da mulher. Este texto será contrastado com um escrito posterior, cujo mérito é o de evidenciar o rompimento com a idéia de unicidade da figura feminina e apresentar diferentes imagens da mulher, recorrentes em outros de seus escritos.

Palavras-chave. Eros, Paradigmas femininos, Gêneros sexuais.

Abstract. In the beginning of this article, I approach a text written in 1920 by Walter Benjamin, posthumously published under the title: "On Love and Related Matters (An European problem)". In this text, talking about sexuality and eroticism, Benjamin contests the theories that assume an unchangeable control of the laws of nature. Against the idea of a war between the sexes, as a sort of eternal truth, Benjamin proposes a transformation of the male through the transformation of the male understanding of women. I intend to contrast this text with a later one, whose value is to discard the idea of the uniqueness of the feminine figure and to show different images of women, which also emerge in others of his writings.

Keywords. Eros, Feminine paradigms, Gender.

A repetição e o instante em Kierkegaard: um entrelaçamento de conceitos

Marcio Gimenes de Paula

Resumo. Na grande obra kierkegaardiana, destacam-se dois importantes conceitos: a repetição e o instante. Estes conceitos, no entender do autor dinamarquês, são gregos, mas devem ser analisados também à luz do cristianismo. O objetivo deste artigo é realizar tal análise a partir das obras kierkegaardianas A Repetição e Migalhas filosóficas.

Palavras-chave. Kierkegaard, Repetição, Instante, Cristianismo, Filosofia grega.

Abstract. In the great work of Kierkegaard there are two important concepts: the repetition and the instant. According to the Danish author, these concepts are Greek, but must be analyzed from the Christianity perspective too. The purpose of this article is to analyze these concepts in two of Kierkegaard's works: The Repetition and Philosophical Fragments.

Keywords. Kierkegaard, Repetition, Instant, Christianity, Greek philosophy.

Notas sobre o Conceito de “Fantasia” nas *Preleções sobre a Estética de Hegel*

Ana Resende

Resumo. Este artigo propõe uma reconstrução do conceito de “fantasia” e, em particular, do conceito de “fantasia poética”, levando em conta a sua importância para a compreensão do que Hegel chama de “poético” nas suas *Preleções sobre a Estética*.

Palavras-chave. Estética, G. W. F. Hegel, Fantasia.

Abstract. This article considers a reconstruction of the concept of “fantasy” and, in particular, of the concept of “poetical fantasy”, taking into account its importance for the understanding of what Hegel calls “poetical” in his *Vorlesungen über die Ästhetik*.

Keywords. Aesthetics, G. W. F. Hegel, Fantasy.

O infantil e o selvagem na *Filosofia da nova música*

Jessé da Costa Rocha

Resumo. Analisa-se aqui, com base na Filosofia da nova música, a primeira fase do compositor Igor Stravinski. O texto está dividido em duas grandes partes. A primeira avalia especificamente a peça intitulada *A sagração da primavera*. A segunda analisa a ópera *Renard*. A pesquisa procura também explicitar as fontes teóricas utilizadas pelo filósofo Theodor Adorno na elaboração de sua já referida obra, em especial: Freud, Kant e Aristóteles. Conclui-se que a primeira fase de Stravinski é constituída por elementos selvagens e infantis, porque nela o compositor ora põe em cena rituais primitivos, ora se vale de contos de fadas. Adorno, por sua vez, procurou mostrar, valendo-se dos estudos freudianos, a coincidência entre as estruturas psíquicas dos selvagens, das crianças e dos neuróticos, com objetivo de desmascarar o caráter regressivo da música de Stravinski. Esse descarrilamento da música moderna em direção à barbárie estilizada também pode ser interpretado como o fracasso do projeto da modernidade apresentado por Kant, que, antes de tudo, significava a saída do homem da sua menoridade.

Palavras-chave. Selvagem, Infantil, Stravinski, Nova Música.

Abstract. The study investigates, based on the Philosophy of New Music, the first phase of the composer Igor Stravinsky. The text is divided in two major parts. The first one specifically examines the ballet *The Rite of Spring*. The second part analyzes the opera *Renard*. The research also tries to explain the theoretical sources used by the philosopher Theodor Adorno in the elaboration of his mentioned work, in particular: Freud, Kant e Aristotle. I have concluded that Stravinsky's first phase is formed by wild and infantile elements, because it is in this phase that the composer intercalates between primitive rituals and fairy tales. Adorno, on the other hand, tried to demonstrate, based on Freudian studies, the coincidence between psychological

structures of savages, children and neurotics, to unmask the regressive character of Stravinsky's music. Such movement of modern music toward the stylized barbarity may also be interpreted as a failure of Kant's project of modernity, which, above all, meant man's freedom from his infancy.

Keywords. Savage, Infantile, Stravinsky, New Music.

O problema da forma na música contemporânea

Eduardo Socha

Resumo. Nossa intenção neste artigo é, em primeiro lugar, contextualizar o problema da forma musical após o desgaste da tonalidade no final do século XIX. Em seguida, apresentamos o diagnóstico realizado por Ligeti sobre os princípios formais que orientaram boa parte do desenvolvimento da música contemporânea, sobretudo no interior da música serial e aleatória, marcada pela reconfiguração estrutural de uma temporalidade que não mais obedece a critérios pertinentes à tradição tonal. Entre estes princípios, observamos: 1) ausência de esquemas formais pré-estabelecidos; 2) articulação rítmica desligada de qualquer pulsação regular; 3) ausência de sintaxe geralmente válida; 4) relativização da função dos elementos musicais, função que até então marcava as fases dentro da forma tradicional, e acompanhamento de uma sintaxe individualizada. Procuramos identificar as relações entre as diversas estratégias para a solução dos impasses da forma musical contemporânea (como aquelas expostas nos trabalhos de Boulez e Adorno), que dizem respeito atualmente a uma das principais temáticas da filosofia da música.

Palavras-chave. Forma Musical, Filosofia da Música, Ligeti, Boulez, Adorno.

Abstract. Our intention in this paper is to bring out the context of the crisis of musical form, stressed by the worn-out of tonal material during the late 19th century. After this, we shall present Ligeti's analysis of the formal principles that prompted most of contemporary music development, specially in serial and chance music, which directly affects the construction of a temporality that relegates the rules established by tonal tradition. We may clearly remark among these principles: 1) the absence of pre-established formal schemes; 2) a rhythmical articulation detached from any regular pulse; 3) the absence of an overall accepted musical syntax; 4) a relativeness of the musical elements function, that marked so far the different moments inside musical form and the forthcoming of a particularized musical syntax. We shall also briefly expose the relationships between different strategies for solving the impasses of contemporary musical form (like those brought by Boulez and Adorno), which constitute one of the most important issues today on philosophy of music.

Keywords. Musical Form, Philosophy of Music, Ligeti, Boulez, Adorno.

Cultura popular, música popular, música de entretenimento: o que é isso, a MPB?

Henry Burnett

Resumo. Este ensaio pretende abordar três níveis de diferenciação no interior da produção musical popular brasileira – a cultura popular, a música popular e a música de entretenimento – a partir de algumas categorias estético-musicais tomadas, de um lado, dos estudos de Theodor Adorno e, de outro, dos estudos brasileiros sobre o tema. Considerando que a música popular atingiu no Brasil um nível de elaboração lírico-musical que está acima de sua utilização como mero entretenimento, propõe-se uma nova forma de análise que aponte na direção de uma filosofia da música popular.

Palavras-chave. Theodor Adorno, Indústria cultural, Cultura popular, Música popular, Entretenimento.

Abstract. This essay aims to take into account three degrees of differentiation within the Brazilian popular musical production – the popular culture, the popular music and the entertainment music – starting from some aesthetic-musical categories took from Theodor Adorno's works and also from the Brazilian studies about the matter. Taking into consideration that in Brazil the popular music attained a much higher rank of lyric-musical elaboration than in its use as mere entertainment, we present a new way of analysis, pursuing a philosophy of popular music.

Keywords. Theodor Adorno, Cultural industry, Popular culture, Popular music, Entertainment.

O efeito de *Otelo*

Pedro Süssekind

Resumo. O estudo a seguir consiste numa análise da peça de *Otelo*, o mouro de Veneza, pensada como um exemplo do efeito despertado por uma tragédia moderna sobre os espectadores. Essa análise pretende esclarecer a originalidade do gênio de Shakespeare, segundo a concepção do privilégio do efeito sobre as normas da arte poética.

Palavras-chave. Shakespeare, *Otelo*, Poética, Tragédia, Efeito.

Abstract. The following essay analyses *Othello*, the Moor of Venice, considering the play as an example of the effect that a modern tragedy has upon its audience. This analysis intends to demonstrate the originality of Shakespeare's artistic genius, based on the notion of the privilege of the effect upon the rules of poetics.

Keywords. Shakespeare, *Othello*, Poetics, Tragedy, Effect.

Ficção e/ou realidade? uma questão para o narrador contemporâneo

Bernardo Barros Coelho de Oliveira

Resumo. Retomando elementos da obra de Walter Benjamin sobre a passagem do saber narrativo tradicional para a prosa ficcional moderna, em especial suas observações a respeito do conto policial de Edgar Allan Poe, e também a teoria de Carlo Ginzburg sobre a constituição da narrativa como saber indiciário, procuramos investigar um aspecto recorrente da literatura ficcional contemporânea, na qual o ato de narrar surge em conjunto com uma problematização da ficcionalidade do real. Tentaremos abordar esta questão para em seguida iniciar uma análise do romance *Barco a seco*, de Rubens Figueiredo.

Palavras-chave. Narrativa contemporânea, Ficção, Realidade.

Abstract. In this paper I intend to investigate a very recurring subject matter in contemporary fiction, the one in which the act of narrating appears along with the questioning of the fictional aspect of reality itself. In order to do so I will use some elements from Walter Benjamin's work on the passage from traditional narrative knowledge to modern fiction, taking his remarks on Edgar Allan Poe's detective short stories, and Carlo Ginzburg's theory on the construction of narratives as an indicatory knowledge. I bring this discussion into focus in order to interpret Rubens Figueiredo's novel *Barco a seco*.

Keywords. Contemporary narrative, Fiction, Reality.

Escrever o desaparecimento de si (em torno de *Le Coupable* de Georges Bataille)

Oswaldo Fontes Filho

Resumo. Georges Bataille (1897-1962), ao lado de Blanchot, Nietzsche e Klossowski, é um dos autores solicitados por Michel Foucault no sentido de indicarem as “maneiras de sair da filosofia”. De fato, Bataille entra em filosofia pela porta da transgressão a fim de subverter antigos idealismos e evidenciar a “selvagem impossibilidade” de um Eu soberano. Encontrar as palavras que arranquem o sujeito do espaço de sua representação coerente: eis o desafio do escritor Bataille em face dos filosóficos protocolos de identidade. Tal desafio é aqui reportado nos momentos em que assume a voz autobiográfica, trama a subversão de seus espelhos de similitude e se torna o registro declaradamente dilacerante de uma “ferida aberta” da subjetividade transcendental.

Palavras-chave. Subjetividade, Soberania, Escrita de si, Transgressão, Georges Bataille.

Abstract. Georges Bataille (1897-1962), together with Blanchot, Nietzsche and Klossowski, is one of the authors whom Michel Foucault asked to indicate “ways of stepping out of philosophy”. In fact, Bataille enters philosophy through transgression, in order to subvert old idealisms and point out the “stormy impossibility” of a sovereign Self. Speaking with the intent of uprooting the subject out of his coherent space would be the challenge of Bataille as a writer, in view of the philosophical identity protocols. This paper intends to show this challenge when it assumes an autobiographical voice, subverting similitude mirrors and becoming the register of an “open wound” of transcendental subjectivity.

Keywords. Subjectivity, Sovereignty, Writing of self, Transgression, Georges Bataille.

Ironia e performance no Primeiro Romantismo Alemão. Os casos de Tieck e Friedrich Schlegel

Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas

Resumo. Através dos exemplos de Friedrich Schlegel e Ludwig Tieck, propõe-se aqui a interpretação da ironia primeiro-romântica como uma decorrência da busca por uma teoria da linguagem que ultrapasse os limites da linguagem referencial declarativa, aproximando-se assim do aspecto performativo e da presentificação do discurso.

Palavras-chave. Primeiro Romantismo alemão (Frühromantik), Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck, Ironia romântica, Ininteligibilidade, Parábase.

Abstract. Through the examples of Friedrich Schlegel and Ludwig Tieck, we propose here an understanding of the trope of irony in Early German Romanticism as a result of the search for a theory of language that goes beyond the mere representational and referential limits of the declarative aspect of language towards the performative level as well as the perpetual present tense of the speech.

Keywords. Early German Romanticism (Frühromantik), Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck, Romantic irony, Uncomprehensibility, Parabasis.

Normas para publicação

A revista ARTEFILOSOFIA publica textos nas áreas de Artes (priorizando Artes Cênicas e Música) e Filosofia (preferencialmente em Estética e suas interfaces). Os trabalhos deverão ser inéditos (salvo o caso de traduções indicadas pelo Conselho editorial).

Os trabalhos submetidos são previamente avaliados pelo Conselho Editorial, que aprecia sua afinidade à política editorial da Revista. Os textos selecionados nesta primeira etapa serão objeto de pareceres de membros do Conselho Consultivo e/ou pareceristas *ad-hoc*. Os artigos aceitos serão publicados nos números subsequentes, a critério do Conselho Editorial.

Os trabalhos submetidos para a publicação deverão ser enviados em formato eletrônico para o endereço: artefilosofia@ifac.ufop.br (com cópia para revista_artefilosofia@yahoo.com.br) e, em versão impressa, para: Revista ARTEFILOSOFIA, IFAC/UFOP, Rua Coronel Alves, 55, Cep 35.400-000, Ouro Preto, MG. A versão impressa deve ser acompanhada de ofício solicitando apreciação para publicação. Este ofício deve ser assinado pelo autor e deve conter endereço e telefone(s) de contato.

Os artigos deverão conter, no máximo, 16 páginas, no seguinte formato: papel A4, documento do tipo *Word*, com fonte *Times New Roman* 12, em “estilo normal” ou “corpo de texto”, espaço simples entre linhas, parágrafos justificados e margens de 3 cm, evitando-se o uso de recursos avançados de edição, como estrutura de tópicos e semelhantes.

Serão analisados textos em português, espanhol, francês, inglês e alemão. Todos os trabalhos deverão apresentar: título, nome, vínculo institucional e endereço eletrônico do autor; resumos em português e em inglês, com 200 palavras no máximo; palavras-chave nas duas línguas. As referências bibliográficas deverão ser relacionadas ao final do texto, em ordem alfabética, de acordo com as normas da ABNT.

O Conselho Editorial informará ao autor o resultado de sua solicitação. Eventuais alterações de forma ou de conteúdo sugeridas pelos pareceristas serão encaminhadas ao autor. Em prazo informado pelo Conselho editorial, o autor deverá reenviar a versão final do trabalho, contendo as alterações sugeridas.

Ao submeter texto à Revista ARTEFILOSOFIA, caso este seja selecionado, o autor autoriza sua publicação sem quaisquer ônus para a revista ou para seus editores. Fica resguardado ao autor o direito de republicar seu trabalho em coletânea de artigos de sua autoria, do modo como lhe aprouver.

ARTEFILOSOFIA is a peer-reviewed journal of Philosophy, Music and Theater. Papers and essays are currently published in Portuguese, but submissions in English, French, German and Spanish are accepted as well.

Manuscripts can be submitted electronically, to Gilson Iannini (editor) at: artefilosofia@ifac.ufop.br; with a copy to revista_artefilosofia@yahoo.com.br. For further information, please contact ARTEFILOSOFIA's editor.

Les soumissions d'articles se font par messagerie électronique. Pour tout renseignement, n'hésitez pas à nous écrire aux adresses ci-dessus.