

***rapsódia***  
***rapsódia***

*almanaque de filosofia e arte*

**4**

# ***rapsódia***

***almanaque de filosofia e arte***

**Publicação do Departamento de Filosofia da USP**

**n° 4 — 2008 — ISSN 1519.6453 — publicação semestral**

**Universidade de São Paulo**

**Reitora** Suely Vilela

**Vice-Reitor** Franco Maria Lajolo

**Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas**

**Diretor** Gabriel Cohn

**Vice-Diretor** Sandra Margarida Nitrini

**Departamento de Filosofia**

**Chefe** Moacyr Ayres Novaes Filho

**Vice-Chefe** Caetano Ernesto Plastino

**Comissão Executiva**

Adriano Blattner, Ana Portich, Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle, Yanet Aguilera

**Conselho Editorial**

Débora Morato, Luiz Fernando Franklin de Mattos, Márcio Suzuki,

Marco Aurélio Werle, Maria das Graças de Souza, Olgária Chaim Feres Matos,

Pedro Paulo Pimenta, Raquel de Almeida Prado

**Equipe Técnica**

**Produção** Humanitas

**Projeto Gráfico** André Stolarski

**Editoração Eletrônica** Guilherme Rodrigues Neto

**Agradecimentos** André Stolarski, Cauê Cardoso Polla, Gal Oppido, Lygia Caselato,

Marie Márcia Pedroso, Marília Adamy, Osvaldo Pessoa

***rapsódia — almanaque de filosofia e arte***

Departamento de Filosofia — FFLCH — Universidade de São Paulo

Av Prof Luciano Gualberto, 315

05508-900 São Paulo SP Brasil

Tel (0xx11) 3091-3761 Fax (0xx11) 3031-2431

[www.fflch.usp.br/df/rapsodia](http://www.fflch.usp.br/df/rapsodia)

[rapsodia@usp.br](mailto:rapsodia@usp.br)

**Tiragem** 200 exemplares



# rapsódia rapsódia

almanaque de filosofia e arte

2 mai 2008

- 5 **Poemas**  
Ruy Fausto
- 9 **Poemas**  
Harley Juliano Mantovani
- 13 **Voix de l'Afrique  
(Vozes d'África)**  
Castro Alves
- 25 **Espelho do Eu, enciclopédia do Mundo.  
Michel Leiris e o texto da memória**  
Osvaldo Fontes Filho
- 51 **Do padrão do gosto em Hume:  
a crítica e a racionalidade**  
Andrea Cachel
- 65 **Diderot em preto-e-branco:  
as paixões de Mlle d'Aison  
e de Mme de La Pommeraye,  
segundo Robert Bresson**  
Maria Cecília de Miranda N. Coelho
- 97 **O século XVII  
e a expressão pictórica das paixões**  
Leila de Aguiar Costa
- 109 **A Expressão das paixões**  
Charles Le Brun
- 123 **Imaginação (Belas-artes)**  
Johann Georg Sulzer
- 137 **Sobre Goethe (1798)**  
Novalis
- 141 **Don Juan, herói da modernidade**  
Aléxia Bretas
- 155 **O amor em Kierkegaard:  
do amor erótico ao amor ao próximo**  
Marcio Gimenes de Paula
- 172 **Iemanjá**  
Ensaio fotográfico de Gal Oppido
- 183 **Entrevista com** Ruy Fausto



# Poemas

**Ruy Fausto**

Filósofo e professor emérito do departamento de Filosofia da USP.

## **Walras**

Nunca entendi direito  
os neoclássicos.  
Mas agora me dou conta  
que aquele nosso último beijo,  
que foi mesmo o último,  
é que determina  
a utilidade marginal  
deste nosso amor.

1985

## **A baldeação**

O trem da Central pára três minutos em Cruzeiro. O da Sul-Mineira, dois minutos e meio. É preciso descer rapidamente. Para isso, fique perto da plataforma. Cuidado para não esquecer, no porta-bagagem, o chocolate amargo Kopenhagen envolto em papel de seda. Muita gente esquece, no porta-bagagem, o chocolate amargo envolto em papel de seda. Não esqueça que está levando duas malas, além dos pacotes. Procure logo os primeiros vagões do trem da Sul-Mineira. São os mais vazios. Em último caso, reserve um lugar num vagão de segunda. Se no trem da Central encontrar um único lugar vazio num vagão lotado,

desconfie. Não sente. Certamente nele  
esteve sentado um tuberculoso,  
a caminho do sanatório em São José.  
Se não encontrar um lugar sentado,  
arranje um bom canto em pé.  
Converse com os passageiros para ver  
se algum desce antes de Cruzeiro.  
Cuidado para não descer antes  
de Cruzeiro. Nem depois. Conheço  
gente que desceu em Pinda e subiu  
para Campos do Jordão. Outro  
desembarcou em Barra do Piraí e  
foi parar em Belo Horizonte. A partir  
de Pinda, não leia nada. Não olhe  
a paisagem. Pense só na baldeação.  
No trem da Sul-Mineira. Na baldeação  
de Cruzeiro.

1989



# Poemas

**Harley Juliano Mantovani**

Mestre em Filosofia e professor da Universidade Federal de Uberlândia.

## ***O tempo e a matéria do poema***

Entre as ruínas da luz e do papel,  
caminhando desertos e abandonos  
e alimentando-se de raízes,  
procurava, por fim e corajosamente,  
o final dos gestos  
que permanecem inacabados.

## ***Estudo para cenário de Dom Quixote***

Meu quarto nem é quarto, quarto sem lugar,  
quarto sem noite e sem aurora,  
distorcido e extremo navegando delírios  
de astrolábios e de espelhos,  
como um rosto boiando no vinho.



***Crônica***  
***pós-contemporânea***

O amor é um guarda-chuva  
esquecido no banco de um ônibus  
que alguém pegou por engano.



# ***Voix de l'Afrique*** ***(Vozes d'África)***

**Castro Alves**

Tradução de Michel Paty

Professor da Universidade de Paris 7 – Denis Diderot, pesquisador da *Équipe* REHSEIS e do CNRS, e professor convidado do departamento de Filosofia da USP.

I  
Deus! ó Deus onde estás que não respondes?  
Em que mundo, em qu'estrela tu t'escondes  
    Embuçado nos céus?  
Há dois mil anos te mandei meu grito,  
Que embalde, desde então, corre o infinito...  
    Onde estás, Senhor Deus?...

I  
Dieu, ô mon Dieu, où donc es-tu qui ne réponds?  
Quel astre, quel monde te cèle en ses tréfonds,  
    Retiré dans les cieux?  
Mon cri vers toi, en vain, depuis qu'il fut lancé,  
Court par l'infini et deux mille ans sont passés...  
    Où es-tu, Seigneur Dieu?

2

Qual Prometeu tu me amarraste um dia  
Do deserto na rubra penedia,  
— Infinito: galé!...  
Por abutre — me deste o Sol candente,  
E a terra de Suez — foi a corrente  
Que me ligaste ao pé...

3

O cavalo estafado do Beduíno  
Sob a vergasta tomba ressupino,  
E morre no areal.  
Minha garupa sangra, a dor poreja,  
Quando o chicote do *simoun* dardeja  
O teu braço eternal.

4

Minhas irmãs são belas, são ditosas...  
Dorme a Ásia nas sombras voluptuosas  
Dos *haréns* do Sultão.  
Ou no dorso dos brancos elefantes  
Embala-se coberta de brilhantes  
Nas plagas do Hindustão.

5

Por tenda tem os cimos do Himalaia...  
O Ganges amoroso beija a praia  
Coberta de corais...  
A brisa de Misora o céu inflama;  
E ela dorme nos templos do Deus Brama,  
— Pagodes colossais...

2

Au pourpre rocher du désert, tel Prométhée,  
Un jour tu me fis garotter,  
Moi l'éternel forçat  
L'ardeur du Soleil fut le vautour qui dévore,  
La terre de Suez cette chaîne qu'encore  
Au pied l'on me passa.

3

Du bédouin le cheval épuisé plie son corps  
Et tombe renversé sur le dos, bientôt mort,  
Couché contre le sable.  
Saignent mes flancs et la douleur mordante exsude  
Quand darde du *simoun* le fouet de servitude  
Ton bras impérissable

4

On chante de mes sœurs la beauté lumineuse...  
Sommeille l'Asie aux ombres voluptueuses  
Des *harems* du Sultan,  
Ou bien, allant montée sur de blancs éléphants,  
S'enveloppe d'étoffe enchâssée de brillants  
Aux pays d'Hindoustan

5

D'Himalaya elle a pour tente les sommets...  
Le Gange de baisers couvre la plage aimée  
Revêtue de coraux.  
La brise de Mysore embrase tout le ciel;  
Elle au sanctuaire dort de Brahma immortel,  
— Ses temples colossaux

6

A Europa é sempre Europa, a gloriosa!...  
A mulher deslumbrante e caprichosa,  
    Rainha e cortesã.  
Artista – corta o mármore de Carrara;  
Poetisa – tange os hinos de Ferrara,  
    No glorioso afã!...

7

Sempre a láurea lhe cabe no litígio...  
Ora uma c'roa, ora o *barrete frígio*  
    Enflora-lhe a cerviz.  
O Universo após ela – doudo amante –  
Segue cativo o passo delirante  
    Da grande meretriz.

8

Mas eu, Senhor!... Eu triste abandonada  
Em meio das areias esgarrada,  
    Perdida marcho em vão!  
Se choro... bebe o pranto a areia ardente;  
Talvez... p'ra que meu pranto, ó Deus clemente!  
    Não descubras no chão...

9

E nem tenho uma sombra na floresta...  
Para cobrir-me nem um templo resta  
    No solo abrasador...  
Quando subo às pirâmides do Egito,  
Embalde aos quatro céus chorando grito:  
    "Abrija-me, Senhor!..."

6

L'Europe est elle-même et toujours glorieuse!...  
La femme fascinante et combien capricieuse,  
    Et reine et courtisane.  
Elle taille – sculpteur – le marbre de Carrare,  
Et – poétesse – dit les hymnes de Ferrare  
    De gloire diaphane!...

7

A elle toujours vont les lauriers des concours...  
De couronne et *bonnet phrygien* tour à tour  
    Vois, sa tête estornée.  
L'Univers qui la suit – dans sa folie d'amant –,  
Captif, met son pas dans son pas délirant  
    De grande prostituée

8

Mais moi, Seigneur! les yeux de tristesse parés  
Je vais à l'abandon, aux déserts égarée...  
    Sans but marchant perdue!...  
Le sable brûlant boit, si je pleure, mes larmes...  
Pour, Dieu clément! qu'en les voyant, tu ne t'alarmes,  
    Sur le sol répandues.

9

Et je n'ai même pas une ombre de forêt...  
Et ni pour me couvrir un temple est demeuré  
    Sur la terre de braise...  
Quand de l'Égypte je gravis les pyramides,  
Je crie aux quatre cieux, en vain, de pleurs humide :  
    "Dieu, m'abrite et m'apaise!..."

10

Como o profeta em cinza a fronte envolve,  
Velo a cabeça no areal, que volve

O siroco feroz...

Quando eu passo no Saara amortalhada...

Ai! dizem: "Lá vai África embuçada

No seu branco Albornoz..."

11

Nem vêem que o deserto é meu sudário

Que o silêncio campeia solitário

Por sobre o peito meu.

Lá no solo onde o cardo apenas medra

Boceja a Esfinge colossal de pedra

Fitando o morno céu.

12

De Tebas nas colunas derrocadas

As cegonhas espiam debruçadas

O horizonte sem fim

Onde branqueja a caravana errante

E o camelo monótono, arquejante

Que desce de Efrain...

13

Não basta inda de dor, ó Deus terrível?!  
É, pois, teu peito eterno, inexaurível

De vingança e rancor?...

E que é que fiz, senhor? que torvo crime

Eu cometi jamais que assim me oprime

Teu gládio vingador?!...



10

Prophète couvrant son front de cendres, je noie  
Ma tête dans le sable, et voici qu'il tournoie  
D'un sirocco violent...  
Quand par le Sahara, de la robe de mort  
Vêtue, je vais, on dit : "C'est l'Afrique qui sort,  
Voilée d'un burnous blanc... "

11

Ils ne voient pas que le désert est mon suaire,  
Que campe le silence impérieux solitaire  
Ecrasant mon poitrail.  
Et là, sur le sol où seul le chardon prospère,  
Fixant le morne ciel, colossale de pierre,  
La statue du Sphinx baille.

12

Parmi les colonnes de Thèbes détruites  
Les cigognes penchées guettent le point de fuite  
D'un horizon sans fin...  
Où blanchit au soleil la caravane errante,  
Et la chamelle au pas monotone, haletante,  
Descendant d'Ephraïm

13

Ma douleur ne suffit-elle encore, ô Dieu terrible?  
Et ton sein éternel est source inextinguible  
De vengeance et rancœur?  
Et pourtant, qu'ai-je fait, Seigneur? Quel affreux crime  
Ai-je jamais commis, pour qu'ainsi tu m'opprimes  
De ton glaive vengeur?!...

14

Foi depois do Dilúvio... Um viandante,  
Negro, sombrio, pálido, arquejante,  
Descia do Arará...  
E eu disse ao peregrino fulminado:  
"Cão!... serás meu esposo bem-amado...  
– Serei tua Eloá..."

15

Desde este dia o vento da desgraça  
Por meus cabelos ululando passa  
O Anátema cruel.  
As tribos erram do areal nas vagas  
E o nômade faminto corta as plagas  
No rápido corcel.

16

Vi a ciência desertar do Egito...  
Vi meu povo seguir – judeu maldito –  
Trilho da perdição.  
Depois vi minha prole desgraçada  
Pelas garras d'Europa – arrebatada –  
Amestrado falcão!...

17

Cristo! embalde morreste sobre um monte...  
Teu sangue não lavou da minha fonte  
A mancha original.  
Ainda hoje são, por fado adverso,  
Meus filhos – alimária do universo,  
Eu – pasto universal...

14

C'était vers le déluge... un homme cheminant  
Noir, et comme accablé, livide et haletant,  
Descendait l'Arara...  
Je dis au passant par le malheur désarmé :  
"Tu es Cham! Tu seras mon époux bien-aimé...  
– Et moi ton Eloa!..."

15

Depuis ce jour ancien le vent de la disgrâce  
S'élançait en hululant dans mes cheveux et passe  
L'Anathème féroce.  
Les tribus vont errant, des dunes jusqu'aux plages,  
Le nomade émacié sillonne les parages  
De son coursier vélocé

16

De l'Égypte j'ai vu s'en aller la science...  
Et mon peuple juif choisir la voie d'errance  
De la perdition...  
Et ensuite j'ai vu ma malheureuse race  
Enlevée par Europe aux griffes de rapace  
Fondant comme un faucon

17

Christ! ô Christ en vain tu agonises au mont...  
Ton sang versé n'a pu enlever de mon front  
La tache originelle  
Et nous sommes toujours, par un destin contraire,  
Mes fils – les parias de ce triste univers  
Moi – la pâture universelle...

18

Hoje em meu sangue a América se nutre  
— Condor que transforma-se em abutre  
    Ave da escravidão,  
Ela juntou-se às mais... irmã traidora  
Qual de José os vi irmãos outrora  
    Venderam seu irmão.

19

Basta, senhor! De teu potente braço  
Role através dos astros e do espaço  
    Perdão p'ra os crimes meus!...  
Há dois mil anos... eu soluço um grito...  
Escuta o brado meu lá no infinito  
    Meu Deus! Senhor, meu Deus!...

S. Paulo, 11 de junho de 1868.

18

L'Amérique aujourd'hui de mon sang se nourrit  
– Le libre Condor, mis en servitude, prit  
    Du charognard l'aspect –  
Aux autres se joignant... comme une sœur sans foi,  
Tels les frères félons de Joseph autrefois  
    L'avaient vendu, abjects!

19

Il suffit, Seigneur! De ton bras puissant lance,  
D'astre en astre roulant et par l'espace immense,  
    Le pardon pour mes crimes!...  
Voici deux mille ans... je crie, sanglot qui m'éreinte...  
Ecoute, Seigneur Dieu, dans l'infini ma plainte  
    Du fond de mon abîme!

Traduit du portugais (Brésil) par Michel Paty, août 2000.



# ***Espelho do Eu, enciclopédia do Mundo. Michel Leiris e o texto da memória***

**Oswaldo Fontes Filho**

Doutor em Filosofia pela FFLCH-USP e professor do Departamento de Filosofia da PUC-SP.

O relato de um episódio da primeira infância abre a extensa autobiografia de Michel Leiris (1901-1990) intitulada *La Règle du jeu*. Episódio emblemático do exercício mnemônico que se seguirá por quatro volumes ao longo de trinta e cinco anos. Relato de um primeiro sentimento de perda, de uma primeira fuga da linguagem. Em um cenário "propício às corridas da imaginação ou a jogos mais mecânicos", um objeto de alguma delicadeza, um soldado de brinquedo, escapa de mãos desajeitadas, e despenca de certa altura. Um objeto de nomenclatura indefinida para a criança, sem precisa ressonância, pois que ainda não inscrito nas cadeias semânticas regulares da língua; unicamente objeto ligado a um "mundo prestigioso e separado", cujas componentes, por suas formas e cores, "decidem sem hesitação sobre o mundo real, ao mesmo tempo em que o representam no que ele tem talvez de mais agudo" (LEIRIS, 1948, 11). Um objeto de um "mundo à parte" – "mundo intenso, análogo a tudo o que, na natureza, faz figura de *coisa de aparato*" (1948, 11) – precipita-se assim para sua ruína, diante do olhar a um tempo horrorizado e ansioso da criança. Em um cenário "mal definido", espaço caleidoscópico dos variados sítios imaginários do divertimento da primeira infância, o objeto que desastrosamente despenca força o pequeno Michel a experimentar o sentimento da perda e da frustração.

Afortunadamente, o que se acreditava arruinado para sempre resiste à queda e permanece intacto. A criança, aliviada, exclama então em toda espontaneidade: "...reusement!". Prontamente, um adulto ou alguém mais avisado o corrige: "é '*heureusement*' [felizmente] que se deve dizer" (1948, 11). O efeito da reprimenda é imediato: manifestação de alegria pelo retorno do objeto amado, a aférese que serve de interjeição, até então denotativa de algo "totalmente pessoal e mantido como que fechado", abre-se agora, pelo acaso de uma ameaça de ruptura, para "toda uma seqüência de significações precisas". O vocábulo, corrigido, é "promovido ao papel de

elo de todo um ciclo semântico"; participará doravante da linguagem estruturada: de conotativo de uma coisa própria, passará a sê-lo de algo "comum e aberto" (1948, 12).

No episódio narrado, é a linguagem que sai fissurada, e certamente o próprio sujeito. A exclamação desajeitada que escapara dos lábios infantis como algo ainda próximo das vísceras, à semelhança do riso e do grito, submete-se doravante à linguagem articulada, "tecido aracnídeo" das relações sociais, dotada do poder de "abrir" literalmente o indivíduo para as estranhezas da "existência exterior" (1948, 12).

A autobiografia, que principia pela figura de um Eu suplantado por uma linguagem que não lhe pertence, será tentativa de "remendar" a inevitável fissura na idade adulta da linguagem luxuriante da infância.

*Desde minha infância recuada até meu advento ao litigioso estado de adulto, através da fase perturbada da adolescência, muitas noções se secaram [...], uma palavra se substituindo a outra palavra – assim como um prego expulsa outro –, e a bagagem de imagens pendurada no gancho de cada uma dessas imagens cedendo o lugar a um fornecimento menos luxuoso (ainda que, talvez, mais judiciosamente compreendido), assim como a elegante e incômoda valise de couro, tendo unicamente valor de aparato, que se troca por uma maleta leve, mais seca de forma e de matéria menos rica, contudo seguramente mais prática (LEIRIS, 1948, 73).*

Somente o "jogo" com as palavras possibilitará recuperá-las de seu empobrecimento como meio de comunicação, devolvendo-as às suas misteriosas ramificações subjetivas. O adulto de *La Règle du jeu* jogará doravante com a "quebra" das palavras, a fim de rememorar a pueril sensação de um mundo-para-si. O texto da memória tem aí seu *modus operandi*, inequivocamente arqueológico: "triturar os restos de roteiro, de personagens e de acontecimentos que a memória, não sem bastante esforço, consegue fazer aparecer um instante, aqui e acolá", de modo a que "retomem vida [...] lembranças particulares" (1948, 23). O que renasce sob a ponta afilada da pena resgata de uma indigência de que se ressentia aquele que ora se confessa.

Leiris procura glosar a língua a fim de rememorar o que passa por ser, nos termos de Gérard Genette, um "paraíso lingüístico perdido". O que faz do exercício mnemônico essencialmente uma busca por linguagem. Esta pode ser entendida, num primeiro momento, como rememoração da linguagem infantil, anamnese espontânea. Na verdade, ela é reconstituição artificial; reconstrução retrospectiva que Leiris denomina "jogo". Jogo em segundo grau, ressalva Michel Beaujour (1980, 243):



mais que repetição do jogo autêntico e eufórico da criança, o jogo do adulto é "fingimento" da norma lingüística visando recriar uma linguagem para si, por sobre as regras da língua comum. Portanto, não se trata simplesmente de recordar tal ou tal produção linguageira da infância. "Por esse método, ajuíza Philippe Lejeune (1975, 290), ele chegaria apenas a colecionar pérolas ou palavras de criança, em número fatalmente limitado, e apresentados em uma perspectiva de maravilhamento condescendente". Tratar-se-ia, antes, de reapropriar uma lógica, de explorá-la sistematicamente de modo a integrar as produções espontâneas da criança à trama do discurso adulto.

Inútil perguntar aqui o que o autor acrescenta à memória infantil, em que medida "costura" com probidade suas lembranças por meio do fino aço de sua pena-lâmina em nome de apregoadas sutileza e agudeza. Inútil procurar diferenciar entre mimetismo e invenção. Mesmo porque Leiris admite ser sua situação indefinida, em desequilíbrio:

*em balanço livre (porte-à-faux) entre presente e passado, entre imaginação e lembrança, entre poesia e realidade, hesito, bordejo, titubeio, oscilo e, por momentos, sinto-me perto de perder o pé...*  
(LEIRIS, 1948, 126)<sup>1</sup>.

A despeito de hesitações de fundo, a linguagem da ilusão retrospectiva, em seu trabalho de recomposição de significantes outrora chancelados por conotações afetivas muito particulares, possui inequívoca virtude especular, ainda que evoque um paradoxal estranhamento a si.

<sup>1</sup> A desconfiança de todo mimetismo no exercício de rememoração perdura ao longo da tetralogia *La Règle du jeu*. De modo que se lê, em *Fourbis*: "[...] a distância que há de um experiência à lembrança que dela se tem acrescenta-se não somente aquela que separa uma tal lembrança de sua colocação sobre o papel mais (outro gênero de desvio) o intervalo entre a lembrança assim descrita e a mesma lembrança quando a ela é aplicada a reflexão; uma vez essas distâncias todas consideradas não há meio de restabelecer a situação: a lembrança é alterada para sempre, nenhuma saída – cessando de me obstinar sobre correções de detalhe que não fazem surgir do céu zebreado da página outra tempestade senão minha irritação, a cada golpe de caneta redobrada –, nenhuma outra saída senão empurrar para mais longe minha reflexão, até o ponto em que, tendo enfim tocado em algo sólido (que não mais seja idéia, mas corpo compacto), terei ao menos a certeza de não ter deixado o que era meu bem próprio se diluir na abstração" (LEIRIS, 1955, 52-3).

*Uma lembrança que tenho na cabeça, prolongada em todos os sentidos por ramificações afetivas, não é um corpo estranho que se trata de extirpar. Se ela me veio do fora, ela não faz menos parte integrante de mim mesmo, ela se tornou minha substância assim como os alimentos emprestados do exterior de que sou nutrido. Mais ainda! Enquanto ela permanece imagem – imagem circunscrita e devidamente separada –, por uma inversão dos papéis ela tende a se colocar como espelho, como se face à face dela eu perdesse toda consistência real e não mais pudesse tomá-la por outra coisa que pela coisa sólida – a única sólida – que olho e que me reenvia meu reflexo. Paradoxo desse gênero de lembrança: nela encontro a mais pura expressão de mim mesmo, na medida em que ela me atinge pelo que retém de estranheza [...] (LEIRIS, 1948, 20).*

Estranheza dos momentos em que a língua claudica na infância e vem criar em torno de palavras "reveladoras" – "denominações de seres impensáveis que mobiliariam um mundo exterior às nossas leis" (1948, 22) – todo um universo pleno de virtualidades de associação. Solidária da "mimesis do eu", uma alquimia escritural – mostra Lejeune, a propósito de *L'Âge d'homme* (1939) – permite construir

*um vasto corpus reunindo não somente narrativas de sonhos e fantasmas, mas todas as lembranças de infância e todo o vivido contemporâneo, investidos igualmente da mesma função de signos e reunidos num mesmo espaço autobiográfico. Ele permite também utilizar ligações analógicas para entrançar novamente os materiais inventariados (LEJEUNE, 1975, 263; grifo do Autor).*

De fato, o texto da memória é oportunidade de fazer "eclodir" as palavras para além de seus significados canônicos, reinserindo-as com isso em sua textura sonora ou visual, a favor de imagens fascinantes, signos de "vertigens" sentidas outrora, apropriadas a um jogo de construção com veleidades de análise psicológica. Razão porque Lejeune, agora relativamente a *La Règle du jeu*, pode afirmar:

*a escritura trançada de La Règle du jeu monta um mecanismo capaz de tratar qualquer coisa e, mesmo, no limite, nada. Essa máquina de linguagem é capaz de suscitar seu material,*

*de moer ou trançar fatos, lembranças, fantasmas, mas também raciocínios ou análises abstratas, sempre segundo a mesma lógica de sonho (LEJEUNE, 1975, 272).*

Se o que o crítico chama, um tanto vagamente, "lógica de sonho" alude ao conhecido gosto leirisiano pela transcrição dos sonhos, modo de descobrir seu "alcance metafísico" (LEIRIS, 1946, 193), ele refere, sobretudo, a propriedade da escritura autobiográfica de "fissurar" o que de familiaridade sintática e semântica haveria nas palavras, recompondo-as diferentemente, inserindo-as em constelações idiomáticas por vezes barrocas, onde elas se combinam e se recombinaem com fonéticas e semânticas heteróclitas. A lógica do sonho, labiríntica, ao ser adaptada aos jogos de linguagem, oferece a oportunidade para a exploração de "vastas zonas dos circuitos mentais" (LEJEUNE, 1975, 256). Assim, o texto autobiográfico é escrito nas margens do texto psicanalítico: em ambos, o mesmo gosto por uma criptografia, a mesma avidez por mitos, hieróglifos, inscrições misteriosas, por imagens enfim de uma arqueologia de si que um saber de natureza topográfica entende desvelar à força de deambulações, tão analíticas quanto imaginárias, por lugares de um semanticismo exemplar. Lê-se, pois, a seguinte passagem, de 24 de janeiro de 1924, no *Journal* de Leiris:

*O mundo de meus sonhos é um mundo mineral, lajeado de pedras e bordado de edifícios sobre o frontão dos quais leio por vezes sentenças misteriosas. É uma longa seqüência de esplanadas, de galerias e de perspectivas através das quais passeio, como em um espaço inteiramente abstrato, desprovido de toda realidade terrestre [...] A perseguição de um pensamento, sua elucidação pela dissecação minuciosa das palavras que o formulam, a procura pelos eixos do espírito, toda tentativa de desajio à vertigem, isso praticamente só posso efetuar em meus sonhos, quando não sou mais que um ponto matemático se deslocando ao longo de uma linha, no deserto da cidade pavimentada de palavras. As sílabas, as letras, tão pronto o dia acaba e os olhos fecham, se enriquecem de significações novas. A forma de uma letra, o som de uma sílaba, lançam o espírito sobre uma pista insuspeita e lhe revelam relações ignoradas entre os diversos elementos da linguagem. Quantas palavras cujo sentido último jamais me tinham claramente aparecido, me foram assim trazidas em sonho...*



*Não me interessa pelos acontecimentos que se produzem comumente no sonho mais que por aqueles da vida real. Somente me parece importante essa maravilhosa liberação do espírito que permite abordar as mais graves especulações por meio da análise das palavras, essa lógica especial, menos rigorosa quicá que a lógica habitual, mas quão mais sugestiva em suas revelações de oráculo... (LEIRIS, 1992, 93-4).*

O Eu das narrativas oníricas, existência sem espessura à semelhança do ponto matemático, abre-se para um espaço labiríntico, percorrido por linhas em perpétuo movimento de ramificação. Sua linguagem, graças à trajetória assim balizada, entende adquirir virtude oracular.

Ao propor uma taxonomia dos movimentos anímicos, em razão de sua virtualidade referencial e de seu caráter analógico, a reminiscência leirisiana mostra-se regida por uma lógica e por um sistema enciclopédicos de lugares saídos da invenção e da memória retóricas (cf. BEAUJOUR, 1980, 25). Um passeio pela tortuosa poligrafia de *La Règle du jeu* permite facilmente identificar a freqüentação de *fundos e imagens* saídos da mnemônica antiga. O Eu que se desvela deambula por cômodos, casas, cidades "pavimentadas de palavras"; defronta-se com uma variada galeria de *images agentes*, evocações indiretas da *ars memoriae*. Em tais disposições, Michel Beaujour identifica certo "lulismo" de Leiris, ainda que comprometido em "arrancar a invenção retórica à repetição do conhecido, e a memória a seu uso mecânico como 'tesouro da invenção'" (1980, 25). Isso porque a *mimesis* do eu, que investe todo um fundo cultural e transistórico, é instada a transbordar os horizontes vividos da memória, em face da tarefa que se outorga de tornar a fonte autoral microcosmo oracular de uma enciclopédia macrocômica.

Os dédalos do sonho e dos jogos de palavras mantêm na ponta da língua um sentido último como sua obsessão, algo que é diversamente nomeado por Leiris "revelação", "oráculo", "alcance metafísico", "autenticidade", "tufo primitivo", "regra do jogo". O trabalho de escritura da memória apresenta-se como operação de *bricolage* ou de alquimia sobre um material advindo da afetividade mais recôndita, de modo a liberar o segredo locado no extremo da linguagem. A um tempo revelação metafísica e emblema de personalidade, ocorre porém de a recordação ser dubitativa quanto às suas próprias estratégias discursivas. Ao "triturar" sistematicamente os "restos" da memória, Leiris sente-os diluídos a ponto de alertar ao risco de o restituído verificar-se "integralmente fabricado" (LEIRIS, 1948, 23). Obsede-o a possibilidade de, no trabalho de disposição narrativa de fatos e imagens, a "encenação" ocupar o lugar da "revelação"<sup>2</sup>. De modo recorrente, Leiris indaga

se a "regra", fulgurante revelação nascida da escritura, não seria no fim das contas derrisória. A procura da regra perdida não poderia se concluir pela "Regra reencontrada" (LEJEUNE, 1974, 287) num contexto de composição textual onde a inércia da lembrança é vencida a golpes de teatralização; e onde procedimentos estilísticos de "desdobramento" das palavras impedem a frase de se fechar em seu mistério de introversão. Na verdade, o empenho da escritura leirisiana em dotar cada palavra escrita de uma "presença" máxima entra em ressonância com as experiências mais profundas da *alta*: a lacuna fundamental da memória<sup>3</sup> e o sonho do objeto perdido<sup>4</sup>.

- <sup>2</sup> Em seu *Journal*, Leiris registra seu ceticismo: "Caráter anacrônico de minha atividade literária: debruço-me sempre sobre o passado, sou hipnotizado por minhas lembranças de infância ou de juventude – mais geralmente, por tudo quanto seja lembrança. Para mim, trata-se sempre de retrair, fixar lembranças antigas, as quais me esforço para reviver com o máximo de acuidade. Nunca há *experiência presente*. Ou melhor, minha única experiência presente reside no ato de *me lembrar*. Eis-me tornado cronista, em lugar de ser poeta [...]: escritura *a posteriori*; escritura que relata, transcreve, e não escritura que produz. Portanto, escritura mutilada, que procura se apoiar nas velhas coisas, não mais tendo força, por si mesma, para se elevar. Razão porque o ato de escrever tornou-se para mim uma espécie de obrigação enfadonha" (LEIRIS, 1992, 370; grifos do Autor).
- <sup>3</sup> Lê-se em *Fourbis*: "Assim, embaixo da trama consciente de meu livro – aquela que é artifício na medida em que, preexistindo necessariamente a cada página que escrevo, ela lhe imprime *ipso facto* um caráter de objeto fabricado – corre uma trama que ignoro ou da qual nunca entrevejo mais que inquietudes ao acaso de uma imagem ou de uma reminiscência. Marcha subterrânea, mais importante talvez que o percurso oficial onde tudo (exceto, no caso, o horário) é previsto, até a gorjeta destinada a recompensar o zelo (aqui unilíngüe) do guia" (LEIRIS, 1955, 19-20). Mais abaixo, no mesmo texto, Leiris falará das "lacunas positivas em minhas lembranças", marcas de vida que, no entanto, não deixam nenhum traço como acontecimentos.
- <sup>4</sup> Lê-se em *Biffores*: "Um dos mais insistentes dentre os sonhos de minha infância – eu o anotei por diversas vezes tão logo a visão de um futuro encurtado começou a me incitar a esborralhar no passado que se acumula atrás de mim – tinha por base este tema bem simples: procura de um objeto conhecido, extraviado por um tempo e que desejo ardentemente reencontrar" (LEIRIS, 1948, 255). Mais à frente, Leiris se repete: "[...] quando procedo a essa caça que não conclui senão em capturas decepcionantes (magros fantasmas

Isto posto, lê-se em *Biçfures*, num dos muitos excursos metadiscursivos em que se compraz o auto-retrato literário:

*Se quero dar corpo a esse momento presente – a essa presença mesma –, eis que ele se furta, se vela; e tudo o que pude dizer dele – não podendo interpelá-lo diretamente (enquanto gostaria de lhe berrar ...) –, tudo o que eu podia inventar para trazê-lo – ou para fazê-lo retornar à realidade – mostra-se, na verdade, um palavrório dos mais inúteis : alinho frases, acumulo palavras e figuras de linguagem, mas em cada uma dessas armadilhas o que prendo é sempre a sombra e não a presa. Que eu faça a caça ao instante presente que me escapou, a caça à lembrança que se desfez em poeira ou a caça àqueles objetos imaginários que parecem se esconder por detrás das falsas janelas de palavras pintadas em trompe-l’oeil sobre a fachada de meu espírito, é sempre a mesma presa que persigo (LEIRIS, 1948, 23-4).*

Se no episódio da queda do brinquedo em "...reusement!", evocação inequívoca do jogo infantil de "Fort/Da!" analisado por Freud, a criança deseja que se dê o retorno do Mesmo, no jogo adulto de "caça" a um objeto extraviado no tempo de um esquecimento, "arranja-se naturalmente para que o ato de repetição seja ao mesmo tempo um ato de mudança" (LEJEUNE, 1975, 255). Na passagem acima citada, a interferência das metáforas da caça e do teatro refere uma "caça teatral", onde a presa se esconde por detrás de "falsas janelas de palavras pintadas em trompe-l’oeil": imagem adequada de uma voluntária reconstrução retrospectiva que é igualmente confissão involuntária de retórica. Ao mesmo tempo em que compõe o discurso da "falta" em torno de "nomes arcaicos", "signos alfabéticos com aparência de chaves", "palavras deformadas propondo seus enigmas", Leiris expressa seu receio de que o "teatro" montado para "fazer ganhar volume e cor" às palavras "reveladoras" de outrora acabe por propor tão somente uma "imobilidade escultural, grupo limado pelas intempéries se incorporando à matéria de um monumento ou se deixando

de realidades sempre aquém de mim mesmo e já circulando por entre ruínas no instante em que escrevo), reproduzo, transposta sobre um plano abstrato, a busca que em meus sonhos como na vida corrente tão freqüentemente faço de um objeto" (1948, 262; grifo do Autor).



comer pelo vazio de uma sala de museu" (LEIRIS, 1948, 76)<sup>5</sup>. Receio que o jogo do adulto seja uma vez mais incorporado pela sintaxe madura da língua; que palavras e letras, lugares de proliferação, retomem sabiamente seus lugares numa classificação estrita (como a do dicionário) e se tornem "palavras mortas". Receio, enfim, que "*heureusement*" continue a censurar "...*reusement!*".

A "caça" à lembrança desfeita e/ou ao objeto perdido é experiência de preenchimento do presente. "Corrida tencionada", Leiris afirma que ela constitui "seu próprio objeto" (1948, 23). Como dissimulação e revelação, a memória apropria-se da clássica metáfora teatral que revela, afinal, um sistema de lugares e de imagens devedor de certa retórica – "palavras pintadas em *trompe l'oeil*". Essa caça teatral é de alguma forma um metalugar retórico, ou lugar da invenção metarretórica; como afirma Beaujour (1980, 251), uma variante individualizada e *ad hoc* do clichê: *memória= tesouro da invenção*. Não há, pois, porque não corroborar a interpretação que vê nessa caça intransitiva, fim em si mesmo, apreensão do presente do ato de escrever, em parte desengajado do passado do fato vivido. Memória inventada, ela dispõe os lugares variados de uma enciclopédia da cultura cuja freqüentação por parte do sujeito de escritura traduz-se num paradoxal esquecimento de si (cf. BEAUJOUR, 1980, 26). A anamnese, efeito de estilo, não é rememoração espontânea, mas operação de decomposição-recomposição no curso da qual se produz um texto com a veledade de *mimesis* do processo de rememoração: o que passa por lembrança não é senão efeito de estilo. Assim, ao realizar uma variante do *topos* retórico da invenção segundo o sistema descritivo da caça, Leiris subordina a memória à invenção. Repita-se: a anamnese é tão-somente efeito textual. Portanto, o *excursus* metadiscursivo onde surge o clichê da caça, exemplar dentre tantos outros de um texto que constantemente evoca a si mesmo, funciona como uma memória da invenção no interior do texto por ela produzido.

A ilusão da *presença-na-invenção-presente* orienta a série de operações artificiais de um texto que prospecta uma particular camada de lembranças, qual seja, a linguagem infantil. A metáfora cinegética que as designa supõe uma mediação entre

<sup>5</sup> Muitos anos depois, quando do fechamento de *La Règle du jeu*, Leiris reedita num lamento a imagem: "todos os meus ingredientes – do modo que vierem, refletidos ou não – são monumentos, sítios ou objetos inanimados [...] imobilidade de figuras, feitas somente para serem vistas" (LEIRIS, 1971, 336). Ora, a aspiração da autobiografia leirisiana era a de retirá-las momentaneamente ao registro do museu, montá-las na vivacidade de um espetáculo, fora dos "sábios limites da razão" (1971, 337). O malogro denotado sistematicamente explica porque o exercício se prolongou por trinta e cinco anos.

o presente da escritura e um outro presente, presente dos fundos imemoriais da cultura. Aquele projeta se ler neste, como sua presença mais viva. Caso é que a "presença" sempre se furta num texto cujas armadilhas de escritura são a única presa possível da caça retórica posta em prática. Se a obra autobiográfica de Leiris é uma busca por linguagem de modo a pôr em cena a passagem da autonomia ao sistemático, do individual ao coletivo, essa linguagem deve permanecer a presa inatingível da qual a invenção nunca será mais que a sombra (cf. BEAUJOUR, 1980, 253).

\* \* \*

No início de *Fourbis*, segundo volume da tetralogia *La Règle du jeu*, Leiris faz o balanço desiludido do que diz ter sido em *Biçffures* o propósito de "operar seu inventário mais que de se definir de um modo retrospectivo" (LEIRIS, 1955, 8). Face à "arquitetura" em papel visando a uma "reconstrução" de si, a constatação é amarga: o presente de um Eu, a presença a si, o suposto objeto veraz de uma autobiografia, na verdade não é mais que existência de um livro dentre tantos outros. "Há decididamente uma falta em nossa vida mesma", conclui Leiris, que nenhuma logorréia haverá de preencher<sup>6</sup>.

Recorrer de tal vacuidade exige que a autobiografia moderna se constitua como topografia: percurso interminável por lugares de constituição dialética do Eu, onde este se mostra às voltas com a falta que o obsede. Inventário retórico, mitológico e enciclopédico, o texto leirisiano obedece ao método de invenção descrito no último parágrafo do prefácio de *Glossaire j'y serre mes gloses*, texto de 1939, onde se lê:

*Uma monstruosa aberração faz com que os homens acreditem que a linguagem nasceu para facilitar suas relações naturais [...]. Ao dissecarmos as palavras que amamos, sem cuidarmos de seguir nem a etimologia nem a significação admitida, descobrimos suas virtudes mais escondidas e as ramificações secretas que se*

<sup>6</sup> Já ao final de *Biçffures*, Leiris indagava se seu auto-retrato literário não teria atingido "o extremo limite" de suas possibilidades estilísticas. Rarefeitas as lembranças que interessam, ele se interroga: "Não tendo em verdade mais nada a dizer, mas me obstinando como para um dever imposto, seria eu semelhante ao escolar que seca diante de seu tema de redação francesa e mastiga seu porta-lápis choramingando: 'Não tenho idéias ... Não tenho idéias' [...]?" (1948, 272).



*propagam através de toda a linguagem, canalizadas pelas associações de sons, de formas e de idéias. A linguagem transforma-se então em oráculo e temos aí (por mais fino que seja) um fio para nos guiar na Babel de nosso espírito (apud BEAUJOUR, 1980, 256).*

A estratégia sobre a qual se assenta *Glossaire* é a mesma encontrada sob formas diversas no restante da obra de Leiris e, em particular, na escritura e na composição de *La Règle du jeu*. Assim, jogos diversos com o significante (assonâncias, inversões, variações vocais, anagramas etc.), combinando num mesmo gesto decomposição e recomposição, entendem explorar o labirinto dos circuitos mentais, a "Babel de nosso espírito". A linguagem assume ares de compêndio, colecionando imagens de toda ordem.

Em *Bifurques*, o que se compendia está de antemão inserido num sistema de lugares fornecidos pelo Gênese, como este é contado às crianças na História Santa, mas igualmente na galeria de imagens fornecida por um jogo infantil. Assim:

*Escoadas as grandes águas do dilúvio, a terra firme aparece, e outros castigos advêm. Ruína da torre de Babel, que eu figurava semelhante ao labirinto representado em uma das casas de um jogo do ganso (espécie de torre cônica, em torno da qual corre uma rampa helicoidal); segue-se a 'confusão das línguas', caos [brouillamini] espiritual tal que os homens – jogando de cabra-cega no dédalo de seus balbucios e se enrijecendo cada qual no caçarnaum de seu próprio pensamento – falam, mas não mais se entendem (LEIRIS, 1948, 61).*

O jogo emblematiza uma seqüência fornecedora de fundos e imagens à invenção, e espacializa as eventualidades de uma vida. Sempre que figura nos textos leirisianos é de modo a dispor uma espacialidade labiríntica, espécie de caminho espiralado sem direção fixa. Se a certa altura dele é dito "[ter] vindo até nós do fundo da Antigüidade grega" (1955, 74), é porque a Leiris não escapam as amplas conotações simbólicas e etimológicas dos *loci* seqüenciais e/ou labirínticos. Tanto mais que neles se corrobora um cratilismo congênito a Leiris, segundo o qual os elementos constitutivos da linguagem reenviam-se mutuamente através de um sistema de transformações infundáveis que, por isso mesmo, encorajam malabarismos verbais. Ademais, os *topoi* do Labirinto e da torre de Babel apontam para uma acepção (de fundo esotérico) do espírito como jogo de transposições de símbolos.

À evidência, Leiris joga em *Bifurques* com um verdadeiro sistema de lugares: a História Santa, com suas imagens, é ali justa mediação entre narrativa da criação do mundo e "primeiras fundações do conhecimento" (LEIRIS, 1948, 56). No maravilhamento da criança frente a uma época em que as palavras sagradas "pareciam calcadas sobre a fisionomia mesma das coisas" (1948, 57), prenuncia-se a aspiração do adulto a tratar o conjunto das coisas visíveis segundo uma "criptografia" (1948, 44), isto é, através da atribuição a cada coisa de um valor de signo.

Em *L'Âge d'homme*, texto de 1935, Leiris faz amplo apelo ao compêndio de imagens. Ali, uma "série de composições", seqüência de imagens de Epinal (imagens popularescas) provenientes de um velho álbum, permite ao pequeno Michel adquirir "a noção dos sucessivos estágios da existência, do escoamento do tempo, da passagem ao estado adulto e depois à decrepitude" (LEIRIS, 2003, 33). Imagens emblemáticas das "cores da vida", a primeira delas, denotativa da mais tenra infância, corresponde à cor "lusco-fusco". Dela fala Leiris como de um paraíso perdido:

*em definitivo, a única [imagem] que permanece verdadeiramente carregada de sentido para mim é aquela do 'lusco-fusco' [méli-mélo], porque ela exprime maravilhosamente aquele caos que é o primeiro estágio da vida, aquele estado insubstituível onde, como nos tempos míticos, todas as coisas ainda estão mal diferenciadas, onde a ruptura entre microcosmo e macrocosmo, não estando ainda inteiramente consumada, banham numa espécie de universo fluido assim como no seio do absoluto* (LEIRIS, 2003, 34-5).

"Lusco-fusco" e "caos espiritual": dois termos que evocam a feliz confusão anterior à queda. O *cajarnaum* de nosso pensamento primeiro, a Babel da infância de nosso espírito. Orientar-se através do caos de destino rumo ao "lusco-fusco" inicial: eis a tarefa a que se dedica a autobiografia. Em outras palavras, esta responde a uma aspiração a retornar ao lugar de adequação microcosmo-macrocosmo, lugar onde supostamente se entrecruzam a magia paracelsiana, a *Mônada hieroglífica* de John Dee e a *Grande Arte* de Raimundo Lúlio (cf. BEAUJOUR, 1980, 257). Sabe-se como Lúlio procurou constituir, com base na memória artificial como sistema classificatório, uma Arte capaz da compreensão do Universo fundada na combinação de letras representando os atributos divinos a que toda realidade se reduziria. O gosto por certo hermetismo renascentista faz com que Leiris veja nessa *Ars Universalis* um primor de pensamento analógico, passível de reedição na escritura autobiográfica.

A inscrição de Leiris em tal tradição responde a uma intuição nele presente desde a criação de seu primeiro *alter ego* romanesco, Damoclès Sirel, que em *Aurore* se confessa:

*É-me sempre mais penoso que a qualquer outro exprimir-me diferentemente que pelo pronome EU; não que seja preciso ver nisso algum signo particular de meu orgulho, mas porque essa palavra EU resume para mim a estrutura do mundo. É apenas em função de mim mesmo e porque me digno a conceder alguma atenção à sua existência que as coisas são (LEIRIS, 1939, 39; grifos nossos).*

Leiris formulava, assim, a regra do jogo autobiográfico: EU resume a estrutura do mundo, como o microcosmo aquele do macrocosmo. Por conseguinte, o discurso do EU e sobre o EU torna-se microcosmo do discurso coletivo sobre o universo das coisas – *coisa* tomada aqui no sentido de *res*: objeto sobre o qual se ajuíza, lugar-comum, *topos*. Portanto, a autobiografia é concebida como o microcosmo, escrito na primeira pessoa, de um percurso enciclopédico pelas *coisas* do mundo. Nem retrato solipsista – ou narcísico – de um EU recolhido em si, nem descrição objetiva da realidade exterior: a autobiografia é tomada de consciência textual das interferências e homologias entre o singular e universal. É nesse sentido que se deve vê-la como um espelho do EU que responde em abismo aos grandes espelhos enciclopédicos do mundo. Razão porque, em Leiris, o ato de se debruçar sobre o espaço íntimo, microcômico, não se distingue do desejo de ali ver inscrito o "grande realismo mágico", macrocômico.

A autobiografia entende escapar à maldição de Babel, pois que situa cada imagem, cada envolvimento seu com o próprio glossário, no fundo de um lugar-comum. Ela se constrói pelo compromisso entre o mais geral e o mais particular, entre as conotações individuais do "lusco-fusco" e o lugar-comum das "idades da vida"<sup>7</sup>. Ela individualiza *topoi* tais como a oposição microcosmo-macrocosmo. Ou então atualiza os lugares do Mito e da História: labirinto e torre de Babel, entre outros. É essa interferência

<sup>7</sup> Em *Fourbis*, lê-se: "Do retrato de mim que pinto e dos retalhos de verdades mais longínquas que me esforço de rasgar para deles fazer a iluminação ao mesmo tempo em que a irradiação desse retrato, não me é permitido esperar que um belo dia se retirará – e, se for o caso, contra minha vontade – alguma verdade geral?" (LEIRIS, 1955, 65).



entre o geral e o particular que produz uma *mimesis* da lembrança de infância, uma vez que esta, anteriormente a seu processo de aculturação e educação, é um "lusco-fusco" que "embaralha" o geral e o particular. Afinal, a infância não é mais que decifração singular, subjetiva, do sistema dos lugares culturais (cf. BEAUJOUR, 1980, 257).

É exemplar, a respeito, o percurso pelo alfabeto em *Biffores*. Este deixa de ser "a entidade, de intelectualidade estrita, que corresponde ao código de signos que permite transcrever em imagens visíveis a linguagem falada", para se tornar coisa opaca e consistente, "que preenche com um conteúdo perceptivo a cavidade compreendida entre a garganta, a língua, os dentes e o palato" (LEIRIS, 1948, 40-1). Toda uma rede de lembranças, de associações semânticas e sinestésicas, é aberta quando o autor "abala" o rígido andaime das letras de modo a restituir seus "sabores" de infância. Como já fora caso alguns anos antes em *L'Âge d'homme*, em torno da palavra *suicídio*:

*[...] há o s cuja forma e o sibilar me lembram não apenas a torção do corpo prestes a cair, mas a sinuosidade da lâmina; ui, que vibra curiosamente e se insinua, se assim se pode dizer, como a fusão do fogo ou os ângulos obtusos de um raio congelado; cídio, que intervém enjím para tudo concluir, com seu gosto ácido que implica algo de incisivo e de ajiado (LEIRIS, 2003, 32).*

Em *Biffores*, o que se vê é uma verdadeira proliferação de associações sinestésicas, memória das *palavras* e não mais das *coisas* (*topoi, loci*) como na mnemônica usual. O que se vê é uma livre vazão dada à vocação de signos dos caracteres alfabéticos, arregimentados num exercício de sagacidade pretensamente superior a qualquer grafismo natural e cuja natureza cabalística entende poder arrancar as letras de sua "imobilidade dogmática". Assim:

*Muito naturalmente, o A se transforma em escada de Jacó (ou escada dupla do pintor de parede); o I (um militar em posição de continência) em coluna de fogo ou de fumaça, o O em esférico original do mundo, o S em caminho ou em serpente, o Z em raio que não pode ser senão aquele de Zeus ou de Jeová (LEIRIS, 1948, 45).*

Ainda, quando as letras incorporam o conteúdo de certas palavras de que são as iniciais:

*V atormentando-se em batida de asas por causa da palavra *vautour* (abutre), em ventre esvaziado pela fome por força de 'voraz', em cratera se pensarmos no 'Vesúvio' ou simplesmente em 'Vulcão'; R emprestando o perfil rugoso de um 'rochedo'; B a forma ventruda de 'Bibendum' (aquele gordo boneco que se infla e de desinfla, em uma perturbadora respiração), a careta beijuda de um 'bebê' ou a aparência plácida de um 'bemol'; P o que há de altivo num 'patíbulo' ou num 'príncipe'; M a majestade da 'morte' ou da 'mãe'; C a concavidade das 'cavernas', das 'conchas' ou das 'cascas de ovos prestes a serem quebradas' (LEIRIS, 1948, 45).*

Nessa incursão de uma criptografia infantil pelo alfabeto, a anamnese leirisiana não cessa de percorrer as ramificações de "...reusement!" — inventariando, com isso, seu particular idioleto — por meio da língua coletiva a que pertence "*heureusement*". Um verdadeiro "catálogo de signos visuais" é assim montado, "estoque de imagens" com suas componentes sonoras, percorridas na esperança de ali desvelar, a despeito da suposta arbitrariedade das letras, "relações de estrita intimidade com o fundo das coisas" (LEIRIS, 1948, 47).

Na verdade, os *fundos* preconizados pela *ars memoriae* — na tratadística antiga, *loci* e *topoi* de estrita pertinência operatória pela qual a memória é recomposta segundo uma topologia "imemorial" — são subvertidos pelos lugares de uma ordem ou desordem "memoriais", surgidos ao sabor do caleidoscópio visual, auditivo e gustativo formado pelos caracteres alfabéticos; ao sabor, dir-se-ia, do gozo religioso que Leiris confessa experimentar pelos jogos de linguagem, "experiências cruciais" (1948, 52). Vê-se, pois, a palavra "paraíso" ganhar o inusitado sabor dos aspargos, "tubos de órgão arranjados em feixes ou velas ornadas de uma chama malva, que fazem pensar em anjos envolvidos do forro branco de uma veste hierática e portando nas costas uma plumagem de arco-íris, em tons quebrados e misturados" (1948, 56). Ou, então, o nome "Moise" que, lido erroneamente "Moisse" pelo pequeno Michel, ecoa o nome eufônico de "Seine-et-Oise", "fresco correr de rio" que remete ainda à maciez do vime (*osier*). Associações de mesma ordem se sucedem, envolvendo nomes próprios saídos das páginas do manual escolar de História ou das Sagradas Escrituras: "Suse", típica cidade oriental, com seus "palácios de fachadas esmaltadas" e bazares "donde emana um fluxo de odores"; "Ecbatana", "três sílabas transparentes erguendo um andaime de jardins suspensos"; "Nabucodonosor", riquíssimo potentado assírio que se imagina deitado entre ricos brocados, "alongado desmesuradamente como seu nome" (1948, 69). A narrativa continua recolhendo suas sinestésias, segundo "antigas

associações" na criança impressionada por palavras "calcadas sobre a fisionomia mesma das coisas" (1948, 57).

Constrói-se assim o texto da memória. De modo que, se Leiris parece ceder ao "divertimento de superfície" com as sílabas, fato é que vê nesse "jogo profundo e antigo", cuja utilidade estima de difícil avaliação, algo que se presta à produção de uma galeria de "imagens vivas" de sua vida (1948, 70).

É duplo, pois, o "paraíso lingüístico" de Leiris: de um lado, correspondências assumidamente lúdicas entre "a carne" de vogais e consoantes e suas conotações sensitivas, *imagines agentes* odorífico-gustativas por assim dizer, que a reminiscência procura recuperar (cf. 1948, 50-51); de outro, o registro de certo conhecimento esotérico, onde observar a quintessência do Antigo, e todo devaneio hieroglífico que o acompanha — resumo que é dos avatares da analogia e do simbolismo. Donde a aspiração do auto-retrato leirisiano a reinscrever no microcosmo todo um sistema analógico próprio a ler o macrocosmo: letras e palavras como "molas cabalísticas de iluminação". "Experiências cruciais", os jogos de linguagem situam-se na "antecâmara de todas as outras ciências" (1948, 52). São capazes, pois, de desvelar um "mundo de fantasmas que se exala dos pântanos da linguagem" (1948, 55).

Evidencia-se aqui um gosto pelo inventariar, estruturar e suscitar conteúdos de memória a fim de produzir um discurso revelador da grande Analogia Universal. "Corpus de fatos agrupados em razão de uma identidade de natureza" (1948, 274), a anamnese obedece ao que Leiris chama "um obscuro apetite de justaposição ou de combinação" (1948, 277). Em *Simulacre*, texto de 1925, ele descreve o correspondente mecanismo de produção:

*Sobre uma folha branca (que será utilizada em toda a sua extensão) inscreva — sem seqüência e na maior desordem possível — certo número de palavras que lhe pareçam ter uma ressonância. Quando, para várias dessas palavras, você crê que seria preciso pô-las em relação, carregue cada uma delas e fabrique uma frase com essas palavras. Continue assim até que as palavras inscritas primitivamente sobre a folha estejam esgotadas, à exceção (eventualmente) de uma ou duas delas, que fornecem o título [...]. Olho o procedimento... como muito pouco diferente, sobretudo, daquele que emprego para *La Règle du jeu*: fichário (e não mais folha) com fatos anotados sobre fichas (em lugar de palavras), cujo trabalho propriamente dito consistirá em elaborar relações (apud BEAUJOUR, 1980, 127).*



Fichas como suportes para um quebra-cabeça de fatos ou de palavras, Leiris as utiliza para o que denomina "uma pantomima mental", que ele aproxima do emprego que as magias negra e branca fazem dos símbolos, mímicas e artimanhas diversos; pantomima, destinada a desvelar "o inefável pela cópia sobre o plano lexicológico da ação material de um demiurgo" (LEIRIS, 1948, 274-275). Análogas aos "fundos" da memória artificial, as fichas da escritura leirisiana são depositárias de "fatos" e de "palavras" afetivamente relevantes, capazes de "ressonância", dotadas de virtualidades de associação – o que é próprio, diga-se, da rememoração segundo a tradição aristotélica.

O procedimento de dispor em fichas a matéria mnemônica do texto, enquanto "quebra-cabeça de fatos", obedece à "necessidade difusa" que Leiris sente de "confrontar, agrupar, unir entre eles elementos distintos como por um obscuro apetite de justaposição ou de combinação [...]" (1948, 277)<sup>8</sup>. Eis um exemplo em *Biçfures* de fichamento de documentos heteróclitos "especialmente confrontados":

*Foto de um gigantesco macaco antropóide com a face de uma brutalidade impressionante; série de exposições de vulgarização sobre o materialismo dialético; nota concernente à teoria produzida pelo lingüista soviético Marr [...]; artigo tratando de uma descoberta relativa ao Soneto das vogais e ilustrado por um desenho mostrando um Rimbaud de bigode (não se encontra mais 'heroz enfermo retorno dos países quentes'); inédito de Stéphane Mallarmé [...]; outros artigos sobre os sonhos de alcance tão estranho que assaltaram Descartes quando ele se aprontava para escrever o Discurso do Método, sobre Restif de la Bretonne e suas ligações com o Iluminismo, sobre as visões apocalípticas do escritor russo N. Féodorow (que jamais li) quanto à ressurreição dos mortos, sobre as tauromaquias ou outros jogos taurinos praticados pelos Cretenses há alguns milênios; reprodução de um quadro de Goya*

<sup>8</sup> Como explica Lejeune, "tanto quanto um discurso sobre a linguagem infantil, o texto será uma reapropriação do que há de produtivo nessa linguagem [...]. Para evocar [a experiência lingüística da criança], o narrador vai repeti-la na sua linguagem de adulto, e se lançar no labirinto das regras de associações, fazendo do *trajeto* nesse labirinto o princípio de um novo método que ele poderá em seguida aplicar, para além dos fatos infantis da linguagem, a todo o resto do vivido" (LEJEUNE, 1975, 279).

*onde se vê uma feiticeira arrancando um dente da boca de um enforcado; homem planetário extraído de um tratado de hermetismo ou de astrologia (LEIRIS, 1948, 275-6).*

O compilador, porém, logo retifica: se o "sentimento grandioso de *revelação*" (1948, 275) não é deflagrado nesse fichamento do heteróclito, se "nenhuma nova luz dele surgiu" (1948, 276), ao menos ele se presta a alimentar os gestos tão ao seu gosto: cortar, sincopar, agrupar, táticas de arrancamento à inércia da lembrança, modo de fazê-la "suingar" ao ritmo de uma linguagem posta em pedaços. Afinal, acredita Leiris, haveria uma "eficácia mágica" em construir e pôr à disposição um *compendium*, uma memória fabricada. Memória que não se decifra no texto orientado das sucessões históricas, mas no quebra-cabeça heteróclito das "sobrevivências" da Cultura.

As lembranças nada valem por si mesmas. Dispô-las em fichas é submetê-las às regras de um jogo mnemônico que não esconde sua afinidade com o jogo de cartas. Isso porque, como estas, as fichas podem jogar com a oposição entre os fundos e as imagens, e com a descontinuidade da desordem original contra a qual se procura opor a ordenação do auto-retrato. Ainda, as fichas introduzem séries de signos culturais facilmente combináveis com outras seqüências simbólicas (as operações alquímicas, os episódios de um mito, o zodíaco etc.). Assimilá-las às cartas de baralho — "metáfora mais rica da imagem mnemônica posta em ação no auto-retrato", segundo Beaujour (1980, 149) — é lembrar de um *recto* imagético e de um *verso* anônimo, alternadamente escondidos e desvelados; e do modo como se prestam a mediar desejos secretos ou a codificar termos inteligíveis. Jogar com "folhas avulsas" guardadas com maior ou menor ordem no fichário das lembranças é, paradoxalmente, ato de arrancá-las de qualquer estratificação do passado para projetá-las num jogo de vocação divinatória. Em lugar de uma contemplação nostálgica do passado, o que arriscaria arruinar o esforço estilístico de Leiris num narcisismo da memória, trata-se, antes, de subverter o passado, curto-circuitar seus diferentes estratos, extrair de sua labilidade de fundo a "presença" que ali se esconde.

Leiris pode, então, admitir explicitamente, ao final de *Bifurques*:

*[...] um único desígnio foi para mim permanente: operar uma mise en présence, traçar pistas ligando entre si elementos. Satisfação em reunir, cimentar, enlaçar, fazer convergir, como se se tratasse — qualquer que fosse o modo de meu esforço se aplicar e quaisquer que fossem os meus materiais originais — de agrupar num mesmo quadro todo tipo de dados heteróclitos relativos a minha pessoa*



*para obter um livro que seja, finalmente, em relação a mim mesmo, um compêndio de enciclopédia comparável ao que eram outrora, quanto ao inventário do mundo em que vivemos, certos almanaques (tal como aquele das edições Hachette : uma mina de ensinamentos variados, sob cobertura ornada de um austero perfil laureado) ou então o Memento de bolso elaborado pela Larousse para uso dos candidatos ao certificado de estudos primários, volume de dimensões reduzidas (muito mais, certamente, do que arrisca ser este que motiva aqui estas reflexões) e nos quais me parecia, quando era criança, que o essencial dos conhecimentos humanos, em poucas páginas, tinha sido condensado (LEIRIS, 1948, 285)<sup>9</sup>.*

A combinatória de "fatos" linguageiros e imagéticos diz respeito a conteúdos de memória, evocados em termos ("rótulos" associados a "cenas" ou "quadros") que são inequívoca evocação dos "lugares" e das "imagens" da memória artificial. Ela incumbe-se, ainda, de um conteúdo mnésico ("lembrança", *memento*) que é, mais que anedotário do vivido, o que se salva da "espécie de câmara escura constituída pela cabeça em vias de se lembrar" (1948, 172). Diga-se: o que previamente foi posto em fichas para desqualificar a memória.

Se *Simulacre* se abria com uma epígrafe de Lúlio – "De um lugar em um outro, sem intervalo" –, é porque este transforma as artes da memória em dispositivos enciclopédicos, organizados segundo uma ordem espacial. Nesse sentido,

<sup>9</sup> Enquanto na narrativa autobiográfica é o processo temporal que domina, o lugar enciclopédico que serve de espelho ao autor de *La Règle du jeu* trai o fato de a anamnese ser produto de um *auto-retrato*, onde domina a metáfora espacial (cf. BEAUJOUR, 1980, 31). Quando Leiris toma Roma como *fundó* de seu texto, é para marcar uma vez mais o caráter sintético, a simultaneidade transistórica de uma memória impessoal que se apresenta em seu espraiamento panorâmico e ficticiamente simultâneo: "blocos distintos de civilização amontoados em uma extraordinária desordem, socados uns por cima dos outros e pululando como gostaria que minha imaginação pululasse" (LEIRIS, 1948, 300). No trabalho de condensação dos "lugares" da interioridade – no que Leiris diz ser um "plano trágico", aquele da máxima teatralização do Eu –, a escrita autobiográfica aspira a uma "anamnese total" através da qual as experiências de vida não são mais representadas segundo uma duração, mas como um panorama, uma coexistência, uma justaposição de elementos, enfim, um espaço (cf. BEAUJOUR, 1980, 147-8).

a *circunspeção* de Leiris seria variante da *translação* luliana, quando esta procura representar graficamente relações entre conceitos e engendrar mecanicamente configurações significantes a partir dos tópicos estáticos e localizados do *speculum* medieval. Aproximar, elaborar relações: tarefas que têm por corolário a "representação dos movimentos do psiquismo" talvez permitam afirmar que o automatismo posto em prática na escritura ainda surrealista de *Simulacre* acaba por produzir em *La Règle du jeu* um auto-retrato. Neste, como se vê, o Eu traduz-se em *compendium* sempre à disposição. Uma vez introduzido um sistema de classificação – que será sempre aproximativo para dados heteróclitos de toda uma vida –, um *corpus* (não mais que "confusão de linhas", segundo Leiris) substitui um Eu em perda de si, dá-lhe, ainda que dubitativamente, ares de sistema.

*Meu objetivo se revela movimento perpétuo, pedra filosófica ou quadratura do círculo: como posso, de fato, conciliar o gosto que tenho por aquilo que faz imagem, meu cuidado em concluir por uma formulação autêntica, minha vontade enfim de me construir uma espécie de sistema que tenha uma validade segundo as normas e não somente para mim? Como poderia eu, sem que estes três componentes mutuamente se neutralizem, fazê-los convergir em um escrito que eu gostaria loucamente que fulgurasse enquanto não posso senão, pedaço por pedaço, e não sem infinitas precauções, puxá-lo da limalha de minhas fichas?*  
(LEIRIS, 1948, 293).

A resposta parece estar no fato de o auto-retrato não ser verdadeiramente uma memória, nem mesmo uma mnemônica – embora apresente alguns de seus traços em sua estrutura textual. Seu mérito estaria, antes, no dispor uma memória interna ao texto, na sua coerência bem como nas suas falhas, o que permite constituir o simulacro de um eu. Estaria, igualmente, na referência constante a uma memória cultural, à mitologia, à literatura, à história, a uma relação estreita desta com a linguagem. É o trabalho da invenção que se constitui em *mimesis* da memória, em textos onde Leiris constantemente explicita suas estratégias estilísticas de desvio, descontinuidade, bifurcação. No fim das contas, o que se desvela é uma *memória sem memória*, modo de fazer "descarrilar" o espírito, solicitado entre "um passado forçosamente lendário e constituindo uma espécie de tufo primitivo" e a literatura enquanto "meio de se desacreditar [de toda classificação] e escapar à empresa do tempo" (283). Donde a impressão que invariavelmente experimenta o leitor de Leiris

de uma regra do jogo derrisória, guardada em reserva (cf. LEJEUNE, 1974, 287).  
Impressão de uma caça sem presa.

Nesse sentido, a escritura do auto-retrato, em lugar de retrospectiva, articula uma digressão. O desvelamento da "cena original" intencionalmente se protela (cf. LEJEUNE, 1974, 288). Na tentativa, reiteradamente frustrada, de "tapar o buraco do que nos falta" e "encontrar um pleno, uma espécie de polpa vital ou de condensado de sabor" (LEIRIS, 1948, 294-95), resta ao retratista de si flertar com "algo equivalente ao que os antigos alquimistas ou filósofos herméticos chamavam 'a via donde jamais se retorna'"; resta-lhe apenas "encontrar saída *indo para frente*" (1948, 295; grifos nossos). Poligrafia é o que salva do esquecimento. É o que salva de se ver morto em vias de contemplar lembranças congeladas a partir da "câmara escura" da memória.

\* \* \*

Aquele que rememora sonha, na verdade, com a sincronia imaginária do museu, mistura de elementos clássicos e arcaicos. Em suas deambulações imaginárias, o Antigo não é tanto resgatado do passado quanto subvertido em sua tópica tradicional – enciclopédia dos Vícios e das Virtudes – de modo a compor uma mitologia pessoal.

Em *L'Âge d'homme*, trata-se de dotar o infame corpo de uma alma e a alma conturbada de um glorioso corpo. Para tanto, cumpre multiplicar e recompor os signos que de antemão parecem unívocos, no limite da insignificância: a aparência, os hábitos, as relações pessoais. E dotá-los de ressonância simbólica por um "jogo de transposições", maneira de induzir o metafórico ao que é banalidade demasiado legível. Complementarmente, cumpre absorver os sentidos flutuantes da subjetividade, o inconsciente e a memória, num alegórico de amplo espectro, condensando ali as relações obscuras do erotismo, da morte e da castração, a favor de uma sublimação de si.

Diga-se uma vez mais: importa àquele que se auto-retrata o processo de construção e desconstrução de lugares, a classificação, o inventário das imagens mais que os conteúdos específicos da memória. Nesse sentido, o esforço da escritura se concebe como o microcosmo, escrito na primeira pessoa, de um percurso enciclopédico; como uma tomada de consciência textual das interferências e homologias entre o Eu singular e o Espelho geral da Cultura. O discurso sobre o espaço íntimo não escamoteia seu anseio de refletir o discurso coletivo sobre o Universo. Mas, ali, imaginar não é tanto participar do mundo quanto obsediar a própria imagem sob as aparências infinitamente variáveis de que ela, reflexo indefinível nos grandes espelhos enciclopédicos, pode se revestir (cf. BEAUJOUR, 1980, 30).



Eis porque um Eu se preenche de conteúdo mnêmico ao percorrer múltiplos episódios narrativos ou *exempla* que se encadeiam na sua biografia – numa simbologia eclética, diga-se, indo dos cavaleiros da Távola Redonda aos ícones da História Santa, das cenas burlescas do *vaudeville* aos refinamentos estéticos da grande pintura renascentista.

Na verdade, à semelhança dos textos de *La Règle du jeu, L'Âge d'homme* não é obra de memorialista, reconstituição de uma trajetória contínua de vida. O cronológico, como se disse, submete-se ao topológico. O espelho de Leiris não faz senão recolher fatos e imagens numa tópica muito particular: a família, o teatro, o bordel. Tópica temperada pelo jogo das rubricas: sacrifício, amor, expiação, morte. O que ali se espelha (e se "especula") – sobretudo em torno da vacuidade do Autor e da procura pela taxonomia de seus lugares-comuns – não se traduz tanto numa narrativa continuada quanto numa topografia da alma – para não dizer numa mitografia –, e na conseqüente sugestão de transposições entre seus vários lugares constitutivos. O escritor que se contempla, esclarece Francis Jacques, "empenha-se em estabelecer, entre suas impressões, fluxo de desejo, amores, todos os acontecimentos notáveis vividos *in foro interno*, uma continuidade de *mise-en-scène*" (JACQUES, 1982, 199).

O auto-retrato é, sobretudo, jogo teatral. Neste, o Antigo é invenção de volúpia. Ou sua recuperação diretamente dos livros escolares, instrumentos pedagógicos desvirtuados em favor do Eu que, por assim dizer, "rememora-se" em grande aparato verbal. Cabe aqui um esclarecimento. O *ethos* do auto-retrato depende amplamente da arte: é ela que impõe uma disposição às partes do texto e, conseqüentemente, um temperamento aos desejos. Ocorre, porém, de esse *ethos* induzir igualmente o movimento inverso, de subversão do que tenderia a se expor numa ordenação enciclopédica. Assim, a tudo o que estiver de antemão regido pela Temperança, e tender *pour cause* a fechar retrato e retratado num microcosmo harmonioso, vem se opor a violência de uma escrita intemperante, libidinosa e aberta à morte. "Como enciclopédia, esclarece Roland 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, 165). Virtudes e vícios, que normalmente se combatem nas éticas protocoladas, vêm assim se combinar num Irreconciliável onde é configurado um Eu particularmente afeito à impessoalidade moderna: não mais o "eu estruturado do mundo, estima Maurice Blanchot, mas já a estátua monumental, sem olhar, sem figura e sem nome: o ele da morte soberana" (*apud* LEIRIS, 1966, 6). O Outro (a morte, o inominável, o irreconhecível, a mediocridade), ainda que permaneça fiador do que o escritor reúne e distribui em seu auto-retrato, é fator de todos os riscos –

ao patrocinar o antiestrutural de que fala Barthes. Ali se originam as imagens. Portanto, as contundências.

Antigüidade e crueldade são termos afetivamente carregados para Leiris; possuem, portanto, segura ressonância, isto é, virtudes de associação. Se o trabalho da escritura consiste em aproximar e em elaborar relações – por diversas vezes Leiris assim o caracteriza –, então é de esperar que na "colagem surrealista" de *L'Âge d'homme as imagines agentes* centrais do texto, as duas grandes figuras hieráticas da Antigüidade que Leiris recolhe do díptico de Lucas Cranach, ressoem sentidos contundentes. De fato, ao insistir na conjunção Lucrecia-Judite, Leiris reconhece que em ambas, na casta e na desavergonhada, um mesmo gesto de "lavar no sangue a mancha de uma ação erótica" (LEIRIS, 2003, 133) traduz os sentimentos de tormento, ignomínia e terror a ela associados (2003, 188). Uma pelo suicídio, outra pelo assassinio, ambas reproduzem, em imagem, a lição fornecida pela "beleza sobre-humana" da tourada: o sentido trágico do amor, "união e combate ao mesmo tempo" (2003, 70). Portanto, deduz Leiris, não terá sido por um simples capricho, mas em virtude de "analogias profundas" – entre terror e santidade, beleza e medo –, que Cranach pintou-as em conjunto, "ambas igualmente nuas e desejáveis, confundidas nessa ausência completa de hierarquia moral que a nudez dos corpos implica" (2003, 134). De fato, ocorre de Judite e de Lucrecia serem "verso e reverso da mesma medalha" (2003, 133). As duas faces do eterno feminino, "vistas apenas sob o ângulo do sangue derramado" (2003, 142), preservam na ambigüidade as forças contraditórias do terror e da piedade. Está claro que um particular erotismo deixa-se reconhecer nessa ambigüidade. Através dele, o retratado procura se resgatar da estereotipia, da banalidade e da impassibilidade de seus objetos desejados. Castração, suicídio, culpabilidade, narcisismo, relações angustiantes entre volúpia e morte: uma completa sugestão emerge de alegorias que guardam em sua duplicidade a força de subverter, para fins de mitologia pessoal, os canônicos espelhos das Virtudes e dos Vícios.

Leiris confessa-se obsessivamente seduzido por alegorias, onde hermetismos e perturbações se misturam. É o erudito, dândi das letras, que se confessa transido pela capacidade de transfiguração do alegórico. Razão para procurar edificar sobre tal modelo seus lugares de memória. Monumentos, bustos, mosaicos, baixos-relevos: todo vestígio do Antigo presta-se ao arqueólogo de si para produzir sua galeria dos desejos e temores. O que, aliás, movimenta sua escritura é a imitação do gesto infantil de folhear compêndios como o *Nouveau Larousse Illustré* em busca de voluptuosas imagens antigas e de ensinamentos sobre os mistérios da sexualidade, pilar de toda personalidade. Escusas imagens ancestrais são emprestadas de verbetes didáticos sobre Judite e Lucrecia, Cleópatra, Holofernes, entre outros. Toda uma galeria de imagens "fortes" e "salientes", como diria o Cícero da *ars memoriae* – na verdade,

imagens estereotipadas de um fundo cultural –, procura reter o erotismo de uma Antigüidade que reúne sensualidade e suicídio na mesma chave de uma fatal e sibilante "sinuosidade": "torção do corpo prestes a cair" e "sinuosidade da lâmina" associadas (2003, 32). Complementarmente, jogos de linguagem, como em *Biçfures*, são postos a desatar os nós das palavras, ricamente entrelaçadas na infância dos espantos e das perturbações.

Reconstituir a erótica do Antigo é fazer a arqueologia de seus próprios desejos e temores de adulto. A "galeria de lembranças" prometida inicialmente para "liquidar" com o que oprime e compromete o futuro do Autor – e que um tratamento psicológico deixara sem solução – faz valer, através do descritivo, o gênero epidítico do discurso. Isto é, ela propõe expor virtudes e vícios daquele que corporifica o mais vivamente possível a passagem dramática "do caos miraculoso da infância à ordem feroz da virilidade" (2003, 40). Ao fazê-lo, demonstra que o auto-retrato resulta, sobretudo, de um compromisso entre o mais geral e o mais particular. Lugares da Mitologia e da História, nele reinvestidos e reinventados, encontram terreno comum para o sacro e o profano. Não surpreende, pois, que na galeria labiríntica e voluptuosa da licenciosidade antiga imagens alegóricas "petrificadas" nos manuais venham cruzar com todo um "teatro de lubricidades ocultas" (2003, 59, tradução modificada). Afinal de contas, criaturas "perturbadoras" como Lucrécia e Judite surgem unicamente em função de um "desvio" do Museu, do Antigo, da cultura humanista. Dir-se-ia que o sujeito de reminiscências necessita passar por uma Antigüidade a um tempo solene e devassa, desejável e brutal, para retornar a si, e transformar seus *topoi* em lugares de uma paradoxal dissolução redentora. À solenidade do antigo responde seu lado Messalina, num sedutor desvio da tópica escolar que permite aproximar o museu e o bordel. Leiris pode, então, ajuizar:

*Nada me parece assemelhar-se tanto a um bordel quanto um museu. Há nele o mesmo lado suspeito e o mesmo lado petrificado. Num, as Vênus, as Judites, as Suzanas, as Junos, as Lucrécias, as Salomés e outras heroínas, em belas imagens fixadas; no outro, as mulheres vivas, vestidas com seus enfeites tradicionais, com seus gestos, suas locuções, seus hábitos inteiramente estereotipados. Em ambos os lugares está-se, de certa maneira, sob o signo da arqueologia; e, se durante muito tempo apreciei o bordel, é porque ele também participa da Antigüidade, em razão de seu caráter de mercado de escravos, prostituição ritual (LEIRIS, 2003, 60).*



A analogia, lembra Beaujour (1980, 219), parecerá paradoxal apenas para quem esquece que o auto-retrato é por natureza uma prática furtiva, e privilegia a subversão das enciclopédias oficiais para fins de enredo particular. O gozo pessoal nutre-se dos lugares-comuns. Desvelados pelo teatro do livro, *corpus* amplamente descritivo, imagens ressoantes sugerem que cada qual pode tirar seu gozo particular do que é ancestral e primitivo. Nesse sentido, afirma Beaujour, "a comunicabilidade do auto-retrato depende tanto da universalidade dos tópicos quanto da generalidade do fantasma" (1980, 209). O arqueólogo de si tira sua volúpia – e seu sofrimento – desse imaginário dividido entre o universo humanista das referências culturais e os fantasmas do gozo íntimo. Em lugar de ser um instrumento de normalização, a tópica antiga oferece-lhe a chance de inventar uma diferença.

Assim, percorrer a anamnese leirisiana no que ela tem de deambulação imaginária pelos lugares da cultura é se aperceber de um instrumental maior de transferência de clichês culturais, que fechariam o texto e seu autor num enquadramento harmonioso se a violência de uma escrita exorbitada, libidinosa, não os abrisse para o amanhã de uma morte soberana e de suas cortesãs licenciosas.

**Resumo:** Na tentativa de espelhar seu autor num *corpus*, a autobiografia moderna rompe, na verdade, com a unidade e a continuidade da pessoa empírica, histórica e contingente. A memória que os textos de Michel Leiris (1901-1990) procuram reviver, explicitamente identificada com os espelhos enciclopédicos da cultura, não fornece um conjunto de predicados a um 'eu' constante mas, antes, uma série de lugares heteróclitos, um fundo imemorial e impessoal, onde se confrontam as lembranças da vida íntima e os fatos de linguagem que uma retórica luxuriante entende investir de caráter oracular.

Este estudo percorre alguns momentos da tetralogia *La Règle du jeu*, bem como *L'Âge d'homme*, de modo a ressaltar os modos como uma moderna tópica da reminiscência retoma e reinterpreta uma multissecular arte da memória.

**Palavras-chave:** Michel Leiris, memória, enciclopédia, cultura, linguagem, autobiografia

**Résumé:** En essayant de faire réfléchir son auteur dans un *corpus*, l'autobiographie moderne coupe court, en fait, avec l'unité et la continuité de la personne empirique, historique, et contingente. La mémoire que les textes de Michel Leiris (1901-1990) entreprennent de revivre, explicitement identifiée aux miroirs encyclopédiques de la culture, ne livre pas un paquet de prédicats à un 'moi' constant, mais plutôt une série de lieux hétéroclites, un fond immémorial et impersonnel où se confrontent les souvenirs de la vie intime et les faits de langage qu'une rhétorique luxuriante entend investir d'un caractère oraculaire.

Cette étude suit quelques moments de la tetralogie *La Règle du jeu*, ainsi que *L'Âge d'homme*, de manière à relever les moyens par lesquels une moderne topique de la réminiscence reprend et réinterprète un multiseculaire art de la mémoire.

**Mots-clé:** Michel Leiris, mémoire, encyclopédie, culture, langage, autobiographie

### Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Estação Liberdade, 2003.
- BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. Paris, Seuil, 1980.
- JACQUES, Francis. *Différence et subjectivité*. Paris, Aubier-Montaigne, 1982.
- LEIRIS, Michel. *Aurora*. Paris, Gallimard, 1939.
- \_\_\_\_\_. *L'âge d'homme*. Précédé de *De la littérature considérée comme une tauromachie*. Paris, Gallimard, 1946.
- \_\_\_\_\_. *Biçfures*. Paris, Gallimard, 1948.
- \_\_\_\_\_. *Fourbis*. Paris, Gallimard, 1955.
- \_\_\_\_\_. *Fibrilles*. Paris, Gallimard, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Mots sans mémoire*. Paris, Gallimard, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Journal*. Paris, Gallimard, 1992.
- \_\_\_\_\_. *A idade viril*. Precedido por *Da literatura como tauromaquia*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1975.



# ***Do padrão do gosto em Hume: a crítica e a racionalidade***

**Andrea Cachel**

Doutoranda em Filosofia pela FFLCH-USP.

A peculiaridade de uma discussão acerca da existência de um padrão do gosto, peculiaridade essa que nos permite refletir acerca de questões diversas das estéticas por meio dela, é o fato desse tema ressaltar uma ambivalência entre universalidade e particularidade. Toda a análise acerca de regras para a composição artística lida com o problema do seu fundamento, visto que, por definição, o gosto, com o qual se relaciona a arte, é algo que, a princípio, não parece admitir generalidade e universalidade. Hume inicia o texto *do Padrão do Gosto* mostrando justamente que a diversidade do gosto, o que atesta a dificuldade da temática. Embora possa parecer inicialmente clara a "superioridade" de certos gostos em relação a outros (o que pode nos fazer chamar a outros povos de *bárbaros*, por exemplo), tomada em uma perspectiva mais aproximada e particularizada a clareza do referencial segundo o qual é possível estabelecer um gosto como melhor ou pior que o outro se esvai. Nas palavras de Hume:

*Temos tendência a chamar de bárbaro tudo aquilo que se ajusta muito de nosso gosto e concepções. Mas rapidamente percebemos que esse epíteto ou reprovação pode ser atribuído a nós mesmos. E mesmo a mais alta arrogância e confiança é abalada ao se observar uma semelhante confiança integral, além de escrúpulos, em meio a tal diversidade de sentimentos, para pronunciar-se positivamente em seu próprio favor (HUME, 1987, p. 227)<sup>1</sup>.*

<sup>1</sup> HUME, David. (1987). "Of the Standard of Taste". *Essays, Moral, Political and Literary*. Indianápolis: Liberty Fund., p. 227-49.

Uma comparação com a moral mostra justamente que a particularidade da questão é referente ao fato de ser o sentimento o elemento discutido no problema. A remissão do gosto à particularidade da experiência é um elemento importante na questão. A analogia humeana com a moral mostra que, tomando-se a moral como dependente mais do sentimento do que da razão, é possível verificar que a experiência particular torna mais clara a dificuldade de se falar em padrões. Que pareça ser um padrão moral agir virtuosamente, na análise de Hume, não é prova de que a moral é dependente da razão (sobretudo demonstrativa, a qual pode estipular facilmente regras gerais), mas sim que a palavra *virtude* é demasiado geral. Tomada do ponto de vista de uma discussão acerca do significado específico dessa palavra, toda a generalidade se esvai:

*Os admiradores e seguidores do ALCORÃO insistem nos excelentes preceitos morais que integram essa obra caótica e absurda. Mas isso significa ter suposto que as palavras ÁRABES que correspondem ao uso comum em INGLÊS de equidade, justiça, temperança, mesquinhez, caridade eram sempre tomadas em um bom sentido e, além disso, que seria uma grande ignorância, não em moral, mas em linguagem, mencioná-las com um significado diferente do pertinente ao aplauso e aprovação. Mas como podemos saber se o pretense profeta realmente atingiu um justo sentimento de moral? Prestemos atenção à sua narração e logo perceberemos que ele aplaude exemplos de traição, desumanidade, crueldade, vingança, fanatismo, que são inteiramente incompatíveis com a sociedade civilizada (HUME. 1987, p. 229).*

Dessa forma, a analogia com a moral nos mostra que, se o que está em jogo é o sentimento, a questão da existência de um padrão ressalta uma dualidade, qual seja, a particularidade própria dessa faculdade e a generalidade peculiar à idéia de *padrão*. Quando intermediamos a razão (demonstrativa, vale ressaltar) como fundamento último de uma asserção, a idéia de uma universalidade parece estar implícita, tendo em vista o caráter universalizante da própria razão. Contudo, todo escamoteamento da razão supostamente cria dificuldades quanto à postulação de generalidade. No caso do gosto, o deslocamento óbvio da razão do seu fundamento, e a evidente vinculação da temática com a noção de *sentimento*, já é um primeiro indício de que a busca de um padrão nesse âmbito é um assunto que merece uma análise depurada, assim como é indício da proximidade da discussão pertinente à estética e a referente à racionalidade experimental, em Hume.

Outra peculiaridade da questão é – o que no fundo parece ser uma perspectiva diversa do problema que acabamos de expor – que, inicialmente, o gosto, por ser sentimento, é totalmente subjetivo. Embora essa seja a opinião apresentada como a do ceticismo, Hume não parece remeter o gosto diretamente a algo como uma idéia de bem, beleza etc., reconhecendo que a afirmação de alguém quanto ao seu gosto é totalmente particularizada. É obvio que não se nega que alguns possam preferir autores que são evidentemente piores que outros. Nas palavras de Hume, preferir Bunyan a Addison, por exemplo (HUME. 1987, p.231). Assim, é claro que tomada do ponto de vista da asserção subjetiva é verdade que alguns preferem esses autores e que esse sentimento não pode ser falso. Nessa perspectiva, portanto, a subjetividade própria dessa experiência, a princípio, parece impedir que se afirme que determinadas asserções são verdadeiras e outras são falsas, e, assim, estabeleçam-se critérios de verdade nas questões pertinentes ao gosto.

Contudo, por outro lado, Hume afirma ser natural procurarmos um padrão do gosto, uma regra, segundo a qual possamos estabelecer quais gostos são preferíveis a outros. Assim, a despeito da questão ser pertinente ao sentimento, é natural postular a existência de um padrão, segundo o qual determinadas opiniões podem ser classificadas como melhores que outras. O problema, entretanto, é qual o sentido de *padrão* do gosto, nesse contexto, e qual o seu fundamento, tendo em vista justamente o que expusemos previamente. Embora reconheçamos também como sendo natural a procura de um padrão de gosto e afirmemos a sua existência quando comparamos obras de "qualidades" bastante distintas, parece ser difícil pensar qual é o fundamento desse padrão, tendo em vista que Hume já deixa claro não ser a razão demonstrativa ou uma comparação entre meras relações de idéias aquilo que dá suporte a regras gerais na arte.

Postular regras insere nesse contexto um nível de universalidade e verdade, porquanto distingue sentimentos e os classifica como melhores ou piores conforme um padrão. Assim, torna-se questão central ponderar de que modo uma experiência particularizada, tal como toda experiência pertinente ao gosto, pode se tornar critério, sem que, para isso, postule-se a intermediação da razão demonstrativa (algo que nas questões pertinentes à estética se torna evidentemente descabido). Se é evidente que Hume rejeita qualquer interposição de regras *a priori* no caso do gosto, a existência de um padrão para o gosto traz à tona a dificuldade concernente ao fundamento da generalidade nos casos dissociados da razão demonstrativa e diretamente vinculados à particularidade e subjetividade própria do sentimento.

A discussão sobre o fundamento das regras gerais da composição, na filosofia humeana, apresenta duas perspectivas. De certa forma, Hume nos dá pistas sobre o que seriam essas regras, a saber, uma ordem universal de concordância entre forma



e sentimento. Segundo Hume, haveria certas formas e qualidades que estão destinadas a agradar, há princípios gerais de aprovação ou censura, há qualidades dos objetos que provocam no espírito uma sensação de agrado ou desagradado (cf. HUME, 1987, p. 233). Isso significa que na filosofia humeana há um deslocamento da beleza compreendida como uma qualidade do objeto para a idéia de que uma regra geral da qualidade estética é a concordância entre a forma da obra e um sentimento de agrado ou prazer. Em um primeiro nível, portanto, podemos perceber que a filosofia humeana se coloca em um plano que, ainda que, conforme analisaremos mais adiante, ressalte a experiência como constituidora de um padrão, estabelece uma regra prévia, a saber, uma relação entre certas formas e determinados sentimentos. Nesse sentido, seria uma verdade, pelo menos parcialmente autônoma em relação à experiência, a existência desse padrão, ou seja, o fato de que a beleza é uma concordância entre forma e sentimento e que determinadas formas despertam os sentimentos relacionados com os valores estéticos.

Em decorrência, isso estabelece uma certa universalidade para o padrão do gosto (por isso mesmo padrão), ainda que essa universalidade não seja constituída pela razão *a priori*, mas sim tenha como fundamento a natureza humana. Conforme expõe Hume "os princípios gerais do gosto" são uniformes na natureza humana. Assim, a despeito de toda a diversidade possível, haveria princípios gerais segundo os quais algo é agradável ou desagradável a todos, independentemente da relatividade e subjetividade peculiar ao assunto. O elemento invariável nesse caso já não é mais dado pela demonstração (e assim pelo método metafísico aplicado a assuntos como o do padrão do gosto), mas sim pela *natureza humana*, assim como é possível afirmar que seja um princípio da natureza humana ser afetado pela conjunção constante e a partir disso, tomando-se certos princípios da imaginação, constituir crenças causais. Em todo caso, o que se verifica é que a beleza já não é mais uma qualidade "objetiva" do objeto, mas sim algo que se reporta a uma outra noção universalizante: a de *natureza humana*.

Mas há um outro nível da questão, o qual nos interessará mais de perto neste artigo, que é a presença de um determinado tipo de experiência na constituição mesma das regras gerais da arte. Esse tema nos permitirá uma aproximação com a temática da racionalidade experimental, à medida que, conforme fica claro na seguinte afirmação de Hume, a dependência da experiência como fundamento da regras gerais da composição é algo compartilhado por todas as ciências práticas, ou seja, aquelas para além das relações de idéias:

*É evidente que nenhuma das regras de composição são fixadas por raciocínios a priori, ou pode ser confundida com uma conclusão abstrata do entendimento, por comparação entre aquelas tendências e relações de idéias, que são eternas e imutáveis. Seu fundamento é o mesmo de todas as ciências práticas, a experiência. Elas são apenas observações gerais sobre o que universalmente se verificou agradar em todos os países e épocas (HUME, 1987, p. 231).*

Hume argumenta que o estabelecimento de quais são as qualidades que se relacionam aos sentimentos de prazer estético em cada caso particular decorre da experiência e observação. Nas palavras de Hume, as regras gerais da arte são "observações gerais, relativas ao que universalmente se verificou agradar a todos". Assim, ele, de certo modo, ainda que reconheça como um princípio que haja uma relação entre certas qualidades e o fato de despertar prazer estético, admite a importância da experiência e observação nesse contexto. E, em especial, aí um aspecto que nos interessa bastante, não apenas confere essa importância no estabelecimento pontual das regras (descobrir algo que já estaria dado *a priori*), mas concede a elas uma tarefa essencial da constituição mesma das regras, tendo em vista que a particularidade da experiência estética exige uma relação constante entre a percepção estética e a constituição de um padrão.

Há, nesse sentido, uma relação direta entre as regras gerais e a atividade de crítica artística. Não é por outro motivo que Hume usa a expressão justa crítica para defini-las, da mesma forma que evoca a idéia de "modelos estabelecidos", conjuntamente com a observação do que agrada e desagradar, como fundamento das regras gerais da beleza. Definir algo como artisticamente bom ou ruim é constantemente fazer a crítica em todos os casos, remetendo sempre a experiência particular própria da atividade artística à observação do passado. Nesse sentido, é dar um sentido bastante salutar para a própria história da arte. Sendo impossível inferir as regras gerais demonstrativamente, o procedimento da crítica torna-se constituidor do padrão, ao mesmo tempo em que ele procura algo que não é constituído pela experiência (a relação entre certas qualidades e certos sentimentos).

Excluir a inferência demonstrativa, nesse caso, (lembrando que, para Hume, procurar regras demonstrativas para a arte seria contra a crítica) tem como consequência uma impossibilidade relativa de se separar descoberta e constituição das regras. Isso porque o procedimento da crítica passa a não ser meramente acessório, em relação a algo já plenamente definido. A crítica estabelece as regras, pela observação da experiência, e, ao mesmo tempo, é reguladora em relação à

observação futura, porquanto delimita valores e modelos, por exemplo. É em referência a esses modelos que a crítica futura se orientará para estabelecer novos modelos, a partir dos quais a observação futura se orientará e assim sucessivamente. Nesse sentido, a regulação se dá senão como refinamento.

Assim, a ausência da razão demonstrativa nesse contexto tem como consequência não apenas a impossibilidade de se inferir regras dadas *a priori*, mas sim confere um sentido bastante distinto para a própria idéia de regra. Ainda que se possa postular algo previamente dado, no caso uma relação entre determinadas formas e sentimentos, a experiência também constitui a regra, à medida que ela passa a ser determinante em relação à regulação futura, ao mesmo tempo em que a regulação futura pormenoriza a regulação passada. A regra é sempre atualizada e detalhada (o que, por sua vez, altera parcialmente a regra, ao mesmo tempo, em que preserva parte de seus elementos) e por isso representa um processo de refinamento constante, refinamento esse que, por sua vez, não pode ser feito sem que a experiência seja parte da regulação e não apenas um seu veículo.

Essa regulação, ademais, possui uma função determinante do ponto de vista da relação imediata com a obra de arte e, assim, verifica-se com maior profundidade o processo de refinamento da própria experiência, a qual orientará a regulação futura. Hume reconhece a impossibilidade de se inserir nas questões de gosto a universalidade da demonstração, conforme já comentamos anteriormente. Porém, parece indicar a possibilidade da regulação da imaginação, a qual, poderíamos dizer, minimiza os efeitos subjetivos e relativos e aponta para um tipo de "verdade". Como afirma Hume, ainda que não possamos falar em uma verdade geométrica nas questões de gosto, podemos, por exemplo, limitar a poesia através das regras gerais da arte. Não apenas sob o ponto de vista da crítica, que obviamente limita pelo discurso as qualidades artísticas, mas até mesmo sob o ponto de vista do espectador comum, o que se verifica é uma função universalizante para a própria experiência. A experiência passa a constituir a possibilidade de se regular a imaginação e, nessa regulação, o estabelecimento de uma relação entre aquilo que por definição é particular e destituído da demonstração como fundamento e aquilo que tem validade mais geral. Começamos a perceber aqui o sentido mais profundo que pode ter a experiência quando se desloca das ciências práticas a razão demonstrativa.

De um lado, trata-se de descobrir o princípio para poder aplicar em casos particulares, de outro há a possibilidade de regular o gosto para poder apreciar aquilo que corresponde ao padrão artístico. De certa forma esses dois aspectos se misturam, à medida que a prática de observação de objetos artísticos está sempre coadunada com a referência a "modelos e princípios que foram estabelecidos pelo consentimento e experiência uniforme de todas as nações e todas as épocas". Nesse sentido,



os críticos têm uma função essencial, porquanto são eles que têm a tarefa de estabelecer (pela observação da experiência, vale lembrar, o que dá um sentido fundamental para a história da arte) os modelos a que se reportará constantemente. A crítica se integra, dessa forma, com a prática e tem um sentido importante na regulação do gosto.

Hume reconhece a possibilidade de haver diferença entre os homens e que alguns deles possuam uma maior "delicadeza" da imaginação<sup>2</sup>. Assim, conforme argumenta em alusão a um trecho de *Dom Quixote*, entende ser possível afirmar que alguns homens possuam uma tal delicadeza que possam identificar as qualidades pertinentes à beleza:

*É com uma boa razão, diz SANCHO ao escudeiro de nariz grande, que eu pretendo saber julgar um vinho: é uma qualidade hereditária da minha família. Dois dos meus parentes foram chamados uma vez para dar sua opinião sobre um barril de vinho, que supostamente era excelente, pois era velho e de uma boa colheita. Um deles prova o vinho, examina esse vinho, e após uma reflexão profunda afirma que o vinho seria bom, se não fosse por um pequeno gosto de couro, que ele percebera nele. O outro, após ter as mesmas precauções, também dá o veredicto a favor do vinho, mas com uma reserva em relação a um gosto de aço, que ele facilmente distinguira. Você pode imaginar o quanto eles foram ridicularizados pelo seu julgamento. Mas quem riu por último? Ao esvaziar-se o barril foi encontrada no fundo uma chave velha com uma correia de couro amarrada a ela (HUME, 1987, p. 234-5).*

Contudo, mesmo admitindo uma disparidade natural entre os homens quanto à delicadeza da imaginação, admite uma função importante para a crítica, seja no sentido de avaliar os gostos e estabelecer níveis entre eles, mas também de estabelecer os princípios ou regras gerais que podem regular o gosto e a avaliação estética imediata. Assim, se no caso dos parentes de Sancho havia uma delicadeza do

<sup>2</sup> Para uma discussão mais detalhada do tema da delicadeza do gosto, especialmente em contraposição à delicadeza das paixões, é fundamental o ensaio humeano "Da delicadeza do Gosto e da Paixão". In: HUME, David. (1987). "Of the Delicacy of Taste and Passion". *Essays, Moral, Political and Literary*. Indianápolis: Liberty Fund., p. 3-8.

gosto corpóreo tal que os permitia reconhecer em meio ao gosto de vinho o gosto ou de couro ou de ferro, provenientes de uma chave com uma correia de couro amarada a ela, a descoberta da chave no fundo do tonel se tornava essencial para mostrar a superioridade do gosto de uns em relação aos outros. No mesmo sentido, em analogia à delicadeza "corpórea" seria possível afirmar que o estabelecimento das regras da composição ou o estabelecimento de "modelos de excelência" é fundamental para mostrar quais gostos "mentais" são preferíveis a outros e, dessa forma, de certo modo regular os gostos segundo esse padrão. A perfeição do gosto se mostra pela remissão a essas regras. Assim, o estabelecimento das regras não apenas indica quais são os gostos mais refinados, mas orienta, a partir do estabelecimento de padrões, o gosto geral.

A prática de observação estética também se integra a esse procedimento de regulação do gosto e representa, de certa forma, a própria experiência do estabelecimento de regras gerais, por meio da remissão do particular ao geral. Dessa forma, a prática de uma arte, o freqüente exame e contemplação de obras belas, a comparação entre obras que possuem diversos "graus de beleza", a tentativa de minimizar o preconceito (ou seja, qualquer condicionante externo à obra que a descontextualize), ou uso do bom senso (perceber a correspondência entre as partes, a coerência do discurso, dos argumentos etc.), permitem que o gosto imediato e particularizado (algo peculiar à noção de sentimento) passe a fazer referência a elementos que transcendem essa particularidade<sup>3</sup>. Assim, poderíamos dizer, a imaginação, ainda que não deixe de estar presente no caso, passa a ser regulada a partir da própria experiência, ou seja, sem ser necessário intermediar a razão demonstrativa em um âmbito em que a inserir seria evidentemente descabido.

Poderíamos analisar ainda muitos outros elementos e respectivas conseqüências de temas desenvolvidos no ensaio *Do padrão do gosto*, assim como outras poderiam ser as perspectivas de desenvolvimento dos elementos aqui esboçados. Entretanto, o que nos coube indicar foi, em primeiro lugar, a dificuldade que a idéia de *padrão* adquire em campos isolados de uma faculdade de regras *a priori* e, em decorrência, em que sentido a experiência pode ser também reguladora. Uma tal discussão no

<sup>3</sup> Segundo JONES (p. 267), Hume, ao enumerar esses procedimentos para a apreciação estética, retomaria diretamente Du Bos, sendo as expressões empregadas traduções dos termos técnicos franceses, notadamente cartesianos, empregados no século XVII. JONES, Peter. (1993). "Hume's literary and aesthetic theory". *The Cambridge Companion to Hume*. Norton (ed.). Cambridge University Press, p. 255-80.



campo da estética torna-se uma possibilidade clara de discutir tais assuntos, afinal, nesse campo a predominância do sentimento, a presença da imaginação e a relatividade da experiência, por exemplo, são indiscutíveis. Por isso mesmo, talvez seja possível a partir dela pensar alguns aspectos da regulação da imaginação, no campo da racionalidade experimental, campo esse diretamente ligado à célebre análise humeana da causa e efeito.

Não é nada incomum vermos, nas abordagens pertinentes ao problema humeano da causa e efeito, a qualificação da filosofia de Hume como meramente psicologista ou, ainda, associacionista. Tal qualificação evidentemente encontra assento em alguns elementos da filosofia humeana, tais como o deslocamento da razão demonstrativa do interior da experimental, a remissão parcial ou total da causa e efeito a princípios da imaginação e ao hábito, a teoria da crença (segundo a qual a crença em questões de fato é tão-somente uma maior força e vivacidade de uma concepção). Porém, o que parece faltar nessas análises é uma visão mais ampla do tipo de racionalidade experimental que se constitui, a partir desses elementos. Entendemos que a questão das regras gerais (da causa e efeito) é central nessa ampliação, sobretudo o fato de que a interposição de regras gerais da causa e efeito parece representar um processo de metodologização da imaginação, conforme podemos aduzir das próprias palavras de Hume:

*"Mais tarde teremos oportunidade de ressaltar as semelhanças e diferenças entre entusiasmo poético e convicção séria. Enquanto isso não posso deixar de observar que a grande diferença em sua sensação (feeling) procede de certa maneira da reflexão e das regras gerais. Observamos que o vigor na concepção que as ficções recebem da poesia e da eloquência é uma circunstância meramente accidental, a que toda idéia é igualmente suscetível, e que essas ficções não se conectam com nada real. Essa observação faz apenas que nos entreguemos momentaneamente, por assim dizer, à ficção. Mas a idéia é sentida de maneira muito diferente das convicções permanentemente estabelecidas, fundadas na memória e no costume. Elas são um pouco do mesmo gênero, mas uma é muito inferior à outra, tanto em suas causas como em seus efeitos.*

*Uma reflexão semelhante quanto às regras gerais nos impede de aumentar nossa crença a cada elevação de força e vivacidade de nossas idéias. Quando uma opinião não admite dúvida ou*

*probabilidade oposta, lhe atribuímos total convicção, ainda que a falta de semelhança ou contigüidade possa tornar sua força inferior à de outras opiniões (Tratado, p. 85; 155-6)<sup>4</sup>.*

Assim, de certa forma, a idéia de racionalidade experimental envolve a regulação da imaginação pela interposição de regras gerais, o que confere um estatuto privilegiado para a própria experimentação e correção por meio dela. Há elementos dessa temática que não poderemos aprofundar nesta oportunidade. A força adquirida por algumas relações, a qual gera uma crença causal, contudo deve ser atribuída à fantasia e chamada de ficção, por exemplo, a dificuldade de se distinguir racionalidade e mera associação (tendo em vista o associacionista da filosofia humeana) no campo das questões de fato, a convergência ou divergência entre psicologismo e critério epistêmico (crença/verdade) são alguns deles. De modo geral, para resumirmos, a questão central é perguntarmos se é possível falar em racionalidade experimental quando isolamos dela as regras *a priori* (ou seja, excluimos a verdade demonstrativa e, por isso, mesmo o método metafísico). Toda a remissão das questões de fato à experiência (respaldada pelo hábito, que permite uma acumulação epistemológica do passado) sugere, a princípio, uma contradição com a idéia de universalidade. E aí, não se torna tão descabido argumentar, como faz PASSMORE,<sup>5</sup> que se o critério é a associação "habitual" não se pode falar em regras (tomando-se por essa palavra uma pretensão de generalidade e, portanto, de uma espécie de verdade), ou diferenciar inferências racionais e inferências tais como as fundadas no preconceito.

A questão do padrão do gosto, contudo, parece nos dar algumas pistas sobre a convergência entre experiência e verdade e, assim, nos fornece pistas a respeito de que modo ciências fundadas apenas na experiência podem postular uma diferença

<sup>4</sup> HUME, David. (2000). *Treatise of Human Nature*. Ed. David Fate Norton/ Mary Norton. Oxford: Oxford University Press.

<sup>5</sup> Para PASSMORE (p.52), as *regras gerais*, esboçadas por Hume no *Tratado*, são arbitrárias. Como Hume atribui as regras gerais que seguiriam princípios regulares da imaginação aos homens sábios ou doutos (*wise men*) e as irregulares ao vulgo, sem apresentar um critério racional para as regras implicitamente seguidas pelos primeiros, Passmore acusa Hume de ter apenas escolhido arbitrariamente hábitos psicológicos a serem considerados científicos em detrimento dos atribuídos ao pensamento vulgar. Nesse sentido, essas regras apenas acentuariam o *psicologismo* humeano. PASSMORE, J. (1952). *Hume's Intentions*. Cambridge: Cambridge University Press.

entre racionalidade e irracionalidade (ou pelo menos falar em critérios de avaliação), sem precisar da fundamentação *a priori* para garanti-la. A regulação constante, o refinamento da própria experiência, o sentido que se configura para a crítica, a idéia de delicadeza da imaginação são elementos que, no contexto de uma discussão sobre racionalidade experimental, devem ser aprofundados. Eles parecem, contudo, já indicar, naquilo que deles se pode cogitar a partir da análise sobre o padrão do gosto, como a filosofia humeana parece configurar um outro horizonte para a discussão da racionalidade, horizonte esse que abandona a idéia de uma normatividade *a priori*, sem renunciar à idéia de uma normatividade, agora compreendida como refinamento e como produto de uma reflexão sobre e com a experiência.

Nesse sentido, para finalizarmos, podemos perceber, ainda que neste artigo apenas de forma meramente inicial, uma certa proximidade entre a configuração de um campo de racionalidade experimental em Hume (permeada por toda a rejeição humeana de que o seu fundamento seja a razão) e a atividade de crítica. A estética é chamada em outro texto humeano de *crítica*<sup>6</sup>, o que se entende a partir do próprio procedimento explicitado por Hume no ensaio aqui analisado, acerca do modo pelo qual se podem configurar os padrões do gosto e avaliar as obras de arte. A crítica é constituidora das regras gerais, no campo da arte, de forma que por estética se pode entender a própria atividade da crítica, como esboçamos. No caso da racionalidade experimental, dada a ausência de uma faculdade universalizante como a razão demonstrativa, também a crítica passa a ter essa função. As regras gerais são orientadoras dessa atividade, ao mesmo tempo que são produtos da mesma. A regulação da imaginação é um campo aberto, configurado pela própria prática da experimentação e pela descoberta de regras gerais a partir dessa prática. O campo aberto para a constante revisão das inferências, bem como para o estabelecimento de novas inferências (estabelecimento esse que por vezes refina as regras gerais), não significa uma relatividade do conhecimento estabelecido. Tem-se como produto do procedimento uma progressiva generalidade, um padrão, o qual distingue boas e más inferências. O padrão (de racionalidade experimental, nesse caso) pode ser reformado pela experimentação futura. Contudo, a nova regra geral não é totalmente distinta da regra anterior, ao contrário, incorpora essa regra, de forma que cada etapa é integrante da etapa posterior. Toda regra e toda regulação, portanto,

<sup>6</sup> Um exemplo dessa utilização pode ser encontrado na discussão sobre liberdade e necessidade, realizada na *Investigação* (p. 155). HUME, David. (1999). *Enquiries concerning Human Understanding*. Ed. Tom L. Beauchamp. Oxford: Oxford University Press.

dependem da crítica, da constante renovação, por meio do enquadramento entre a regra e novas experiências particulares. Nesse sentido, chegar a um nível adequado de delicadeza da imaginação<sup>7</sup> (ou a sua metodologização, parece ser possível afirmar) é o sentido que orienta a prática, tanto estética como do estabelecimento do raciocínio experimental.

<sup>7</sup> Segundo MALHERBE (p. 187-93), a delicadeza da imaginação consiste em um certo acordo entre sentimento e razão. Essa delicadeza representa, sobretudo, a separação das diversas circunstâncias envolvidas na apreciação estética. DELEUZE (p. 71-72) observa como, no campo do conhecimento, a fantasia pode confundir o essencial e o acidental, cabendo a certas regras gerais a tarefa de corrigir o transbordamento ilegítimo, a apreciação incorreta da circunstância. Nessa perspectiva poderíamos apresentar a relação entre a questão do padrão do gosto e da regulação na inferência causal sob um outro viés, o qual, embora em certos momentos esteja implícito na análise empreendida, não foi objeto direto deste artigo, cabendo a outros artigos esgotar essa possibilidade. MALHERBE, Michel. (1992). *La Philosophie Empiriste de David Hume*. 3a. ed. Paris: Vrin; DELEUZE, G. (2001). *Empirismo e Subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. Trad. de Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34.



**Resumo:** Hume mostra, no ensaio *Do padrão do gosto*, como, a despeito da diversidade própria do gosto, é possível estabelecer um padrão universal nesse âmbito, assentado não no objeto, mas na própria natureza humana. Aponta, contudo, que a descoberta desse padrão decorre da experiência, em especial, da pertinente à própria prática da crítica estética. Parece estabelecer, assim, o refinamento como item essencial não apenas da descoberta do padrão de gosto, mas também como integrante da sua própria constituição. Nossa intenção é, nesse contexto, é investigar o papel, na filosofia humeana, da regulação no estabelecimento de um princípio universal para o gosto, além de apontar, por fim, algumas conseqüências dessa temática para a análise da possibilidade de se estabelecer um padrão de racionalidade em uma filosofia que dissocia a razão experimental da razão demonstrativa.

**Palavras-chave:** gosto, padrão, regulação, experiência, razão

**Abstract:** Hume shows, in the "Of the standard of taste" essay, how, despite the diversity inherent to taste, it is possible to establish an universal standard in this matter, standing not on the object, but in human nature itself. He also points, however, that the finding of this standard is a result of experience, particularly, of that related to the practice of aesthetic criticism.

He seems to establish, therefore, the refinement as an essential item not only of the discovery of the standard of taste, but also as a component in the constitution of this standard. Our intention is, in this context, to investigate the role, in humean philosophy, of regulation in the process of establishing an universal principle for taste, as well as pointing to, at last, some consequences of this subject to the analysis of the possibility of establishing a standard of rationality in a philosophy that separates experimental reason from demonstrative reason.

**Keywords:** taste, standard, regulation, experience, reason



# ***Diderot em preto-e-branco: as paixões de M<sup>lle</sup> d'Aisnon e de M<sup>me</sup> de La Pommeraye, segundo Robert Bresson***

**Maria Cecília de Miranda N. Coelho**

Mestre em Filosofia e Doutora em Letras Clássicas pela USP, professora da PUC-SP.

*Dans le rite catholique-grec: "soyez attentifs!"*

*Pas de psychologie (de celle qui ne découvre que ce qu'elle peut expliquer)*

Robert Bresson<sup>1</sup>

O objetivo deste trabalho é analisar alguns aspectos da adaptação feita pelo cineasta francês Robert Bresson de um episódio do romance de Denis Diderot, *Jacques le fataliste*. O filme em questão é *Les Dames du Bois de Boulogne*. Na filmografia de Bresson – pequena e consistente (apenas 12 filmes, para um cineasta que viveu 98 anos) – encontramos cinco outras adaptações de textos literários de ficção para a tela: *Journal d'un Curé de Campagne* e *Mouchette*, a partir de romances de Georges Bernanos, *Une Femme Douce* e *Quatre Nuits d'un Rêveur*, a partir de Dostoiévski, e *L'Argent*, a partir de Tolstói. Ele fazia questão de diferenciar bem a obra literária da teatral e da cinematográfica, e sua relação com a palavra escrita era muito cuidadosa. Perguntado como ocupava seu tempo durante o período em que não estava filmando, Bresson respondeu: "With waiting in producers' offices and with teaching myself to write. You see, I believe that I cannot make my own films if I have collaborators on the script".<sup>2</sup>

A preocupação com a especificidade de cada meio fez com que, em todos os seus filmes posteriores a *Les Dames du Bois de Boulogne*, ele trabalhasse com atores não profissionais – chamados modelos. No caso deste, não é apenas o fato de, aqui, ele ainda ter trabalhado com atores consagrados, como Maria Casarés e Paul Bernard, que o distingue dos outros posteriores. Em geral, os críticos incluem esta obra (assim como *Les Anges du Peché*, seu primeiro longa, de 1943) em um período

<sup>1</sup> *Notes sur le cinématographe*. Gallimard, 1988, pp. 109 e 82.

<sup>2</sup> Entrevista, originalmente em inglês, dada a C.T. Samuels, em Paris (2/9/1970). Página acessada em 11/11/2006 <http://members.bellatlantic.net/~vze25jh7/>

chamado "Bresson avant Bresson,"<sup>3</sup>, alegando que o diretor ainda não havia desenvolvido o "estilo Bresson", que caracterizaria seus trabalhos a partir de *Journal d' un Curé de Campagne*, de 1950.

No entanto, esta demarcação entre duas fases não é de todo procedente. Como Bresson mesmo afirmou em uma entrevista<sup>4</sup>: "Even as early as *Les Dames du Bois de Boulogne* I told the actors to think about anything they wanted except their performances. Only then did I hear in their voices that inflection (so unlike theatrical inflection): the inflection of a real human voice". Nesta mesma entrevista, em relação ao seu estilo, propriamente dito, ele lembra que os críticos diziam "Bresson is impossible: He shows fifty doors opening and closing". Em sua defesa, ele não apenas explica que faz isso porque entende que a porta do apartamento é onde todo o drama ocorre — "The door either says, 'I am going away or I am coming to you.'" —, com, também lembra o comentário perspicaz de Cocteau, já na época de *Les Dames du Bois de Boulogne*, quando fora acusado de mostrar muitas portas: "Cocteau said I was criticized for being too precise. 'In other films you see a door because it just happens to be there,' he said, 'whereas in your films it is there on purpose. For that reason each door is seen, whereas in other films the door is scarcely noticed.'"<sup>5</sup>

Outro fato sempre lembrado a respeito do filme é a contribuição de Jean Cocteau na adaptação do texto de Diderot. Sem querer abusar das citações, atentemos, mais uma vez, para o comentário esclarecedor do próprio Bresson<sup>6</sup>:

*Samuels: Did you and Cocteau agree completely when you were working on the script?*

*Bresson: You know, Cocteau did very little. I initially wrote all the dialogue myself, retaining as much of Diderot as I could, but*

3 Este é o título dado por Philippe Arnout ao artigo que escreveu sobre os dois primeiros filmes de Bresson, no *Cahiers du Cinéma* (1987, n. 394), e que é retomado por Prédal, que incluiu *Les Dames du Bois de Boulogne* e corroborou a alegação de que este último ainda não fazia parte do "Système Bresson", veja PRÉDAL, R. *Le cinéma français depuis 1945*. Nathan, 1991, p. 57.

4 Entrevista a C.T.Samuels (nota 2).

5 A presença constante de portas se abrindo e fechando tem um efeito cênico bonito, e as vejo como se fossem páginas de livro sendo viradas.

6 Entrevista a C.T.Samuels (nota 2).



*inventing the story of the two women whom Helene uses. Their behavior and what happens to them in my film aren't in Diderot. What I needed Cocteau for was to help me blend Diderot's dialogue with my own. This he did magnificently in ten minutes, out of friendship for me. And since he was Cocteau and I was not known as a writer, I asked him to take credit for the dialogue.*

*Samuels: Why did you change the period and bring the story up to date?*

*Bresson: Because I think that costume drama violates the essence of cinema, which is immediacy. The period I was able to change because feelings – unlike clothes – don't change from century to century.*

A resposta de Bresson, mais do que esclarecer o papel de Cocteau (que, por esta declaração, não tem seu valor em nada diminuído) reforça o que realcei, anteriormente, a respeito de seu cuidado na reelaboração do texto literário. Não é o caso, neste momento, de discutir o conceito de adaptação e seus correlatos (transposição, transcrição, atualização, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, transcodificação)<sup>7</sup>. Tomemos, aqui, o comentário de Bazin sobre o comportamento de Bresson ao levar o texto à tela e sobre a diferença entre estes dois meios: "sa fidélité est la forme la plus insidieuse, la plus pénétrante de la liberté créatrice....Un personnage n'est pas le même vu par la caméra et évoqué par le romancier. Valéry condamnait le roman au non de l'obligation de dire "la marquise a pris le thé à cinq heures"<sup>8</sup>. Lembremos, aliás, que Bazin foi um dos poucos críticos a defender a semelhança profunda entre o mecanismo de adaptação de *Les Dames du Bois de Boulogne* e *Journal d'un Curé de Campagne* (contra os que classificam o primeiro como "Bresson avant Bresson"): "Il s'agit toujours d'atteindre à l'essence du récit ou du drame, à la plus stricte abstraction esthétique sans recours à

<sup>7</sup> No caso de *Les Dames du Bois de Boulogne*, pelo fato de existir uma mudança no período em que a história é contada – do século XVIII ela é transferida para o século XX, o mais correto seria falar em transposição. No entanto, pelas palavras de Bresson, vemos que isso não é o mais importante, já que ele está interessado nos "sentimentos imutáveis" dos personagens. Certamente sua afirmação é delicada, mas, independentemente disto, estar preso a uma tipologia – adaptação ou transposição –, mostra-se, aqui, arriscado.

<sup>8</sup> BAZIN, A. *Qu'est-ce que cinéma?* Éditions du Cerf, 2002, p. 108.

l'expressionnisme, par un jeu alterné de la littérature et du réalisme, qui renouvelle les pouvoirs du cinéma par leur apparente négation."<sup>9</sup> É a partir desta abordagem, e de que o filme é uma obra paralela ao texto, que quero analisar alguns aspectos de ambos.

*L'Opinion Publique* teria sido, a princípio, o nome que Bresson teria dado a seu filme, mas optou por *Les Dames du Bois de Boulogne*<sup>10</sup>. Este outro título parece ter sido, de fato, mais apropriado, pois a importância das normas sociais sobre o comportamento dos personagens, que é a mola para a vingança do juramento rompido – algo de peso no romance de Diderot, como mostra, por exemplo, a apologia de M<sup>me</sup> de La Pommeraye, feita no final do episódio –, não parece ser, no filme, a questão central. Quanto à mudança dos nomes de pelo menos alguns personagens, seria de esperar, e a escolha dos novos nomes não parece ser casual, indicando, a meu ver, uma conexão muito estreita entre o caráter destes personagens e seu papel na trama. Hélène é M<sup>me</sup> de La Pommeraye, Jean é o marquês des Arcis, a filha e a mãe, que têm o pseudônimo de d'Aisnon (seu nome de família era Duquênou), são chamadas Agnès e "Madame D".

Jean é um nome comum e não aparece ligado a nenhum sobrenome, como também a personagem da mãe, cuja importância é, na minha opinião, minimizada pela falta de um nome próprio. Mas o mesmo não ocorre com Hélène e Agnès. Ambos são nomes de origem grega, porém o segundo carrega uma forte ressignificação cristã. Agnès vem do adjetivo *agnós*, é, ón, que significa "casto, puro, virtuoso" (vem da raiz *hag*, que dá *agos*: o que deve ser expiado; *agios*: santo); o verbo *agnidzo* significa "purificar, oferecer um sacrifício". Agnès é, também, nome de uma santa famosa, representada habitualmente com um cordeiro na iconografia cristã. Era uma bela e jovem nobre (da família Claudia) e foi martirizada em Roma, no século IV; por resistir ao casamento, foi condenada à morte, e, como era proibido matar virgens, foi violada antes da execução (algumas fontes da hagiografia dizem ter sido exposta nua em um prostíbulo).<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Op. cit., p. 114.

<sup>10</sup> Dados técnicos: lançado em 21 de setembro de 1945, com 84 min., mas a versão atual tem 90 min. Produtor: Robert Lavellée; roteiro: Robert Bresson; diálogos: Jean Cocteau, a partir de "Jacques le fataliste et son maître", de Denis Diderot; fotografia: Philippe Agostini; edição: Jean Feyte; som: René Louge, Robert Ivonnet e Lucien Legrand; elenco: Paul Bernard (*Jean*); Maria Casarès (*Hélène*); Elina Labourdette (*Agnès*); Lucienne Bogaert (*Madame D*); Jean Marchat (*Jacques*); Katsou (cachorrinha). Roteiro: Bresson, R. et Cocteau, J. *Les Dames du Bois de Boulogne, Avant-Scène du Cinéma* (Paris), 1977.

Lembremos também que, embora sejam palavras de raízes diferentes, *Agnès* e *ange* são foneticamente parecidas, e, tanto no livro como no filme, a jovem é descrita e designada como um anjo. No romance, sua mãe a descreve da seguinte maneira "Ce n'est pas qu'elle ne soit belle comme un ange, qu'elle n'ait de la finesse, de la grâce; mais aucun esprit de libertinage, rien de ces talents propres à réveiller la langueur d'hommes blasés." (p. 169)<sup>12</sup>. Já no filme, não apenas na primeira conversa da mãe com Hélène, aquela a compara a um anjo, mas a própria atriz escolhida, com seus grandes e lânguidos olhos, a composição e figurino de seu personagem – lembremos a cena final, em que, envolta no véu de noiva, parece suspensa em um leito de nuvens – bem como seu comportamento, reforçam esta semelhança. Em oposição, temos a personagem de Hélène, sempre vestida de negro e portando um nome que, tendo ultrapassado os limites da literatura ocidental, tornou-se, na verdade, um símbolo.

Há filmes que tratam explicitamente da figura mítica de Helena de Tróia (a partir da *Ilíada* ou da *Odisseia*), há outros em que vislumbramos sua presença pela fama do nome, por uma famosa etimologia forjada poeticamente por Ésquilo, na peça *Agamêmnon*: "a que arrasta à perdição navios, homens e cidades" (*helenas, helandros, heleptolis*, vv. 687-8)<sup>13</sup> e realçada por Górgias: "mulher em torno da qual, uníssona e unânime é a crença dos que ouviram os poetas e a fama do nome, que se tornou memento de males" (*Elogio de Helena*, 2)<sup>14</sup>. Assim, vemos reaparecer no cinema esse nome que, associado a outros elementos na construção da personagem ou na trama, indica que *nomen est omen*. Naturalmente, não basta um filme ter uma

<sup>11</sup> Cf. <http://www.newadvent.org/cathen/01214a.htm>. Há um famoso poema de J. Keats, de 1829, *Saint Agnes' Eve* (21 de janeiro), que fala sobre o hábito das moças fazerem uma simpatia para a santa ajudá-las a arranjar um noivo, cf. [http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/cs6/st\\_agnes.html](http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/cs6/st_agnes.html), acesso em 10/12/2006.

<sup>12</sup> DIDEROT, D. *Jacques le fataliste*. Préface et com. M.-T. Ligot, Presses Pocket, 1989.

<sup>13</sup> Apesar de não ser personagem na peça esquiliana, Helena paira de maneira assombrosa na trama da *Orestéia*, principalmente na primeira peça da trilogia. Sobre sua representação em Ésquilo, veja COELHO, M.C.M.N. "Imagens de Helena", *Clássica*, vol. 13/14 (2000), pp. 159-172.

<sup>14</sup> Veja GÓRGIAS. *Elogio de Helena*. Trad. e comentário de M.C.M.N. COELHO, *Cadernos de Tradução*, Humanitas, 1998.

personagem chamada Helena para ter alguma conexão com a sedutora e persuasiva Helena grega – o nome é apenas um primeiro elemento.<sup>15</sup> Além disso, temos de considerar que a bela espartana é uma personagem complexa, como, indica o poema de Goethe, no diálogo seguinte, no início da segunda parte do *Fausto*:

*Helena: Sendo uma, o mundo perturbei: mais, dúplice;  
Tríplice, quádrupla, amontão infortunios.*

.....  
*Fórquias: Mas narram que em visão dúplice apareceste  
Pois foste vista em Ílio e no Egito igualmente<sup>16</sup>*

Os versos aludem, certamente, às duas versões do mito de Helena: uma, mais famosa, em que Helena foi para Ílion/Tróia, sendo responsável pela guerra entre bárbaros e gregos; outra, que ela não esteve ali, mas ficou no Egito, casta qual Penélope, tendo um *eidolon* seu, criação divina, iludindo a todos – gregos e troianos<sup>17</sup>. De que material mítico, de que versões posteriores, aparecidas na

<sup>15</sup> No cinema francês, destaco uma obra particularmente interessante: *Elène et les hommes*, de Jean Renoir, (lançado em 1957, mesmo ano do épico de R. Wise, *Helena de Tróia*). Quanto ao cinema brasileiro, destaquemos um filme recente, *Duas vezes com Helena*, de Manuel Farias, baseado no conto homônimo, de 1977, de Paulo Emílio S. Gomes, onde reencontramos esta figura feminina atraente e destruidora.

<sup>16</sup> Tradução de Jenny Klabin Segall. Ed. Villa Rica, 1991, 3ª ed., pp. 344-346. Lembremos que é de um verso do *Fausto* o título do livro da filósofa francesa Barbara Cassin *Voir Hélène en tout Femme* (Minuit, 2001). Mas não é fácil "enquadrar" Helena, como podemos perceber pela tentativa não muito bem-sucedida de J. Lynch, no seu filme *Boxing Helen*, 1993.

<sup>17</sup> Versão que aparece em Estesicoro, Heródoto e na tragédia *Helena*, de Eurípides. Sobre a recorrência do mito de Helena na literatura ocidental, veja GUMPERT, M. *Grafting Helen. The Abduction of the classical past*. The University of Wisconsin Press, 2001 (em que argumenta que a história de Helena é metáfora da própria história da literatura) e SUZUKI, M. *Metamorphoses of Helen: Authority, Difference and the Epic*. Cornell, 1989. Quanto à literatura brasileira, destaco suas representações em Machado de Assis, no romance *Helena*, na peça *Lição de Botânica*, e em alguns contos, veja COELHO, M.C.M.N. "Helena, Eurípides e Machado de Assis", *Espejo*, Purdue U. P., vol. 8/9 (2002), pp. 37-62.



literatura, ópera e iconografia ocidentais, os cineastas do século XX se nutriram para criar suas Helenas? Não é fácil fazer esta investigação. O mais comum no chamado "mainstream" cinema é aparecer o casal romântico Páris/Helena, omitindo-se, por exemplo, que ela foi a única mulher grega a ter a prerrogativa de escolher seu marido (o que tornaria sua decisão de abandoná-lo passível de maior responsabilidade). Neste cinema de grandes públicos, os traços da "Helena egípcia" são utilizados para compor a personagem, porém, dentro da trama baseada na *Ilíada* (veja, por exemplo, o recente *Tróia* ou *O Leão de Thebas*, dos anos sessenta), mas, além desta categoria de filmes, outros há em que o mito de Helena aparece de maneira mais sutil e complexa. Cremos que esses aspectos relativos às figurações de Helena servem para interrogarmos se, justamente por ver nela não apenas uma mulher, mas um ser sobre-humano, um nume (associado às negras erínias, como apresenta Êsquilo), Bresson não teria escolhido o nome "Helena" em função deste reiterar características como sua estatura trágica, sua manipulação da vida e das paixões de outras pessoas.

Esta interrogação só poderá ser respondida de modo mais apropriado após analisarmos outros elementos da adaptação. Para tanto, consideremos algumas cenas do filme. A primeira cena começa com um plano geral, mostrando um prédio, do qual saem várias pessoas, dirigindo-se aos carros que as esperam. A seguir, um primeiro plano, tomado fora de um carro, mostra um casal, destacando-se o rosto da mulher; logo após (um primeiro plano tomado já dentro do carro, em movimento), pela conversa, ficamos sabendo que são dois amigos, Jacques e Héléne, saindo de um teatro. Esta é a única aparição de Jacques em todo o filme. Ela é crucial, pois, após notar que a peça vista não divertiu Héléne porque ela *soffre*, sua observação "Héléne, vous avez tout lâché, tout sacrifié pour un amant qui ne vous aime plus!" provocará a reação de Héléne, a qual irá por a prova o amor de seu companheiro Jean. Constatando o término deste sentimento, ela irá se vingar do que considera ser uma traição. Embora Jacques aconselhe sua amiga a apenas "observar" Jean, assim como ele (Jacques) a observa, ela fará muito mais do que isso. No curto intervalo, entre a conversa no carro e a subida no elevador (ver fotograma 2), Héléne planejará um modo de descobrir o verdadeiro sentimento de seu amante. Mesmo que ela já saiba que não tem mais seu amor e queira apenas evitar que seja dele a iniciativa de romper com ela, ferindo sua auto-estima, a declaração que ouvirá, um pouco depois, de Jean, de que não a ama mais é, visivelmente, um golpe atroz.

Podemos ver, acredito, no conselho de Jacques, uma atitude semelhante à do personagem homônimo de Diderot, em sua crença de que "tudo já estava escrito (no grande pergaminho)" e, portanto, não há possibilidade de mudarmos os acontecimentos. Nossa posição é a de podermos apenas "observar" — o que pode até não significar pura passividade ou resignação, mas sim, compreensão sábia que

acarreta uma adaptação à "máquina do mundo".<sup>18</sup> Mas, se Hélène não pode, pela própria necessidade dramática, apenas observar, talvez o conselho de Jacques se dirija, na verdade, ao espectador – observe atentamente –, e nisso ele remeta, a meu ver, ao personagem de Diderot, em um texto que pode ser lido "no plano romanesco e no filosófico"<sup>19</sup>. Lembro-me, aqui, de um comentário de Luchino Visconti sobre os personagens de seu filme *Vaga Estrela da Ursa Maior* (baseado na lenda dos Atridas), em que Cláudia Cardinale interpreta uma Electra excessivamente vingativa, na Itália moderna: "J'ai regardé mes personnages agir comme des insectes monstrueux qu'on regarde avec intérêt, mais qu'on n'approche pas."<sup>20</sup>

Continuando a *observar* algumas cenas e seus personagens, vamos, ao mesmo tempo, comparar alguns aspectos e passagens do filme e do texto, analisando as implicações das mudanças feitas.

Diferentemente do marquês des Arcis, que faz "ces propos tendres ou galants dont on ne peut guère se dispenser avec une femme qu'on a connue" (p. 176), no filme, o personagem Jean é mais recatado. Sua submissão a Hélène pode ser percebida quando ele insiste para que ela não se afaste das pessoas, aconselhando-a a usar seu charme, não apenas seu charme feminino, mas seu charme mágico (semelhante, eu diria, ao charme que a Helena mítica possuía, como nos relata Homero, na *Odisséia*, IV). Também no filme, a sutil alteração na resposta ao comentário do marquês sobre a capacidade de heroísmo de sua ex-amante é

<sup>18</sup> Embora tenha consciência das diferenças entre o tom lírico-dramático do poema de Drummond e o tom picaresco do romance de Diderot, não resisto a usar, aqui, esta imagem de um *cosmos* que, ao ser afirmado, é, também, dialeticamente recusado.

<sup>19</sup> MATTOS, F. *A cadeia secreta*, Cosac Naify, 2004, p. 155.

<sup>20</sup> *Les Cahiers du Cinéma*, 171, 10/1965. O argumento do filme é, basicamente, este: "Sandra, casada com um americano, retorna ao palácio onde passara a infância para a inauguração do busto do pai, cientista judeu, morto pelos alemães, após ter sido denunciado pela esposa e o amante desta. Seu reencontro com o irmão Gianni (Jean Sorel) despertará não apenas o ódio que ambos têm pela mãe, internada agora em um hospício, mas, principalmente, as dolorosas lembranças da infância. Ainda que corroída por dúvidas quanto ao que, do passado, é ficção ou realidade, já que seu irmão está escrevendo um romance em que ela é personagem por quem ele se apaixona, o objetivo de Sandra é o de fazer justiça à memória do pai, ainda que o preço seja, em parte, o suicídio de Gianni/Orestes (no quarto de sua mãe)"; in COELHO, M.C.M.N. "Belíssima, Visconti e a Grécia", Caderno de Cultura, Diário Catarinense, 19/11/2005, pp. 2-3.



significativa. Hélène responde de maneira diferente daquela do romance ao dizer que "poderia ser heróica, se preciso fosse". Considero esta alteração interessante na medida em que ela conduz o filme a um registro trágico, em que Hélène, já tendo colocado em curso seu plano de vingança, sabe que está-se sacrificando para defender o que considera ser digno de uma mulher de sua estirpe (ela se enquadra, aqui, pela construção de sua personagem, no perfil de uma Medéia ou uma Fedra). Certos elementos trágicos não estão ausentes do romance, mas, naturalmente, este não é seu registro. Lembremos, por exemplo, a "ironia trágica" no comentário de M<sup>me</sup> de La Pommeraye à afirmação do marquês, de que um casamento pode sobreviver muito bem sem a fidelidade do marido: "D'accord; mais si le mien était infidèle je serais peut-être assez bizarre pour m'en offenser; et je suis vindicative" (p. 203). Vemos que o marquês parece ter-se esquecido muito rapidamente de que, outrora, havia feito um juramento de fidelidade à sua ex-amante, que por ele havia-se sacrificado. Mas, como disse, estes são apenas "elementos" trágicos.

Em relação ao comportamento de M<sup>me</sup> de La Pommeraye, uma alteração a se destacar é a de não serem seus criados enviados para procurar suas antigas "amigas". É Hélène que vai a um *cabaret* para ver Agnès dançar e, logo depois, segue mãe e filha para oferecer sua ajuda. Estas duas cenas são muito interessantes, pois mostram a precisão e o minimalismo de Bresson para contrastar as duas mulheres. Hélène está usando uma capa preta, fumando, e observa Agnès dançando. Em primeiríssimo plano, enquanto olha mal-intencionada, ela solta a fumaça pelas narinas, o que produz um efeito bastante assustador (ver fotografias 4a e 4b). Na cena seguinte, no apartamento onde vivem mãe e filha (e que serve como casa de encontros), Hélène observa Agnès dançando com um homem. A moça tem um semblante cansado e está fumando, mas, quando o homem com quem dança tenta beijá-la, ela o repele; ele, que também fuma, lança uma bafurada de fumaça no rosto de Agnès. Esta reage apagando seu cigarro no rosto dele e empurrando-o. Este é um dos muitos exemplos de como Bresson, em uma seqüência de quatro cenas, que não duram mais que quatro minutos, constrói as diferenças entre as personagens<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Na verdade, a cada cena de Bresson, poderíamos aplicar as palavras que Eisenstein aplicou a Diderot: "Il est intéressant d'observer que ce passage fait, lui aussi, écho à la méthode générale dont nous nous faisons les propagateurs: celle de l'action vivante dont chaque moment du mouvement est digne du burin et du pinceau de l'artiste". EISENSTEIN, S. "Diderot a parlé de cinéma". *Europe* 66(1984), pp. 133-141.

A contenção de Bresson também modaliza a submissão imposta às mulheres por Héléne. Se no texto de Diderot o controle de M<sup>me</sup> de La Pommeraye é explicitado em afirmações como "*Mais surtout soumission, soumission absolue, illimitée à mes volontés*" (p. 174), no filme, o controle exercido não é menor, porém mais sutil e nuançado. Notemos que, no romance, durante e após o primeiro encontro entre o marquês e as mulheres, no jardim do rei, há uma longa conversa, em que M<sup>me</sup> de La Pommeraye dirige a atenção do marquês para as qualidades da jovem de modo muito mais ostensivo que no filme. No texto, as características negativas da sociedade são apontadas de modo mais enfático, bem como a vida devota das mulheres realçada, a tal ponto de o marquês temer pela possibilidade de M<sup>me</sup> de La Pommeraye ser atraída para a vida religiosa (pp. 179-82). Aliás, é importante destacar que Bresson não utilizou do romance nenhum acontecimento relativo às atividades religiosas, nas quais há, em geral, críticas anticlericais: a mãe levando a filha à casa de importantes e variadas autoridades civis e eclesiásticas (que dela se serviram por algum tempo, dispensando-a em seguida); o contato da filha com o abade "dissoluto e hipócrita" (p. 169); o marquês des Arcis corrompendo o confessor e, conseqüentemente, a carta escrita por este às duas mulheres. Bresson também excluiu a longa lista com as normas de conduta impostas às mulheres, com suas ironias sobre o comportamento delas em relação à vida religiosa (p. 173), bastante mordaz na orientação final para se acostumarem à "verbiage de la mysticité" (p.174). Talvez, por isso, tenha-se dito que este filme foi o mais secular de Bresson<sup>22</sup>. A meu ver, a omissão de todos estes dados torna o filme, diretamente, menos religioso, mas não menos místico: não é a presença, mas, sim, a falta destes acontecimentos que faz com que o diretor possa explorar aquilo que, talvez, considere mais importante no filme — a *via crucis* de Agnès, como forma de purificação, na sua transformação de moça desonesta em honesta, um exemplo tão singular e raro de manifestação de graça espiritual — "*peut-être serai-je un exemple contraire*" (diz ela a mesma frase do romance, p. 208).

Nesse contexto comparativo, é interessante, também, observar como as várias cartas enviadas pelos personagens do romance são reduzidas, no filme, a três. Duas escritas por Agnès a Jean: a primeira, por sugestão e orientação de Héléne, numa ocasião em que Agnès acreditava nas boas intenções de sua protetora para ajudá-la — na cena, vemos apenas Héléne conduzindo a moça à mesa e dando-lhe a caneta, reforçando ainda mais sua submissão e ingenuidade. A segunda carta foi escrita quando Agnès já havia percebido algo sinistro, sem compreender bem o que estava

<sup>22</sup> Cf. entrevista a C.T.Samuels (nota 2).

ocorrendo. Não tendo coragem de contar a Jean sobre seu passado, escreve-lhe a carta e, insistentemente, tenta entregar-lhe, em cenas que têm um efeito dramático muito significativo e bonito, pois, mesmo insistindo em prender a carta no vidro do carro de Jean, em movimento, quando este está partindo, ela é retirada pelo vento, que a lança sobre o peito de Agnès e depois na água da chuva, que escorre pelo chão. É uma cena envolta em certa magia e mistério (lembrando aquelas do realismo mágico do cinema francês), que se torna mais compreensível quando a associamos a um dos "Pensées" de Bresson " *Traduire le vent invisible par l'eau qu'il sculpte en passant*.<sup>23</sup> Esta carta terá importância crucial na última cena do filme, pois, no momento em que Agnès relembra a Jean que tentou dizer-lhe a verdade, por meio dela, é que ele, levantando a cabeça, percebe a boa fé de sua mulher e muda de atitude em relação a ela. Não deixa de ser uma cena de *anagnórisis*, e, relembando o contexto do romance, é como se Bresson estivesse seguindo o tão famoso comentário do autor de *Jacques le fataliste* – que pela fama dispensa citação – ao dizer que a hospedeira, apesar de ser uma boa narradora, pecou contra as regras da arte dramática e de Aristóteles, ao não dar unidade à personagem de M<sup>lle</sup> d' Aisnon, fazendo com que, em algum momento, ela demonstrasse ser vítima inocente das tramas de M<sup>me</sup> de La Pommeraye (e de sua própria mãe).

No filme, ao conseguir um novo emprego, "um trabalho de verdade", Agnès revela ao espectador sua tentativa de sair da rede tramada pelo destino/Hélène, o que reforçará a crença daquele na sua boa intenção ao escrever, mais adiante, a carta a Jean, revelando sua vida anterior. Agnès, ao assumir sua solidão de mártir – "je préfère lutter seule", é o que diz em voz alta a si mesma –, sabe que não pode contar com a mãe, em função do comportamento demonstrado por esta última ao, simplesmente, aceitar as coisas como acontecem. Lembremos que sua mãe mostra, às escondidas, o quarto de Agnès a Jean; insiste em agradecer as flores que a filha recebe dele, mas que, na verdade, a moça detesta, pois estas lembram a Agnès o assédio dos homens de seu passado (ver fotograma 5b); induz a filha a aceitar os brincos de pérola, etc. Para se livrar da dependência de Hélène, Agnès tenta trabalhar; para se livrar do passado, ela tenta dançar pela última vez – uma dança com o traje de camponesa (ver fotogramas 7a e 7b), diferente das imagens e

<sup>23</sup> *Notes sur le cinématographe*, p. 77. Não é apenas no estilo que este seu livro lembra os *Pensamentos* de Pascal; a admiração de Bresson por um certo jansenismo é declarada. Sobre o tema, veja FFRON, M.J. "Bresson and Pascal: Rhetorical Affinities", In QUANDT, J. (ed.) *Robert Bresson*. Cinemathèque Ontario Monographs, 1998, pp. 165-188.



vestimentas que ainda estão no seu quarto e das quais ela ainda não se livrou. No entanto, tudo parece enredá-la mais na trama de um destino que ela recusa, justamente por ser ele urdido por Héléne. Em certa medida, as duas possuem um comportamento semelhante no que se refere à tentativa de interferir na cadeia dos acontecimentos, acreditando que podem alterar e redirecionar seu destino. A meu ver, Agnès (em grande parte do filme) está para sua mãe assim como Héléne está para Jacques: recusam, apenas, submeter-se ao sofrimento.

Destacados estes aspectos do romance e do livro, passamos, então, ao tema das paixões de M<sup>lle</sup> d'Aisnor/Agnès e de M<sup>me</sup> de La Pommeraye/Héléne, ao qual o título alude, e que entendo, aqui, tanto no sentido filosófico das emoções, como naquele cristão, dos passos do sofrimento (tão bem apresentado por Bresson no *Journal d'un Curé de Campagne*). Para isto, lembremos de três passagens do romance:

a) o comentário da narradora sobre as confidências do marquês:

*Vous remarquerez, messieurs, dit l'hôtesse, que depuis le commencement de cette aventure jusqu'à ce moment, le marquis des Arcis n'avait pas dit un mot que ne fût un coup de poignard dirigé au coeur de M<sup>me</sup> de la Pommeraye. Elle étouffait d'indignation et de rage; [e citando as palavras de M<sup>me</sup> de la Pommeraye:] ... Ah! Si j'avais été aimée comme cela, ... (p. 191);*

b) o comentário de Jacques, insensível ao sofrimento de M<sup>me</sup> de La Pommeraye, descrito pela hospedeira, ao compará-la a Lúcifer, ao diabo, e a resposta de seu amo, de que a maldade dela provinha daquela do marquês (p. 196);

c) as três opiniões diferentes sobre M<sup>me</sup> de La Pommeraye (p. 202):

*Jacques: La chienne! La coquine! L'enragée! Et pourquoi aussi s'attacher à une pareille femme?  
Maître: Et pourquoi aussi la séduire et s'en détacher?  
Hôtesse: Pourquoi cesser de l'aimer sans rime ni raison?*

Destaquemos, agora, de três cenas do filme:

a) o momento em que Héléne, após descobrir a falta de reciprocidade amorosa de Jean, leva-o até a porta e fica sozinha – o primeiríssimo plano de seu rosto, com um controle rigoroso de iluminação que a deixa num claro-escuro, mostrando seus olhos lacrimejantes e a expressão abalada pelo choque que acabara de sofrer. Como escreveu Bresson, "Un seul regard déclenche une passion, un assassinat,

une guerre"<sup>24</sup>(ver fotograma 3). No início do encontro com Jean, ao lhe dar um estojo de ouro como presente de aniversário de dois anos de união, Hélène ouvira dele que ela era como o ouro: "J'aime l'or, il vous ressemble chaud-froid, clair-sombre. Incorruptible.";

b) a cena em que, ao piano, Hélène recebe Jean. Angustiado por tentar, sem sucesso, conquistar Agnès, e declarando seu desesperado amor pela moça, ele implora ajuda à ex-amante. A dor de Hélène, nesse momento apoiada na lareira e enquadrada em primeiro plano, é concentrada em um dorido fechar de olhos e a sussurrada frase "*Ah, comme vous l'aimez!*" (ver fotograma 5b). Jean, absorto em sua paixão, não a vê nem a escuta (assim como ele vê no apartamento de Agnès apenas aquilo que imagina sobre ela – observemos que a câmera não mostra nada do que ele vai descrevendo, exceto a antiga roupa de dançarina, que ele, de fato, mesmo vendo, não percebe do que se trata). Quanto à composição das imagens, a inocência e passividade de Jean transparecem na cachorrinha branca (que às vezes parece mais uma ovelhinha) de Hélène. Há, inclusive, uma cena interessante, em que Jean sai da sala, após a primeira conversa com Hélène, depois de ter encontrado "les dames du Bois" e, imediatamente, entra pela mesma porta a cachorrinha. Aliás, a cachorrinha aparece pela primeira vez na cena em que Hélène, segurando-a, diz "Je me vengerai.";

c) a cena de Hélène na igreja, no casamento que ela mesma organiza. Sua vitória não deixa de ser sentida e apresentada como um sacrifício assaz doloroso – qual a vitória de grandes heroínas como Fedra e Medéia. À medida que Jean caminha, atrás da noiva, Helena aparece, toda em negro, olhos baixos, chorando contida e discretamente. O movimento dos noivos em direção à câmera ocupa o plano, mas, pela profundidade de campo, muito bem controlada, podemos ver o contraste entre as duas mulheres, que a fotografia em preto e branco já realçara ao longo de todo o filme, mas que, aqui, é acentuada (ver fotograma 9a). Desnecessário dizer o quanto Bresson – com seu grande interesse pela pintura – se preocupava em fazer de cada cena um quadro. Todavia, ao mesmo tempo, ele insistia em que não estava fazendo pintura ou fotografia, mas que seu trabalho era de um "cinematógrafo", e este "exercício" ele o compreendia de um modo especial: "les images, comme les mots du dictionnaires, n'ont de pouvoir et de valeur que par leurs position et relation"<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Notes..., p. 24.

<sup>25</sup> Notes..., p. 22.



Hélène aparecerá, depois, em uma postura ativa e desafiadora, em sua última cena<sup>26</sup>. No entanto, não devemos esquecer que também ela passou por uma *via crucis*, como Agnès, e que ambas experimentaram grande sofrimento. No primeiro encontro com a mãe de Agnès, ao ouvir que esta era um anjo, Hélène havia respondido "nous sommes tous des anges". Mesmo sendo um anjo caído (no romance ela é comparada a Lúcifer), eu diria que Bresson realça, até mais que Diderot, que, também Lúcifer sofre, e muito, despertando nossa piedade por ele/ela<sup>27</sup>. A moral e a religiosidade de Bresson não são simples, tampouco o é sua "psicologia" – o filme foi criticado por transformar o tema social, explorado no romance, em um tema psicológico, mas não se deve esquecer que a "psicologia" em Bresson tem um sentido todo especial. O espectador pode não ter *empatia* com Hélène, mas não creio que ela não desperte sua *simpatia*. A distinção entre os conceitos é discutida, atualmente, em teoria do cinema. Usam-se os termos da seguinte maneira: simpatia ou compaixão significa compartilhar os sentimentos de outras pessoas, principalmente as emoções de sofrimento, pode-se falar em uma afinidade entre duas pessoas de tal modo que o que afeta uma é sentido pela outra; já empatia seria semelhante à identificação, em que uma pessoa se coloca no lugar da outra.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Impossível, ao ver esta cena, não lembrar de Maria Callas, na última cena do filme *Medéia*, de Pasolini, olhando Jasão de cima e dizendo que estava tudo acabado.

<sup>27</sup> Notemos que o sujeito e o objeto de piedade não compartilham as mesmas emoções, daí já existir em Aristóteles o famoso "distanciamento"; o espectador tem um sentimento *em relação* aos personagens, não sente *com* eles. Isso é compatível com o fato de não existir para os gregos (nem para Bresson, aqui) o conceito de *autopiedade*, pelo menos a partir do quadro teórico da *Retórica*, como bem mostrou David KONSTAN em *The emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*. University of Toronto Press, 2006, p. 37.

<sup>28</sup> Carl Plantinga, um dos grandes teóricos da escola cognitivista e analítica em teoria do cinema, no artigo "The Scene of Empathy and the Human Face on Film", analisa o papel central que o *close-up* do rosto humano ocupa no cinema e sua conexão com a comunicação pré-lingüística, argumentando que a expressão facial no filme não apenas comunica uma emoção mas também "elicit, clarify and strengthen affective response" (248). Esta resposta afetiva não seria, para ele, identificação, pois significa a perda do eu no outro (os cognitivistas querem, em parte, criticar o que alegam ser a hegemonia das correntes psicanalíticas em voga na análise fílmica). Em seu artigo, aristotelicamente, ele tenta mostrar que, no cinema, respostas emocionais

Hélène é constante do início ao fim do filme — "Incorruptible". Lembremos suas primeira e última aparições individualizadas: no início do filme, dentro do carro, com Jacques, seu primeiro *close*, estando a câmera fora do carro e a janela deste servindo de moldura para seu rosto; no fim, enquadrada pela janela do carro onde Jean está, mas a câmera posicionada no interior do carro e Hélène do lado fora (ver fotograma 1 e 9a)<sup>29</sup>. Mattos mostrou, ao falar da "duplicidade de seres híbridos como mademoiselle d'Aisnon-Duquênol" (p. 153), a duplicidade, também, na história de M<sup>me</sup> de La Pommeraye, que fica a cargo do leitor perceber, que é tanto a mulher que se torna diabólica e vingativa porque ressentida com o desprezo, como o próprio Lúcifer, desafiando o criador e o destino (154-5). Não creio que não se possa afirmar isso também no filme, tampouco que seja incompatível, no caso de Hélène, com a constância da personagem bressoniana. Aliás, vejo, por meio do filme, Hélène e Agnès dentro do tabuleiro do jogo social em que realidade e ilusão, de maneira especular, se alternam. Uma, vista como digna e benemérita, é, de fato, malévola; a outra, que mostra um comportamento lascivo e ordinário, pelo seu próprio trabalho, é, na verdade, nobre e abnegada. Suas emoções são determinadas, também, pelos valores e o julgamento da sociedade — o riso dos homens, apenas ouvido na cena em que Hélène revela a Jean ter sido autora do plano de seu casamento com uma "grue", é o mesmo riso que pesa sobre ela. Esta é uma dificuldade do filme. A personagem quase hierática de Hélène, com seu peso trágico, ao compenhar com a vingança sua dor de ter-se sacrificado por um homem que amava tanto, só encontra meio de fazer isso no âmbito social<sup>30</sup>. A dificuldade em Bresson é, digamos, misturar

são uma combinação de estratégias e técnicas integradas ao projeto moral e ideológico de cada filme. Os dois termos, *sympatheia* (subs., participação no sofrimento de outro), *empathia* (subs., paixão) e *empathes* (adj., estar afetado, exposto às paixões) já aparecem na literatura grega, sendo *empathia* o equivalente latino de simpatia).

<sup>29</sup> Como notou Barthes, "Au théâtre, au cinéma, dans la littérature traditionnelle, les choses sont toujours vues *de quelque part*, c'est le fondement géométrique de la représentation: il faut un sujet fétichiste pour découper ce tableau." BARTHES, R. *Diderot, Brecht, Eisenstein in Oeuvres*, Ed. du Seuil, 1994, pp. 1591-96, p. 1595.

<sup>30</sup> Lembremos que, no âmbito grego, de onde derivam a terminologia e os conceitos ainda hoje usados, as paixões (ou emoções) não eram experimentadas como uma agitação interior, porém como uma reação no ambiente público. Como observou Konstan, se Aristóteles subsumiu as emoções à retórica, foi, em parte, porque o efeito do julgamento alheio era a primeira característica das emoções na negociação diária dos papéis sociais. Este é um dos motivos que fazem com que a raiva (*orgé*) seja redutível a um desejo de vingança, e que este desejo seja provocado por um desprezo ou desconsideração que vem de determinadas pessoas. Sobre o tema, veja KONSTAN, D. "Sobre a raiva e as emoções em Aristóteles" (tradução M.C.M.N. COELHO), *Letras Clássicas* 12(2002) pp. 77-90.

estes dois universos, o do rito grego e o do católico. O preço de salvar Agnès e transformar Hélène em figura trágica é fazer com que, ao final, esta última possa parecer apenas uma mulher má.

Destaquemos uma passagem da entrevista já citada e vejamos, mais uma vez o que Bresson fala sobre sua adaptação, a fim de tentarmos entender melhor a dificuldade nesta operação:

*Samuels: Actually, as is well known, your adaptation of Diderot changes the spirit of the tale completely. Diderot's story is comic and emphasizes class distinctions. Why did you want to film this if you didn't intend to film it as written?*

*Bresson: It was my second film, and I needed an adaptation because producers are more difficult about original scripts.*

*I admired the story of Madame de la Pommeraye from Jacques le fataliste because it was well constructed and dramatic, not comic as you seem to think. I merely used his basic situation and much of his dialogue, adding characters, scenes, and so forth to make a film about things that did interest me.<sup>31</sup>*

Desconsiderando o aspecto pragmático do *modus operandi* da indústria cinematográfica (e vemos, aqui, que, mesmo Bresson evitando-a, fazia parte dela), à luz das cenas finais — após o casamento de Jean e o perdão à mulher —, vejamos o modo como o diretor intensifica esta dramaticidade, revelando seu (real) "interesse". Lembremos que, no romance, a conversa entre o casal ocorre dezesseis dias após a noite de núpcias, quinze dos quais o marquês passou retirado, após saber do passado da mulher. Ao retornar, escreve duas cartas e vai encontrar sua mulher em estado deplorável, descabelada e tremendo. Há, então, um diálogo, no qual destaco a seguinte fala de sua esposa: "Je me suis laissé conduire par faiblesse, par séduction, par autorité, par menaces, à une action infâme,...Ah! si vous pouviez lire au fond de mon coeur" (p. 208). Na resposta, ele diz: "Je vous ai pardonné...en vérité je crois que je ne me repens de rien...Nous partons pour ma terre, où nous resterons jusqu'à ce que nous puissions reparaître ici sans conséquence pour vous et pour moi..." (p. 209)

Esta cena no filme é significativamente modificada. Agnès contém seu desespero e são suas três sínopes que mostram sua fraqueza — nada de cenas melodramáticas com mulheres descabeladas. No pedido de perdão ao marido, ela lembra da carta que

<sup>31</sup> Entrevista a C.T.Samuels (nota 2).



Ihe entregou e que ele se recusou a ler, e afirma que sua única justificativa para agir como agiu era o amor. Tudo acontece de maneira contida, espacial e temporalmente (em uma tarde) e Jean, ao reconhecer a virtude da mulher, diz:

J: *"Agnès...Agnès...Accroche-toi à la vie de toutes tes forces...  
Accroche-toi, accroche-toi à moi... Je t'aime... Tu ne peux pas  
me quitter... Tu ne peux pas partir... Accroche-toi, fais un effort...  
Lutte..."*

A: *Je lutte...*

J: *Tu es ma femme, Agnès, je t'aime. Reste avec moi. Reste!*

A: *Je vais essayer....*

J: *C'est une ordre que je te donne. Tu ne peux pas me  
désobéir...reste avec moi...Reste.* (Agnès lança um olhar ao céu,  
semelhante ao de santas mártires na iconografia religiosa cristã e diz,  
apenas esboçando a intenção de um leve sorriso, aliviando a gravidade  
de seu semblante.)

A: *Je reste.*

Uma diferença importante neste final é que o marido decide pelo perdão ao ver sua mulher envolta, no leito, em seu véu branco, e, mesmo sofrendo, ela apresenta uma placidez e um controle enormes (ver fotograma 10). Não há o longo período de quinze dias, que, a meu ver, indica uma resolução advinda de um cálculo, o que se confirma quando o marquês, vangloriando-se diz: "*cette Pommeraye, au luer de se venger, m'aura un gran service.*" (p. 209; o grifo é meu, para realçar este único momento em que ela não é chamada de M<sup>me</sup> de La Pommeraye.) No filme, notemos, principalmente, que, embora Jean lhe dê uma ordem, ele é, na verdade, seu escravo, escravo da graça. A cena aqui concentra-se em Agnès, pois é ela que opera essa graça<sup>32</sup>. Aliás, tal graça já havia aparecido antes, mas de maneira, poderíamos dizer, pagã, na cena em que dançava pela última vez, vestida de camponesa, com uma coroa de flores, em movimento improvisado pelo apartamento. Neste sua mãe fechara a janela, evitando

<sup>32</sup> Lembremos que *graça*, no vocabulário religioso, é *charis*, palavra que na língua grega (que Bresson estudara) tem uma variedade de significados, como *graça, favor, charme* e que é, aliás, usada de maneira importantíssima em vários momentos da peça *Helena*, de Eurípides, como na cena em que Helena busca convencer a profetisa Teónoe a fazer justiça, ajudando-a a fugir do Egito com Menelau, e salvando um casamento horrado e um juramento empenhado pelo pai de Teónoe (de guardar Helena para seu verdadeiro marido).

que aquela explosão báquica saísse dos limites apropriados (é notável a posição da câmera, fora da janela, para captar esta precaução com o decoro). Em meio à dança, cheia de vivacidade e alegria infantil, Agnès desmaiou e caiu, tendo ficado no chão em posição muito parecida com a que ficará no final do filme. Mas, na cena final, sua recuperação, sua salvação se dá em clima cristão, o que seu vestido branco e seu véu de noiva, angelical, substituindo a vestimenta campesina, também indicam. Como o próprio Bresson alertou *dans le rite catholique-grec*: “*soyez attentifs!*”

Hélène, em sua vingança e moderação calculada, promove o desvelamento da pureza, da graça de Agnès e a conversão de Jean. A situação da mãe de Agnès é apenas a de um peão neste jogo em que, como em muitas partidas de xadrez, uma rainha é atingida. A Hélène cabe, ao mesmo tempo, ser rainha e mexer todas as peças — esta é sua *hybris*, e ela não tem outra saída, daí ser trágica. A diferença entre ela e Agnès, realçada a partir do momento em que a última aceita o casamento, é que esta não pode ser mais forte do que o destino, sua resignação é sua salvação. Por outro lado, a meu ver, há uma “falha trágica” de Bresson — o que não quer dizer que ele não tenha feito um belo filme —, que é a de tentar superar a esquizofrenia de dois mundos, o grego/trágico e o católico/redentor. A diferença entre ambos foi apontada, de maneira perspicaz, por Hannah Arendt, ao tratar do tema da liberdade no mundo grego e sua esfera político-social e do livre-arbítrio no mundo cristão, aliado a uma vontade interiorizada.<sup>33</sup> É em função destas características que, embora possamos, como disse antes, aproximar Hélène de uma Fedra ou da Medéia (euripideana), há diferenças significativas. A personagem de M<sup>me</sup> de La Pommeraye já foi identificada como um composição de Fedra “a mulher despeitada e vingativa” e da figura da “jovem viúva”, que remonta à princesa de Clèves; Medéia, por sua vez, estaria mais próxima de outra personagem de Diderot, M<sup>me</sup> de La Carlière<sup>34</sup>. Eu gostaria de sugerir

<sup>33</sup> “Sem um âmbito público politicamente assegurado, falta à liberdade o espaço concreto onde aparecer. Ela pode, certamente, habitar ainda nos corações dos homens como desejo, vontade, esperança ou anelo; mas o coração humano, como todos o sabemos, é um lugar muito sombrio, e qualquer coisa que vá para sua obscuridade não pode ser chamada adequadamente de um fato demonstrável. A liberdade como fato demonstrável e a política coincidem e são relacionadas uma à outra como dois lados da mesma matéria.” *Entre o passado e o futuro*, Perspectiva, p. 209.

<sup>34</sup> MATTOS, pp. 146 e 148. Diga-se, de passagem, o livro de M<sup>me</sup> de La Fayette foi levado ao cinema, com diálogos de Jean Cocteau, por Jean Delannoy (*Dialogues de La Princesse de Clèves*, 1960), e mais recentemente, por Manoel de Oliveira (*A Carta*, 1999).



outra semelhança entre Medéia e M<sup>me</sup> de La Pommeraye/Hélène no que se refere à sua estatura trágica e mesmo heróica.

Como tentei mostrar, em outro momento<sup>35</sup>, no caso de Medéia, é comum naturalizar e animalizar suas ações a partir dos comentários de Jasão ou da ama, comparando-a a um touro ou a uma leoa (vv. 92, 103-4, 187, 342). No entanto, se fosse seguir apenas seus instintos, ela teria matado o marido traidor e poupado os filhos. Após se defrontar com o olhar de seus filhos, Medéia abandona a deliberação de matá-los (vv. 1040-48), mas, em seguida, reprovando seu coração ou sentimento (*thymós*), ela decide tirar-lhes a vida (vv. 1076-80), mesmo julgando sua ação um ímpio massacre (vv. 1383) e duvidando de que esta seja adequada, cena que ao mesmo tempo mostra a compatibilização de elementos racionais e emotivos no ato de deliberar. Medéia, por meio de uma retórica bem articulada, demonstra quão limitada é a concepção de Jasão ao arranjar um novo casamento, visando ao ganho de poder na cidade, não percebendo as conseqüências desastrosas de se quebrar um juramento e romper as relações de confiança e reciprocidade, não sem comprometer a cidadania dos filhos – algo tão importante para o homem grego. Medéia, apesar de bárbara, é mais grega e heróica que ele, o que faz desta peça uma tragédia política e não apenas "tragédia doméstica", como alguns interpretaram<sup>36</sup>.

Mesmo que Bresson não explicita as motivações (não faça psicologia no sentido mais banal), as razões de sua Hélène estão circunscritas nesta esfera do universo heróico da palavra empenhada e da traição, por isso ela acaba sendo muito mais que uma mulher má e vingativa. Notemos também que sua estilística – as grandes elipses, o rigor das tomadas, dos gestos contidos, da voz monotônica – dá a seus personagens, principalmente a Hélène, esta estatura grave e nobre. Aqui, o melodrama – gênero no qual o filme se encaixa por algumas de suas características – é alçado ao gênero trágico, em parte pelo estilo de Bresson, que pode ser sintetizado na sua afirmação: "Production de l'émotion obtenue par une résistance à l'émotion"<sup>37</sup>.

Para destacar os aspectos realçados por Diderot e Bresson na abordagem das paixões das duas mulheres (e naquela provocada em seu leitor e/ou espectador),

<sup>35</sup> COELHO, M.C.M.N. "Medéia: o silêncio ético de Aristóteles", *Clássica*, sup.1, Belo Horizonte, SBEC, 1992, pp. 63-67.

<sup>36</sup> Assim a classificou H.D.F. KITTO, em obra até hoje influente, *Greek Tragedy*, Methuen, 1961 (1939), vol. 2, e o termo "tragédia doméstica" é, certamente, herdado de Diderot.

<sup>37</sup> *Notes sur le cinématographe*, p. 126.

creio ser necessário destacar o contexto do episódio de M<sup>me</sup> de La Pommeraye no romance, bem como suas conexões com outros aspectos que lhe são correlatos, mostrando aquilo que foi excluído do filme de Bresson.

Primeiramente, vejamos uma observação de Mattos, ao analisar, alicerçado em Chouillet, a obra de Prévost, Richardson e Diderot, e discutir a concepção do romance como instrução e não apenas entretenimento, bem como a construção da ilusão dramática, a fim de provocar as paixões: "Para ele [Chouillet], mediante essas 'imagens', o romancista transporta as verdades abstratas e gerais para as 'zonas profundas da sensibilidade', conforme um esquema sensualista descrito no *Discurso sobre a poesia dramática*. É o ponto de partida de toda identificação, e é também onde assenta a ação do romancista, superior à do moralista, que só mobiliza a razão" (MATTOS, p. 79). Substituamos "romancista" por "cinematografista" e pensemos na imagem de modo concreto. A afirmação é, creio, particularmente apropriada para explicar o que fez Bresson.

Agora, lembremos da hospedeira, com seu amor pela narração e sua predileção por romances e não por textos sagrados. Ao contar sobre a agressão à sua cadelinha — que Jacques e seu amo pensaram, a princípio, ser uma agressão a uma mocinha, pelo modo amoroso e humano como ela fala do animal —, ela defende a bondade e a fidelidade dos cães, bem como sua perfeição em relação aos homens. Em seguida, conta o namoro entre o cão do moleiro e sua cadela Nicole para, então, começar a narrar a história de um casamento 'singular'. Tem início, assim, o relato da história do marquês e da marquesa e dos "juramentos solenes de fidelidade". Logo após, narra como a vida reclusa e feliz dos dois se transformou (para prejuízo de M<sup>me</sup> de La Pommeraye), quando o amante a convenceu a ter uma vida social, a fim de tornar mais agradável a convivência dos dois. Posteriormente, instalados o tédio e a falta de afeto, M<sup>me</sup> de La Pommeraye teve a idéia de, após um jantar, alegando ter perdido o interesse pelo marquês, testar seu amor. A história vai sendo narrada, como a conhecemos, mas notemos que as várias interrupções, digressões e intervenções do autor no romance tiram dele o tom trágico e solene. Que comentário prosaico, por exemplo, o que existe entre as declarações de admiração do marquês pela atitude de M<sup>me</sup> de La Pommeraye, com sua sinceridade, ao revelar o término de seu amor por ele, e a descrição do sentimento de despeito que a dilacera e que é por ela contido, quando o marido da hospedeira informa a chegada do vendedor de palha (p. 154). No entanto, as várias misturas de tons, o solene e informal, neste caso, têm um papel importante na estrutura do romance.

Não creio ser aleatório que após o relato da primeira parte da história apareçam as considerações do autor sobre a inconstância dos juramentos e a infantilidade daqueles que juram ser constantes, para, em seguida, esta afirmação ser

exemplificada com a divertida fábula da Bainha e do Punhal, em que se comenta o erro daqueles que prometem passar uma vida à disposição de apenas um indivíduo (pp. 156-7). Tampouco que Jacques fale de seu silencioso avô, chamado Jasão (p. 158) — o que é muito curioso, já que o nome remete ao herói grego que foi castigado pela mulher, justamente por quebrar um juramento de fidelidade amorosa — e introduza outra digressão (sobre o senhor de Guerchy e o camarada do capitão de Jacques), em que se enfatiza o prazer de duelar<sup>38</sup>. As digressões reforçam suposições reiteradas: a de que não somos senhores de nosso destino, o qual, juntamente com tantas coisas estranhas, já está escrito no "grande pergaminho" (p. 130) e a da aleatoriedade dos acontecimentos da vida. O destino, que, neste caso, é o próprio Diderot, já que nesta ficção é o criador de suas criaturas, reunirá, mais tarde, no mesmo caminho, o Marquês des Arcis, Richard (um outro objeto da manipulação alheia), Jacques e seu amo, criando, assim, ambiente para um relato sobre a história do padre Hudson (pp. 239 a 251), possibilitando que mais à frente se pergunte o que seria de um filho do padre Hudson com a M<sup>me</sup> de La Pommeraye. A associação entre estas duas personagens tão singulares permitirá interpretações, como a de Pruner de que "a patifaria dos padres é a dos amos: a da mulher a dos escravos".<sup>39</sup> Talvez, possamos, ainda, interpretá-la como uma indicação de não ser mais possível, na ficção, fazer tragédia, e na filosofia (se lermos o romance nesta outra chave), propor grandes sistemas.

*Cave Canem* — cuidado com o cão!<sup>40</sup> A certa altura, no romance, Jacques, após fazer uma analogia entre o mundo canino e o humano, diz que as senhoras importantes dão aos cães um sentimento com o qual não sabem o que fazer (p. 233). Seria uma crítica à sua "concorrente" na narração de histórias, a hospedeira? Haveria em Bresson algum interesse em mostrar Héléne com sua cadelinha branca — animal de estimação e objeto simbólico, semelhante a Agnès, a ser manipulado tanto para ferir Jean (ver fotograma 5a), como para atuar qual cordeiro (*agneau/agnus dei*) que irá

<sup>38</sup> Os significados da atividade de duelar, no romance de Diderot (inclusive o duelo final, do amo), são analisados de modo interessante por LEWINTER, R. *Diderot ou les mots de L'Absence*. Ed. Champs Libre, 1976, pp. 208 e ss.

<sup>39</sup> Veja "Moral em exercício", in MATTOS, op. cit., p. 145

<sup>40</sup> Frase comumente escrita, ao lado da imagem de um cão, em mosaicos, nas entradas de várias casas romanas. Em *Um filme falado*, de Manoel de Oliveira, há um belo exemplo, filmado na "casa do poeta trágico", em Pompéia.

tirar-lhe o pecado, dando-lhe a paz? Por outro lado, se o interesse de Bresson era mostrar o drama humano atemporal nos seus extremos – a raiva (*orgê*) e a vingança por ela provocada; o amor (*philia*) e o perdão dele decorrente – , bem como duas personagens capazes de hipostasiar tais paixões, Hélène e Agnès, ele tinha, de fato, de afastar-se do realismo e, mesmo, de certo cinismo presentes no romance de Diderot. Se Hélène é instrumento para mostrar que Jean e Agnès venceram, ela, também, neste aspecto, lembra a Helena grega, cujo nome e/ou corpo (não importa qual versão do mito utilizemos) serviu aos gregos para não deixarem a Grécia perder sua liberdade para os bárbaros. Mas, ao término do filme, não há como não desejarmos que Hélène, em vez de ter de atravessar as ruas de Paris e, na solidão de seu apartamento tão espartano, se consolar com sua cadelinha branca, também tivesse um "carro do sol".



**Fotogramas:**

*Expression par compression. Mettre dans une image ce qu'un littérateur délaierait en dix pages. Bresson, R. Notes sur le cinématographe, Gallimard, 1988, p. 95.*

1)



2)

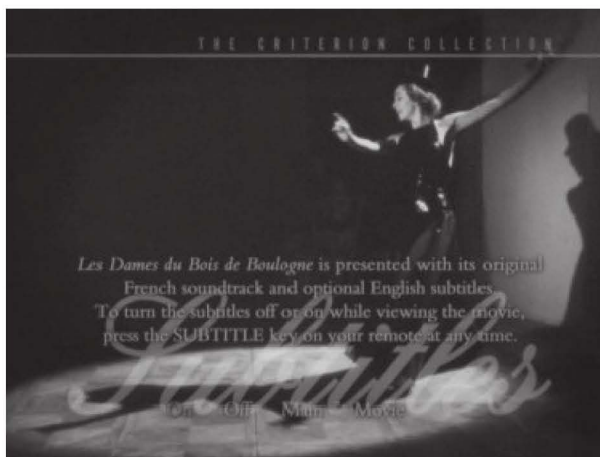




3)



4a-4b)



5a-5b)



6a)



7a)



7b)



9a-9b)





10)



**Resumo:** Meu objetivo neste artigo é examinar alguns aspectos da adaptação para o cinema, feita por Robert Bresson, de um episódio do romance de Denis Diderot, *Jacques le fataliste*. Pretendo analisar, comparativamente, a caracterização das duas personagens femininas principais, a partir da categoria de paixão, comentar as mudanças muito significativas no enredo e composição de personagens no filme, como a alteração do nome de Mlle d'Aisnon e de Mme de La Pommeraye para Agnès e Hélène, respectivamente. Na minha interpretação, apesar de elementos melodramáticos, o filme *Les Dames du Bois de Boulogne* pode ser visto como obra de tonalidade trágica.

**Palavras-chave:** *Les Dames du Bois de Boulogne*, *Jacques le Fataliste*, Helena de Tróia, tragédia

**Abstract:** My aim in this paper is to examine some aspects of Robert Bresson's filmic adaptation of an episode from Denis Diderot's novel *Jacques le fataliste*. I intend to comparatively analyse the attributes of the two main female characters from the the idea of *passion*, as well as dwell on some significant changes in the plot, such as the changing of the names of Mlle d'Aisnon and Mme de La Pommeraye to Agnès and Hélène, respectively. I argue that, despite some melodramatic elements, the film *Les Dames du Bois de Boulogne* can be seen as a work with a tragic tone.

**Key-words:** *Les Dames du Bois de Boulogne*, *Jacques le Fataliste*, Helen of Troy, tragedy

**Bibliografia de referência consultada, além dos títulos citados no texto.**

- ALPERSON, P. (ed.) *The Philosophy of the visual arts*. Oxford University Press, 1992.
- ARISTOTLE *The Art of Rhetoric*. Ed & Trad. J.H. Freese, Loeb, (1926) 1991.
- AUMONT, J. *A imagem*. Campinas. Papirus, 1995.
- AUSTIN, N. *Helen of Troy and her Shameless Phantom*. Cornell, 1994.
- BESANÇON, A. *A imagem proibida. História intelectual da iconoclastia*. Bertrand Brasil, 1997.
- BRESSON, R. Entrevista a Ronald Hayman, Transcrita em <www.robert-bresson.com>. Acesso em 12/12/2006.
- CANDIDO, A. et alii. *A personagem de ficção*. Perspectiva, 1972.
- CHATMAN, S. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell, 1993.
- CHOUILLET, J. *Diderot Poète de l'énergie*. PUF, 1984
- CROCKER, L. *Diderot's Chaotic Order*. Princeton, 1974.
- DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad., apres., org. e notas F. Mattos. Cosac Naify, 2005.
- DIDEROT, D. *Madame de la Carlière*, in *Quatre contes*. Ed. critique J. Proust. Droz, 1964.
- DIDEROT, D. *Paradoxo do comediante*. Col. Pensadores, Ed. Abril, 1987.
- ESTÉVE, M. *Robert Bresson*. Ed. Seghers, 1974.
- EURIPIDE. *Hélène*. Ed. do grego, notas e trad. H.Grégoire, Les Belles Lettres, 1923.
- GOLDER, H. "Greek Tragedy? – Or, Why I'd Rather Go To the Movies". *Arion* 1, 4 (1996).
- LEBRUN, G. "O conceito de Paixão", in *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo. Cia. das Letras, 1987.
- LEFEBVRE, H. *Diderot ou les affirmations fondamentales du matérialisme*. L'Arche, 1997.
- LORAUX, N. *Maneiras trágicas de matar uma mulher*. Zahar, 1985.
- MACHADO, A. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rios Ambiciosos, 2001.
- MACKINNON, K. *Greek Tragedy into Film*. Fairleigh Dickinson University Press, 1986.
- PIVA, P.J.L. *O ateu virtuoso*. FAPESP/Discurso, 2003.
- SKUTSCH, O. "Helen, her Name and Nature", *Journal of Hellenic Studies* CVII (1987).
- SMIETANSKI, J. *Le réalisme dans Jacques le fataliste*. Nizet, 1965.
- SONTAG, S. "Spiritual Style in the films of Robert Bresson". In QUANDT, J. (ed.) *Robert Bresson*. Cinematèque Ontario Monographs, 1998.

- STANLEY, C. "The World Viewed: photograph and screen", in *Film Theory and Criticism*. Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy (Ed.) Oxford University Press, 1992, 4a ed.
- TOMLINSON, D. "Performance in the Films of Robert Bresson – the Aesthetics of Denial". In BARON, C. et alii (Ed.) *More than a Method*. Wayne State University Press, 2004.
- VERNIÈRE, P. *Lumières ou clair-obscur?* PUF, 1987.
- WINKLER, M.C. *Classics and Cinema*. Bucknell University Press, 1991.
- Fotogramas: in <<http://www.dvdbeaver.com/film/DVDCompare7/damesdeboulogne.htm>>. Acesso em 6/12/2006.

# O século XVII e a expressão pictórica das paixões

**Leila de Aguiar Costa**

Doutora em Ciências da Linguagem pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris*.

Em *Le Parallèle des Anciens et des Modernes*, texto de Charles Perrault publicado entre 1688 e 1697, em plena *Querelle des Anciens et des Modernes*, uma das personagens, o Abade, dedicar-se-á a um longo arrazoado sobre sua aceção da arte pictórica. A perspectiva do Abade é relevante pelo fato de representar a modernidade a respeito dos modos de pintar. Dela se deve essencialmente reter a exposição dos "três elementos na pintura", elementos fundamentais, a saber, "a representação das figuras, a expressão das paixões e a composição do conjunto" (Perrault, 1995, p. 153). A passagem é longa, mas merece ser citada *in extenso*:

*Dans la représentation des figures je comprends non seulement la juste délinéation de leurs contours, mais aussi l'application des vraies couleurs qui leur conviennent. Par l'expression des passions, j'entends les différents caractères des visages & les diverses attitudes des figures qui marquent ce qu'elles veulent faire, ce qu'elles pensent, en un mot ce qui se passe dans le fond de leur âme. Par la composition du tout ensemble, j'entends l'assemblage judicieux de toutes ces figures, placées avec entente, & dégradées de couleur selon l'endroit du plan où elles sont posées* (Perrault, 1995, p. 153).

Como é possível perceber, toda a tirada do Abade está fundamentada sobre a pintura da alma. Para que um quadro seja verdadeiramente uma obra-prima, não se trata unicamente de bem organizar seu assunto, de fazer uso adequado das luzes e de expor os objetos em uma conveniente organização. Ele somente será superior se comover, encantar e arrebatado seu espectador — que terá seus sentidos, seu coração e sua razão comovidos, encantados e arrebatados se à pintura concorrerem a "justa



delineação dos objetos revestidos com suas verdadeiras cores e, sobretudo, a expressão viva e natural dos movimentos da alma". O Abade é preciso em sua descrição dos efeitos impressivos causados pela verdadeira e superior pintura:

*La juste délinéation des objets, accompagnée de leur couleur, frappe agréablement les yeux ; la naïve expression des mouvements de l'âme va droit au coeur, & imprimant sur lui les mêmes passions qu'il voit représentées, lui donne un plaisir très sensible. Et enfin l'entente qui paraît dans la juste distribution des ombres & des lumières dans la dégradation des figures selon leur plan & dans le bel ordre d'une composition judicieusement ordonnée, plaît à la raison, & lui fait retenir une joie moins vive à la vérité, mais plus spirituelle & plus digne d'un homme (ibidem, p. 154).*

Não por acaso, no *Parallèle*, o moderno Abade travará um embate com o Presidente, defensor das maneiras pictóricas da Antigüidade, a respeito de dois quadros, um de Paolo Veronese (*Os peregrinos de Emaús*) e outro de Charles Le Brun (*Família de Darius*): a intenção aqui é a de provar a superioridade de Le Brun – digno representante da Modernidade, não por acaso nomeado *Premier Peintre* do reino – face a Veronese – pintor renascentista, é verdade, mas tomado como um ultrapassado Antigo. Importa assinalar que todo o embate entre o Abade e o Presidente se dará em torno da expressão das paixões e da pintura da alma, que Le Brun teria muito mais captado do que Veronese. Vejamos, então. Para o Abade, se um quadro é um poema mudo, ele deve respeitar plenamente suas unidades, isto é, a de lugar, a de ação e a de tempo – e respeitá-las ainda mais do que o faz o poema, pois que na pintura "o lugar é imutável, o tempo indivisível e a ação momentânea" (Perrault, 1995, p. 156). É graças ao exercício ecfástico que o Abade atribuirá maior excelência, e portanto a vitória, à pintura de Le Brun, que teria respeitado as unidades e, ainda, a verossimilhança, a *bienséance* e o bom-senso na composição. Ele principia, pois, pela écfase e pelo repertório dos defeitos dos *Peregrinos de Emaús* (fig. 1):

*Tous les personnages sont à la vérité dans la même chambre, mais il y sont aussi peu ensemble que s'ils étaient en des lieux séparés. Ici est notre Seigneur qui rompt le pain au milieu de deux Disciples, là sont des Vénitiens et des Vénitiennes qui n'ont presque aucune attention au mystère dont il s'agit; et dans le milieu sont de petits enfants qui badinent avec un gros chien (Perrault, 1995, p. 156).*



Figura 1

Aos olhos do Abade, Veronese teria essencialmente pecado na organização e na articulação do tema tratado por seu quadro: o que ali se reconhece seria, antes, uma espécie de sobreposição de assuntos diferentes, que deveriam por isso mesmo compor quadros diferentes e não um único, como acontece. O Presidente, em sua defesa do pintor renascentista, procura explicar essa confusão de assuntos em um único quadro: lugar-comum em "quadros religiosos", aqueles que o encomendam se fazem nele representar ao lado de sua família. Mesmo que conhecedor de tal uso, o Abade não pode deixar de notar que Veronese comete erros primários, erros que "não seriam perdoados a um escolar" (Perrault, 1995, p. 156): o pintor renascentista não só não respeita as leis poéticas da pintura como não se mostra respeitoso das leis pictóricas de seu ofício de pintor. E peca então contra a perspectiva!

*Il a mis deux points de vue dans son tableau, l'un pour le paysage, e l'autre pour la chambre, où le Sauveur est assis à table avec ses Disciples; car l'horizon du paysage est plus bas que cette table dont on voit le dessus qui tend à un autre point de vue beaucoup plus élevé (ibidem, p. 157).*



Figura 2

Como era de esperar, todas as virtudes estão do lado do quadro de Le Brun: *La Famille de Darius aux pieds d'Alexandre* (fig. 2) é um "verdadeiro poema onde todas as regras são observadas" (*idem, ibidem*):

*L'unité d'action, c'est Alexandre qui entre dans la tente de Darius. L'unité de lieu, c'est cette tente où il n'y a que les personnes qui s'y doivent trouver. L'unité de temps, c'est le moment où Alexandre dit qu'on ne s'est pas beaucoup trompé en prenant Ephestion pour lui, parce que Ephestion est un autre lui-même (idem, ibidem).*

Le Brun age assim não apenas como verdadeiro poeta mas igualmente como eficaz historiador — e como excelente pintor, que respeita a perspectiva, a economia do conjunto, as luzes e os *dégradés*<sup>1</sup>. Mas seu mérito maior está, como era de esperar, na representação das paixões, e na representação das "expressões particulares" das paixões experimentadas pelas personagens do quadro (fig. 3):

*Tout ne va qu'à représenter l'étonnement, l'admiration, la surprise et la crainte que cause l'arrivée du plus célèbre Conquérant de la Terre [...] La mère de Darius, abbatue sous le poids de sa douleur et de son âge, adore le Vainqueur, et prosternée à ses pieds qu'elle embrasse, tâche de l'émouvoir par l'excès de son accablement; la femme de Darius non moins touchée, mais ayant plus de force, regarde les yeux en larmes de celui dont elle craint et attend toutes choses. Statira dont la beauté devient encore plus touchante par les pleurs qu'elle répand paraît n'avoir pris d'autre parti que celui de pleurer. Parisatis plus jeune et par conséquent moins touchée de son malheur, fait voir dans les yeux la curiosité de celles de son sexe, et en même temps le plaisir qu'elle prend à contempler le Héros dont elle a ouï dire tant de merveilles. Le jeune fils de Darius, que la Mère présente à Alexandre, paraît surpris, mais plein d'une noble assurance que lui donne le sang dont il est né, et l'accoutumance de voir des hommes armés comme Alexandre. Les autres personnages ont tous aussi leur caractère bien marqué, que non seulement on voit leurs passions en général, mais la nature et le degré de ces passions selon leur âge, leur condition et leur pays [...] D'ailleurs, quelle beauté et quelle diversité dans les airs de tête de ce tableau: ils sont tous grands, tous nobles, et si cela se peut dire, tous héroïques en leur manière, de même que les vêtements, que le Peintre a recherché avec un soin et une étude inconcevable (ibidem, p. 157-8).*

<sup>1</sup> O Abade não pode deixar de observar que, segundo ele, Rafael não teria sabido recorrer à degradação das luzes e ao enfraquecimento das cores causado pela "interposition de l'air, en un mot ce qu'on appelle la perspective aérienne" (Perrault, 1995, p. 159). Eis porque "les figures du fond du tableau sont presque aussi marquées que celles du devant, que les feuilles des arbres éloignés se voient aussi distinctement que celles qui sont proches, et que l'on n'a pas moins de peine à compter les fenêtres d'un bâtiment qui est à quatre lieues, que s'il n'était qu'à vingt pas de distance" (idem, ibidem).





Figura 3

Ora, é o próprio Le Brun quem pronuncia, em 7 de abril e em 5 de maio de 1668, na *Académie Royale de peinture et de sculpture*, o discurso intitulado *L'Expression des Passions*, que ele faz acompanhar de 23 *croquis* em carvão, sendo que 15 deles são cabeças a representar expressões (fig. 4). Tal conferência pretende expor as teorias da "expressão geral" e da "fisionomia". Inspirando-se no renascentista italiano Leon Battista Alberti e do seiscentista francês Nicolas Poussin – cuja carreira se construiu em Roma –, Le Brun atribui fundamental importância à linguagem da fisionomia e dos gestos, pois que são os afetos que devem ocupar o primeiro plano da composição pictórica. Mais: tais afetos, representados visualmente, têm como objetivo último comover o espectador – e reconhecemos aqui a mesma visada de Perrault, na voz do Abade. Cumpre observar que Le Brun dedica particular interesse à expressão das paixões violentas (como o medo ou a ira), pois que, segundo ele, são elas as mais aptas a produzir no espectador "grandes movimentos" anímicos –; por sua vez, as paixões como o amor ou a esperança "quase não são perceptíveis" sobre a fisionomia. A fisionomia, então, é a moldura que "faz ver" e que significa algo, graças à alteração de seus traços e expressões<sup>2</sup>. *Expressão*. Eis o termo-chave da conferência de Le Brun e sobre o qual se fundamenta toda a sua teoria sobre a pintura:

<sup>2</sup> Parece evidente que a teoria das paixões de Le Brun é um tanto quanto "ingênua e rígida", para retomar os termos de Alain Mérot em seus comentários que precedem cada uma das conferências proferidas ao longo do século XVII na





Figura 4

*L'expression, à mon avis, est une naïve et naturelle ressemblance des choses que l'on veut représenter: elle est nécessaire et entre dans toutes les parties de la peinture; un tableau ne saurait être parfait sans l'expression; c'est elle qui marque les véritables caractères de chaque chose; c'est par elle que l'on distingue la nature des corps, que les figures semblent avoir du mouvement, et tout qui est feint paraît être vrai.*

Academia Real de Pintura e de Escultura. O comentador assinala, por exemplo, que "le peintre n'a pas tenu compte de la complexité et de l'ambiguïté trompeuse [...] des altérations du visage" (Mérot, 1996, p. 147). E cita André Félibien e Roger des Piles para exemplificar as deficiências do tratado de Le Brun: do primeiro, relembra sua contestação da "veracité supposé du visage (on peut dissimuler ses sentiments)" (idem, *ibidem*) e sua exigência de uma "classification plus subtile"; do segundo, assinala a sua censura às definições "trop générales et incomplètes, car elles ne donnent pas leur importance aux autres mouvements du corps. Pour atteindre en ce domaine la vérité, le peintre devrait 'prendre la place de la personne passionnée' et 's'échauffer l'imagination'" (idem, *ibidem*).

*Elle est aussi bien dans la couleur que dans le dessein; elle doit entrer dans la représentation des paysages, et dans l'assemblage des figures [...].*

*L'expression est aussi une partie qui marque les mouvements du coeur, et qui rend visibles les effets de la passion (Le Brun, 1996, p. 148).*

Expressão, pois. O termo é novo neste século XVII. Importa, neste sentido, abrir aqui um *excursus* para entender como o Seiscentos o define. À consulta do *Dictionnaire Universel contenant généralement tous les mots français*, de Antoine Furetière, publicado em 1690, verifica-se que *Expressão* e *Expressar* (*exprimer* em francês) relacionam-se fortemente com a retórica e a oratória, pois que tanto o substantivo quanto o infinitivo querem significar a exposição de um pensamento por meio de um discurso bem ordenado, claro e ornado<sup>3</sup>. O próprio Furetière refere-se ao uso do termo em pintura: "diz-se também, em termos de Pintura, vivas expressões das paixões". Expressar vivamente as paixões pela pintura: o termo, e o significado

<sup>3</sup> "Expression, se dit du choix des paroles qui est requis pour faire un discours éloquent. Ce n'est pas assez à un Orateur, à un Poète, d'avoir de belles pensées, il faut encore qu'il ait une heureuse expression ou élocution"; "Exprimer. Expliquer ses pensées, décrire bien quelque action. Les Orateurs doivent s'exprimer en beaux termes, clairs, nets et choisis [...] Ce mot vient du Latin exprimere". É de observar que a primeira edição do *Dictionnaire de l'Académie Française*, instituída em 1635, traz praticamente a mesma aceção de Furetière para os termos *Expressão* e *Exprimer*: "Expression, signifie aussi, Les termes & la maniere dont on se sert pour exprimer ce qu'on veut dire. Belle, noble, elegante, forte expression. expression vive, hardie, energique. il a l'expression populaire. la pensée est belle, mais il y a quelque chose à dire à l'expression. je trouve cette expression mauvaise, trop foible. je ne condamnerois pas cette expression là. cette expression fait une belle, une vilaine idée. On appelle aussi en termes de Peinture & de Sculpture, Expression, La representation vive & naturelle des passions. Ce Peintre excelle particulièrement dans l'expression"; "Exprimer. Il signifie fig. Enoncer, représenter ce qu'on a dans l'esprit. Il exprime bien sa pensée. cette pensée est belle, mais elle n'est pas bien exprimée. je ne saurois trouver des termes assez forts pour exprimer ma reconnaissance. ce mot, cette phrase exprime bien la chose. cet auteur, ce poete exprime bien les passions. exprimer sa douleur par ses larmes. On dit, qu'Une passion est bien exprimée dans un tableau, pour dire, qu'Elle y est bien depeinte".

que a ele subjaz, fizera sua entrada no vocabulário de pintura por volta de 1650 e não possuía equivalente nas outras línguas vernáculas. Inicialmente, *expressão* é sinônimo de *representação*, isto é, utilizado no sentido mais geral de expressão do assunto do quadro. Em seguida, seu sentido se restringe, e aquela representação torna-se representação das paixões. É a este significado que se refere Furetière, certamente em razão da acepção que Le Brun confere ao termo após sua conferência: à expressão geral, "ingênua e natural semelhança das coisas que se deseja representar", acrescenta-se a expressão particular, "que marca os movimentos do coração e que torna visíveis os efeitos da paixão". Fechemos o *excursus* e retornemos à conferência de Le Brun.

Após a introdução, e observações sobre a origem "cerebral" das paixões — ele segue aqui Descartes, que julga que as paixões têm seu núcleo no cérebro e não no coração<sup>4</sup> —, Le Brun passa à descrição dos "movimentos internos" das paixões, dividindo-as em "paixões simples" e em "paixões compostas": as primeiras são a admiração, o amor, o ódio, o desejo, a alegria, a tristeza; as segundas, o temor, a esperança, o desespero, a astúcia, a ira. Em seguida, dedica-se a expor "quais são as partes do corpo que servem para expressar, exteriormente, as paixões" (Le Brun, 1996, p. 151) — e aqui, já se disse, sua atenção é praticamente toda voltada "aos movimentos exteriores" do rosto, da fisionomia. Eis porque a conferência de Le Brun pode ser considerada como o "acontecimento máximo de uma história da fisiognomia no século XVII" (Courtine, 1988, p. 85), como ponto de inflexão desta ciência da fisionomia, uma vez que em Le Brun o rosto não será mais espelho da alma:

<sup>4</sup> Em novembro de 1649, Descartes vê publicado seu *Traité des Passions de l'Âme*, precedido de um *Avertissement d'un des amis de l'auteur*. Na carta que conclui esta peça liminar, a voz autoral explica que seu desejo, ao compor o tratado, "n'a pas été d'expliquer les passions en orateur, ni même en philosophe moral, mais seulement en physicien" (Descartes, 1988, p. 151). O tratado dá-se como objetivo último a construção de uma sintomática das paixões, que são analisadas não como um efeito mas segundo o que são em sua essência: não se trata de um fenômeno físico endógeno mas de uma decorrência dos movimentos intercerebrais. O que equivaleria dizer que a "fonte" das paixões encontra-se no coração e que sua "sede" está no cérebro — paixões não teriam, pois, origem espiritual. Diga-se, entre parêntesis, que se Le Brun é marcado pela perspectiva cartesiana tal se daria pelo fato de as paixões poderem, em Descartes, receber uma "*traduction sémiotique: elles peuvent feindre l'expression ou la mimique corporelle*", como pretende Jean-Maurice Monnoyer em seu ensaio introdutório ao tratado (1988, p. 129).



ele se tornará a expressão física de suas paixões. E, como afirma ainda Courtine, o deslocamento de sentido é dos mais relevantes, pois que a fisiognomia de Le Brun supõe o aparecimento de um novo e determinante protagonista: o organismo, isto é, "o homem espiritual deve ser localizado no corpo humano. O homem interior é também um *homem orgânico*" (*ibidem*, p. 87), todo entregue ao mecanismo do corpo e às paixões da alma, que reside na glândula pineal, "pequena glândula" segundo Le Brun, o que equivale a dizer que a própria alma faz parte daquela organicidade. Homem orgânico trabalhado por ações, ações causadas mecanicamente pelos movimentos anímicos e que se manifestam na superfície do corpo – donde a pedra-toque da conferência: a *Expressão*. Neste sentido, se às conferências se atribui o estatuto de modernidade, é porque elas "libertam as percepções e as representações da fisionomia das superfícies imóveis onde foram inscritas pela tradição fisiognomônica para inscrevê-las em uma *morfologia da expressão*" (*ibidem*, p. 104).

Uma derradeira observação, histórica, sobre a constituição da *Académie Royale de peinture et de sculpture*. Releve-se, inicialmente, sua filiação à tradição italiana das academias<sup>5</sup> que, no século XVI, apregoavam não apenas a autonomia do artista mas, essencialmente, a nobreza do pintor – que não é mais simples artesão –, artista que deve dar mostras de sólida cultura e de domínio de balizas teóricas. A *Académie Royale* nasce, precisamente, da necessidade experimentada pelos artistas franceses seiscentistas de preservarem sua liberdade e, o que importa sobremaneira, de assegurarem para si a formação dos artistas, o que explica seu primeiro objetivo: ensinar as regras da pintura e da escultura. É em 1655 que a Academia de pintura e de escultura, com o apoio do cardeal Mazarin, torna-se Academia Real<sup>6</sup>. Como se pode perceber, o movimento de autonomia das artes e dos artistas passa, curiosamente, pelo crivo do político, e termina por se centralizar completamente, girando em torno do monarca absoluto. É justamente o rei, Louis XIV, que lhe atribui a dupla função de formação dos artistas<sup>7</sup> e de reflexão teórica sobre a pintura<sup>8</sup>. As conferências são o

5 Lembre-se, a título de exemplo, a existência da *Accademia del disegno*, fundada em 1563 em Florença por Vasari. Em Roma, em 1577, uma academia de desenho substitui a Corporação de São Lucca.

6 Assinale-se que é no século XVII francês que emergem diversas academias: em 1635, nasce a *Académie Française*; em 1661, a *Académie de danse*; em 1669, a *Académie de musique* e em 1671 a *Académie d'architecture*.

7 É somente em 1673 que a Academia expõe publicamente suas obras, assim prefigurando o espírito de Salão.

resultado direto de tal reflexão: elas visavam à instrução dos alunos e à apresentação de uma cultura comum a todos os membros. Elas terminam por legiferar e codificar a arte pictórica francesa. Assinale-se, igualmente, que a Retórica e a Poética reinam ali imperiosas e absolutas, pois que se inscreve em filigrana nas conferências pronunciadas a comparação entre a pintura e a poesia – ou a definição da pintura como equivalente da poesia, numa herança direta do *ut pictura poesis* horaciano. Isso equivale a dizer que à arte pictórica devem ser aplicados todos os princípios da poesia – é o que apregoa o Abade, como vimos, em *Parallèle des Anciens et des Modernes* –: a pintura deve imitar a natureza, respeitar na escolha do assunto e dos traços gerais da composição (*inventio* retórica) os temas tradicionais emprestados seja da Bíblia seja da tradição antiga, obedecer as regras da expressão, da conveniência e, enfim, contribuir para a instrução (*docere*) do espectador ao mesmo tempo em que lhe propicia deleite (*delectare*). Entretanto, o *ut pictura poesis* tende, ao longo do século XVII, a ser substituído pelo *ut rhetorica pictura*: se a retórica dirige-se à razão, seu similar nas artes visuais não pode se apoiar senão "sobre o desenho, sobre a ciência das proporções, sobre a disposição a um tempo bela e lógica de todas as partes e sobre a fidelidade à história, a este discurso primeiro [que se tenta superar] para torná-lo mais persuasivo, se tal é possível" (Mérot, 1996, p. 26). Observe-se, contudo, que se esta "retórica, precisa e sóbria na época de Poussin", torna-se "mais teatral e patética ao final do século", isto não significa dizer que doutrina e discurso acadêmicos abandonam a utilização de "uma linguagem clara, amplamente acessível e que respeite as conveniências do tema e do destinatário" (*idem, ibidem*). Seja como for, é fato que entre os anos 1671 e 1677 eclode a *Querelle du coloris*, que acaba por conferir à *Académie* papel fundamental no aparecimento e desenvolvimento de uma arte moderna, mais preocupada com o *delectare* do que com o *docere*. Pois que a cor, que logo recebe a denominação de *coloris* – a envolver, então, não apenas a cor mas, igualmente, a ciência das luzes e das sombras –, *coloris*

<sup>8</sup> Não surpreende, pois, que a *Académie royale*, assim como todas as outras, encontre-se envolvida em um processo de glorificação da monarquia e da figura de seu regente, transformada por literatos, pintores e escultores em símbolo de Modernidade. Como assinala pertinentemente Courtine, "les Conférences systématisent l'étude de l'expression portée par la physionomie de manière à traduire sans ambiguïté aucune les passions et les caractères qui interviennent dans ces tableaux d'histoire qui chantent les louanges de Dieu ou du Roi, et dont il faut que soient lues clairement les leçons, pour l'édification de tous" (Courtine, 1988, p. 103). Não por acaso, em 1793, após a Revolução, todas as Academias são desfeitas.



que desempenha papel subversivo, deve atuar francamente e subitamente na impressão causada junto ao espectador de um quadro, concebido por "amplos ritmos, de preferência circulares para melhor responder às condições fisiológicas da visão, organizado por grandes massas de claros e de sombras" (Mérot, 1996, p.26-27).

### Referências Bibliográficas

- COURTINE, Jean-Jacques. *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVIe-début XIXe siècle)*. Paris: Rivages, 1988.
- DESCARTES, René. *Les passions de l'âme*. Précédé de « La pathétique cartésiennes » par Jean-Maurice Monnoyer. Paris: Gallimard, 1988.
- LE BRUN, Charles. « L'expression des passions ». In : *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*. Édition établie par Alain Mérot. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1996.
- PERRAULT, Charles. *Le Parallèle des Anciens et des Modernes*. Genève: Slatkine Reprints, 1996.

# A Expressão das paixões

**Charles Le Brun**

Tradução de Leila de Aguiar Costa

Senhores,

Na última assembléia, aprovastes o desejo que manifestei de vos entreter hoje sobre a expressão. Antes de qualquer outra coisa, importa saber em que ela consiste. A expressão, a meu ver, é uma ingênua e natural semelhança das coisas que se quer representar: ela é necessária e participa de todas as partes da pintura; um quadro não saberia ser perfeito sem a expressão; é ela que marca os verdadeiros caracteres de cada coisa; é graças a ela que se distingue a natureza dos corpos, que as figuras parecem ter movimento e que tudo o que é ilusório<sup>1</sup> parece ser verdadeiro. Ela está tanto na cor quanto no desenho. Ela deve participar da representação das paisagens e do conjunto das figuras.

Eis o que procurei, Senhores, fazer-vos observar nas conferências passadas<sup>2</sup>. Hoje, procurarei fazer-vos ver que a expressão é também uma parte que marca os movimentos do coração e torna visíveis os efeitos das paixões.

<sup>1</sup> "Feint", no original (N. do T.).

<sup>2</sup> Le Brun refere-se às conferências pronunciadas em 7 de maio e em 5 de novembro de 1667. Na primeira, analisava o *Saint Michel terrassant le démon* de Rafael e, na segunda, *Les Israélites recueillant la manne dans le désert* de Poussin. Uma e outra conferência prestaram-se, como era de esperar, a um discurso pedagógico sobre vícios e virtudes da pintura. Do quadro de Rafael, Le Brun elogia a bela disposição, a correção do desenho e a conveniência das expressões, e condena algumas "extravagâncias" como, por exemplo, o *contrapposto* acentuado e a "*figure pyramidale et mouvante en façon de flamme*". Observe-se, ainda, que ele soube apreciar a figura do diabo, a quem atribui uma beleza na deformidade: "*ce qui paraît le plus difforme dans toutes les parties de son corps ne laisse pas de faire une grande beauté dans la composition de ce tableau*". A conferência sobre o quadro de Poussin,

Há tantas pessoas sapiêntes que trataram das paixões que não podemos dizer senão o que elas já escreveram. Assim, ao falar aqui sobre sua opinião nesta matéria, minha finalidade é a de fazer melhor compreender o que diz respeito à nossa arte, procurando sobretudo instruir os jovens estudantes de pintura. É o que procurarei fazer o mais brevemente possível.

Inicialmente, a paixão é um movimento da alma que reside na parte sensível. Este movimento se dá para seguir o que a alma julga ser bom ou para fugir do que ela julga ser mau. Costumeiramente, tudo o que causa paixão à alma resulta em alguma ação do corpo.

Neste sentido, como é verdade que a maioria das paixões da alma produz ações corporais, é necessário que saibamos quais são as ações do corpo que expressam as paixões, e o que é ação. A ação não é senão o movimento de alguma parte, e o movimento somente se faz pela mudança dos músculos; os músculos têm movimento apenas pela mediação dos nervos que os unem e que por eles passam; os nervos agem apenas pelos espíritos que estão contidos nas cavidades do cérebro; e o cérebro recebe os espíritos tão-somente do sangue, que passa continuamente pelo coração, aquece-o e o rarefaz de tal maneira que produz certo ar sutil, que é levado ao cérebro e que acaba por preenchê-lo.

como afirma o comentador Alain Mérot, é um "modèle d'analyse. Il prend soin de la diviser hiérarchiquement en quatre parties, commentant tour à tour la 'disposition' générale de l'oeuvre (dont il fait soigneusement description), les proportions des figures, l'expression des passions [...] et la 'perspective des plans et de l'air' (c'est-à-dire la lumière et les couleurs) [...] Complétant des propos tenus sur le Laocoon, Le Brun fournit un véritable répertoire des prototypes antiques que Poussin avait à sa disposition à Rome et dont il s'est inspiré pour ses différents personnages; il le complète par des considérations sur les vêtements" (Mérot, 1996, p.98). Se ao longo da sessão de 5 de novembro censuras haviam sido feitas ao quadro de Poussin, sobretudo no que diz respeito à fidelidade à narrativa bíblica e sobre as unidades de ação, tempo e lugar, Le Brun defende Poussin e sua concepção de arte. É como esclarece uma vez mais Mérot: "en multipliant les 'péripéties' qui permettent au spectateur de comprendre comment les Hébreux affamés passent de l'affliction à la joie puis à la reconnaissance envers la miséricorde divine, le peintre, en restituant le déroulement d'un récit, rivalise avec le poète épique ou dramatique. Non content d'imiter les actions passées, il doit inventer avec ses moyens propres, une oeuvre qui donne à penser" (ibidem, p.99) (N. do T.).

Assim preenchido, o cérebro reenvia esses espíritos às outras partes pelos nervos, que são como que pequenos fios ou tubos que levam esses espíritos para os músculos, de acordo com a necessidade que estes têm de, mais ou menos, praticar a ação para a qual são solicitados.

Neste sentido, o músculo que mais age recebe maior número de espíritos e, conseqüentemente, incha-se mais que os outros, privados que são; esta privação faz com que tais músculos pareçam mais frouxos e mais estreitos que os outros.

É fato que a alma está unida a todas as partes do corpo. Há, entretanto, diversas opiniões a respeito do lugar onde ela exerce mais particularmente suas funções. Alguns defendem que é a pequena glândula<sup>3</sup> que se encontra no meio do cérebro, pois que esta parte é única e que todas as outras são duplas. E como temos dois olhos, duas mãos e duas orelhas, e como todos os órgãos de nossos sentidos exteriores são duplos, é preciso que haja um lugar onde as duas imagens que vêm pelos olhos, ou as duas outras impressões que chegam de um único objeto pelos órgãos duplos dos outros sentidos, possam se reunir em uma só, antes de alcançar a alma para não lhe representar dois objetos em vez de um. Outros dizem que aquele lugar se encontra no coração, pois que é ali que sentimos as paixões. Para mim, sou da opinião de que a alma recebe as impressões das paixões no cérebro e que ela experimenta seus efeitos no coração. Os movimentos exteriores que observei muito me levam a acreditar nesta opinião.

Os antigos filósofos, que atribuíram dois apetites à parte sensível da alma, locam no apetite concupiscível as paixões simples e no apetite irascível as mais violentas e as compostas<sup>4</sup>. Eles pretendem que o amor, o ódio, o desejo, a alegria e a tristeza se localizam no primeiro, e que o temor, a astúcia, a esperança, o desespero, a ira e o medo residem no segundo. Outros acrescentam ao primeiro apetite a admiração;

<sup>3</sup> A saber, a glândula pineal, responsável pela secreção da melatonina, hormônio que atua na regulação dos ritmos biológicos (N. do T.).

<sup>4</sup> Como querem, igualmente, os dicionários de Furetière e da *Académie Française*. Para o primeiro, a paixão se define por "*différentes agitations de l'âme selon des divers objets qui se présentent à ses sens [...]. Les passions de l'appétit concupiscible sont la volupté et la douleur, la cupidité et la suite, l'amour et la haine. Celles de l'appétit irascible sont la colère, l'audace, la crainte, l'espérance et le désespoir. C'est ainsi qu'on les divise communément*". A definição do segundo é bem mais breve, mas merece ser aqui reportada: "Passion. s. f. Mouvement de l'âme excité dans la partie concupiscible, ou dans la partie irascible" (N. do T.).



em seguida, o amor, o ódio, o desejo, a alegria e a tristeza, e destas duas últimas derivam as outras que são compostas, como o temor, a astúcia, a esperança.

Antes de tratar de seus movimentos exteriores, não será então despropositado falar algo sobre a natureza destas paixões a fim de melhor conhecê-las. Começaremos pela admiração.

A ADMIRAÇÃO é uma surpresa que faz com que a alma considere com atenção os objetos que lhe parecem raros e extraordinários. Esta surpresa possui tal poder que impulsiona os espíritos para o lugar onde se localiza a impressão do objeto; os espíritos estão tão ocupados em considerar esta impressão que todos passam para os músculos, fazendo com que o corpo permaneça imóvel como uma estátua. Este excesso de admiração produz a surpresa, e a surpresa pode se dar antes mesmo que saibamos se este objeto nos convém ou não. Eis porque me parece que a admiração é a primeira de todas as paixões, pois a ela se unem a estima ou o desdém, de acordo com a grandeza, ou pequenez, de um objeto; e da estima vem a veneração, e do simples desdém, o desprezo. Mas quando uma coisa é representada como boa para nós, isto nos faz experimentar por ela amor; quando é representada como má ou prejudicial, isto nos excita ao ódio.

O AMOR é, pois, uma emoção da alma causada por movimentos que a incitam a se unir voluntariamente aos objetos que nos parecem convenientes.

O ÓDIO é uma emoção causada pelos espíritos que incitam na alma o desejo de se separar dos objetos que se lhe apresentam como prejudiciais.

O DESEJO é uma agitação da alma causada pelos espíritos que a dispõem a desejar coisas que ela julga convenientes; eis porque desejamos não somente a presença do bem ausente, mas igualmente a conservação do presente.

A ALEGRIA é uma agradável emoção da alma que a faz usufruir do bem que as impressões do cérebro lhe apresentam como seu.

A TRISTEZA é uma languidez desagradável que consiste no incômodo que a alma recebe do mal ou das imperfeições<sup>5</sup> que as impressões do cérebro lhe representam.

<sup>5</sup> "Déjàut", no original (N. do T.).



### **As paixões compostas**

O TEMOR é a apreensão de um mal por vir, apreensão que precede os males que nos ameaçam.

A ESPERANÇA é uma forte aparência ou opinião de que obteremos o que desejamos. Quando a esperança é extrema, ela se torna segurança; mas, em caso contrário, o extremo temor se torna desespero.

O DESESPERO é a opinião de não se poder obter o que desejamos, fazendo com que percamos até mesmo o que possuímos.

A ASTÚCIA é um movimento do apetite pelo qual a alma se eleva contra o mal a fim de combatê-lo.

A IRA é uma agitação turbulenta que a dor e a astúcia excitam no apetite. Graças a esta agitação, a alma se isola em si mesma para se afastar da injúria recebida e, ao mesmo tempo, eleva-se contra a causa que a injúria, a fim de dela se vingar.

Há diversas outras paixões que não nomearei aqui, contentando-me apenas em delas vos fazer ver algumas figuras. Mas, antes disso, diremos quais são os movimentos do sangue e dos espíritos que causam as paixões simples.

Nota-se que a admiração não causa mudança alguma no coração, nem no sangue, como acontece nas outras paixões. Isto porque, não tendo por objeto nem o bem nem o mal, mas apenas desejando conhecer a coisa que se admira, ela não tem relação com o coração nem com o sangue, dos quais dependem todos os bens do corpo.

No amor, quando só, isto é, quando não vem acompanhado de alguma forte alegria, ou desejo, ou tristeza, o batimento do pulso permanece uniforme e muito maior e mais forte do que de costume. Sente-se um doce calor no peito, e a digestão das carnes se dá calmamente no estômago, de modo que esta paixão é útil para a saúde.

Na ira, pelo contrário, nota-se que o pulso é variável, menor e frequentemente mais acelerado que de costume; sentem-se calores mesclados de indefiníveis ardores rudes e irritantes no peito, e o estômago deixa de desempenhar suas funções.

Na alegria, o pulso é uniforme e mais rápido que de costume, mas não tão forte, nem tão grande quanto no amor; sente-se um calor agradável, que não se dá unicamente no peito, mas que se espalha por todas as partes exteriores do corpo.

Na tristeza, o pulso é fraco e lento, e é como se amarras envolvessem o coração, apertando-o; como se gelos o esfriassem e comunicassem seu frio para o restante do corpo.

Mas o desejo tem isso de particular: ele agita o coração mais violentamente do que em outra paixão, e fornece ao cérebro um número maior de espíritos, que daí saem para ganhar os músculos e tornar todos os sentidos mais agudos e mais ágeis todas as partes do corpo.

Falei destes movimentos interiores para melhor dar a compreender a relação que entretêm com os exteriores. Direi agora quais são as partes do corpo que servem para expressar exteriormente as paixões.

Como dissemos que a alma se une a todas as partes do corpo, podemos igualmente afirmar que todas as partes do corpo podem servir para expressar as paixões: pois que o medo pode ser expresso por um homem que corre e que foge; e a ira por um homem que fecha os punhos e que parece golpear alguém.

Mas se é verdade que há uma parte interior do corpo onde a alma exerce mais imediatamente suas funções, e que esta parte seja aquela do cérebro, podemos também dizer que o rosto é a parte de todo o corpo onde a alma deixa ver mais particularmente o que ela experimenta.

E como dissemos que a glândula que reside no centro do cérebro é o lugar onde a alma recebe as imagens das paixões, a sobrancelha é a parte de todo o rosto onde as paixões melhor se dão a conhecer, embora alguns tenham pensado que sejam os olhos. É verdade que a pupila, em razão de seu fogo e de seu movimento, dá bem a ver a agitação da alma, mas ela não dá a conhecer a natureza desta agitação. A boca e o nariz participam bem mais da expressão, mas, costumeiramente, estas partes somente seguem os movimentos do coração, como observaremos na seqüência desta conversação<sup>6</sup>.

E como foi dito que a alma tem dois apetites na parte sensível, e que destes dois apetites nascem todas as paixões, há igualmente dois movimentos das sobrancelhas que expressam os movimentos das paixões.

Estes dois movimentos que observei estão em perfeita relação com aqueles dois apetites, posto que aquele que se volta para o alto, em direção ao cérebro, expressa as paixões mais doces e mais temperadas e aquele que se inclina para baixo, em direção ao coração, representa as paixões mais violentas e mais cruéis. Mas eu vos diria ainda que há algo de particular nestes movimentos e que, à medida que as paixões mudam de natureza, o movimento da sobrancelha muda de forma, pois para expressar uma paixão simples o movimento é simples, e se ela é composta o movimento é composto; se a paixão é doce, o movimento é doce; e se ela é amarga, o movimento também o é.

Mas é preciso igualmente observar que há duas espécies de elevação da sobrancelha: há uma em que a sobrancelha se ergue em seu centro, e esta elevação expressa movimentos agradáveis; há outra em que a sobrancelha se ergue em direção ao centro da face, e esta elevação representa um movimento de dor e de tristeza.

<sup>6</sup> "Entretien", no original (N. do T.).

É de notar que quando a sobrancelha se ergue em seu centro, a boca se ergue nos cantos; à tristeza, ela se ergue pelo centro. Mas quando a sobrancelha se abaixa pelo centro, o movimento marca uma dor corporal, e então a boca faz um efeito contrário, pois que se abaixa pelos cantos.

No riso, todas as partes se seguem, pois as sobrancelhas que se abaixam em direção ao centro do rosto fazem com que o nariz, a boca e os olhos acompanhem este movimento.

Nos choros, os movimentos são compostos e contrários, pois a sobrancelha se abaixa do lado do nariz e dos olhos, e a boca se erguerá deste lado. Há outra observação a fazer: quando o coração está abatido, todas as partes do rosto também estão.

Mas, ao contrário, quando o coração experimenta alguma paixão, ou se aquece ou se enrijece, todas as partes do rosto têm este movimento e, mais particularmente, a boca. Isto prova que a boca, como já disse, é de todo o rosto a parte que marca mais particularmente os movimentos do coração. Pois é preciso observar que quando o coração se queixa, a boca se abaixa nos cantos; quando o coração está alegre, os cantos da boca se voltam para o alto; quando o coração sente aversão, a boca se projeta para frente e se ergue pelo centro. Eis, Senhores, o que observamos a partir destes simples traços que delineei para vos fazer conceber o que digo.

**A ADMIRAÇÃO.** Como dissemos que a admiração é a primeira e a mais temperada de todas as paixões onde o coração sente menos agitação, o coração sofre então pouquíssimas alterações em suas partes; e se alguma alteração há, ela se dá tão-somente na elevação da sobrancelha, mas ela terá os dois lados iguais. O olho ficará um pouco mais aberto que de costume, e a pupila situada igualmente entre as duas pálpebras, sem movimento e atenta ao objeto que causa a admiração. A boca também ficará entreaberta, mas parecerá não sofrer alteração, não mais que o restante de todas as outras partes do rosto. Esta paixão não produz senão uma suspensão de movimento para dar tempo à alma de deliberar sobre o que tem a fazer e para considerar com atenção o objeto que a ela se apresenta, pois que, se ele é raro e extraordinário, o primeiro e simples movimento de admiração engendra a estima.

**A ESTIMA.** E a estima não pode ser representada senão pela atenção e pelo movimento das partes do rosto, que parecem estar presas ao objeto que causa esta atenção; é aí então que as sobrancelhas parecerão avançar sobre os olhos e pressionar o nariz, enquanto a outra parte, permanecendo um pouco elevada, fará com que o olho fique bem aberto e a pupila erguida. As veias e os músculos do rosto parecerão um pouco inchados, assim como as veias que se situam ao redor dos olhos; as narinas parecerão comprimidas, puxando um pouco para a parte de baixo. As faces



ficarão, assim, um pouco afundadas na mandíbula, a boca um pouco entreaberta, os cantos puxando para trás e caindo para baixo. A cabeça parecerá também se projetar para frente e se inclinar sobre o objeto que causa a admiração.

A VENERAÇÃO. Mas se da estima se engendra a veneração, as sobrancelhas ficarão abaixadas na mesma posição de que acabamos de falar. O rosto permanecerá igualmente inclinado, a boca aberta e os cantos contraídos, um pouco mais para baixo do que na precedente ação. Este abaixamento das sobrancelhas e da cabeça marca a submissão e o respeito que a alma manifesta pelo objeto, acreditando-o superior a ela; a pupila erguida parece marcar a elevação do objeto que ela considerou e que sabe ser digno de veneração.

OUTRA VENERAÇÃO. Mas se a veneração é causada por um objeto em que devemos ter fé, então todas as partes do rosto estarão abaixadas mais profundamente do que na primeira ação. Os olhos e a boca permanecerão fechados, mostrando por esta ação que os sentidos exteriores de modo algum participam desta admiração.

O ARREBATAMENTO. Mas se a admiração é causada por um objeto bastante superior ao conhecimento da alma, como pode ser o poder de Deus e sua grandeza, então os movimentos de admiração e de veneração serão diferentes dos precedentes, pois a cabeça estará inclinada do lado do coração, e as sobrancelhas voltadas para o alto, assim como acontecerá com a pupila. A cabeça inclinada como acabei de dizer parece marcar a humildade da alma e sua incapacidade. É igualmente por isso que os olhos e as sobrancelhas não estão atraídos para o lado da glândula, mas voltados para o céu, para onde parecem atraídos como que para ali descobrir o que a alma não pode conceber. A boca está entreaberta, com seus cantos um pouco voltados para o alto, o que dá mostras de uma espécie de arrebatamento. Se, ao contrário do que dissemos acima, o objeto que inicialmente causou nossa admiração nada apresenta em si que mereça nossa estima, este pouco de estima causará desdém e se expressara.

O DESDÉM. Pela sobrancelha franzida e abaixada do lado do nariz e, do outro lado, bastante erguida; pelo olho bastante aberto, e a pupila ao centro, as narinas voltada para o alto, a boca fechada, com os cantos um pouco abaixados, e com o lábio superior subindo um pouco sobre o superior.

O HORROR. Mas, se em vez de desdém o objeto que admiramos causa horror, a sobrancelha ficará então ainda mais franzida do que na primeira ação; a pupila, em vez de se situar no centro do olho, estará embaixo; a boca ficará entreaberta, mas mais contraída ao centro do que pelos cantos, que devem ficar como se estivessem puxados para trás; as narinas parecerão voltadas para o alto e contraídas, e formarão em razão desta ação dobras nas faces; a cor do rosto será pálida, e os lábios e os entornos dos olhos um pouco lívidos. Esta ação se assemelha ao terror.

O TERROR. O terror, quando excessivo, faz com que aquele que o experimenta apresente a sobrancelha bem erguida no centro, e os músculos que atuam no movimento destas partes se abaixem sobre o nariz, que deve parecer contraído no alto, à semelhança das narinas. Os olhos devem parecer extremamente abertos, a pálpebra superior escondida sobre a sobrancelha; o branco do olho deve estar cercado de vermelho, a pupila deve parecer como que perdida, situada mais abaixo do olho do que do lado de cima; a parte inferior da pupila deve parecer inchada e lívida, os músculos do nariz e as narinas deverão também parecer inchados, os músculos das faces extremamente marcados e formando uma dobra de cada lado das narinas. A boca estará bastante aberta, e os lados puxados para trás; todas as veias e tendões ficarão bastante visíveis, tudo estará bastante marcado, tanto na parte do rosto quanto em volta dos olhos. Os músculos e as veias do colo devem estar bastante tensos e aparentes, os cabelos eriçados, a cor do rosto pálida, as extremidades das partes um pouco lívidas, como a ponta do nariz, os lábios, as orelhas e o contorno dos olhos.

Se os olhos parecem extremamente abertos nesta paixão, é porque deles a alma se serve para observar a natureza do objeto que causa o terror. A sobrancelha, erguida de um lado e abaixada de outro, faz ver que a parte elevada parece querer se juntar ao cérebro para protegê-lo do mal que a alma percebe. O lado que está abaixado, e que parece inchado, encontra-se neste estado por causa dos espíritos que chegam ao cérebro em abundância, como que para cobrir a alma e defendê-la do mal que teme. A boca bastante aberta faz ver o espanto do coração que se sente movido pelo sangue fluindo em sua direção, o que o obriga, ao desejar respirar, a fazer um esforço que faz a boca se abrir de modo extremo. E o ar que passa pelos órgãos da voz forma um som não articulado. Se os músculos e as veias parecem inchados, isto se dá pelo fato de o cérebro enviar os espíritos para estas partes.

Se todas as paixões precedentes podem ser excitadas em nós por objetos pelos quais manifestamos estima ou aversão, o mesmo se dá com o amor, quando a coisa que é representada como para nós, isto é, como nos sendo conveniente, como já dissemos, faz-nos ver que por ela manifestamos amor.

O AMOR SIMPLES. Os movimentos exteriores desta paixão, quando simples, são bastante doces e simples, pois a testa será lisa, as sobrancelhas um pouco erguidas do lado em que se encontra a pupila, a cabeça inclinada em direção ao objeto que nos causa amor; os olhos podem estar levemente abertos, o branco do olho bastante vivo e brilhante, a pupila levemente virada do lado em que se encontra o objeto, parecendo um pouco cintilante e erguida. O nariz não sofre mudança alguma, assim como se dá com as demais partes do rosto, pois que, estando somente preenchidas por espíritos que as aquecem, e as animam, elas tornam a cor mais viva e mais



avermelhada, em particular nas faces e nos lábios. A boca deve estar um pouco entreaberta, e os cantos um pouco erguidos; os lábios parecem úmidos e esta umidade talvez seja causada por vapores que escapam do coração.

O DESEJO. Se desejo há, podemos representar esta paixão pelas sobrancelhas que batem e avançam sobre os olhos, que estarão sempre mais abertos que de costume. A pupila estará situada no centro do olho, e plena de fogo. As narinas mais contraídas que habitualmente e um pouco mais erguidas do lado dos olhos. A boca está mais aberta que na precedente ação, e os cantos mais voltados para trás; a língua pode aparecer no canto dos lábios, a cor mais inflamada que no amor: todos esses movimentos fazem ver a agitação da alma causada pelos espíritos que a dispõem a desejar um bem que ela julga lhe ser conveniente.

A ESPERANÇA. Quando estamos propensos a desejar um bem, e que há chances de obtê-lo, este bem excita então em nós a esperança. Ora, como os movimentos desta paixão são mais interiores que exteriores, deles diremos pouca coisa. Somente observaremos que esta paixão mantém todas as partes do corpo suspensas entre o temor e a segurança, de modo que se uma parte da sobrancelha marca o medo, a outra marca a segurança. Desta maneira, todas as partes do rosto e do corpo partilharão e receberão o movimento destas duas paixões.

O TEMOR. Mas se não há chance de se obter o que se deseja, o medo ou o desespero tomam então o lugar da esperança e os movimentos do medo se expressam pela sobrancelha um pouco erguida do lado do nariz, a pupila cintilante e em um movimento inquieto, situada no meio do olho. A boca será aberta, contraindo-se para trás, e mais aberta nos cantos do que no centro, com o lábio inferior mais contraído que o superior. A vermelhidão é maior, maior que no amor ou no desejo, mas não tão bela, pois se assemelha à cor lívida, como lívidos serão os lábios, e mais secos do que na paixão do amor. Mas, aí, o medo se torna ciúme.

O CIÚME. O ciúme se expressa pela testa enrugada, a sobrancelha abatida e franzida, o olho brilhante, e a pupila escondida sob a sobrancelha, voltada para o lado do objeto que causa a paixão, olhando-o obliquamente ou do lado contrário da posição do rosto. A pupila deve parecer brilhante e plena de fogo, assim como o branco do olho e as pálpebras; as narinas devem ser pálidas, abertas e mais marcadas que de costume, e contraídas, o que faz aparecer dobras nas faces. A boca poderá ser fechada, e dar a entender que os dentes estão cerrados; o lábio inferior excede o superior, e os cantos da boca estarão contraídos e bastante abaixados; os músculos da mandíbula parecerão afundados. Haverá uma parte do rosto cuja cor estará inflamada; a outra parecerá amarelada, e as extremidades lívidas; e o fogo deverá se concentrar nos entornos das pálpebras, abaixo do contorno do olho, do próprio branco do olho. As faces serão amarelas, os lábios pálidos ou lívidos.

O ÓDIO. Do ciúme resulta o ódio. E como o ódio e o ciúme muito se assemelham, seus movimentos exteriores são quase idênticos, e não temos nada a observar nesta paixão que seja diferente, ou que tenha algo de particular em relação à precedente.

Após ter falado do ciúme e do ódio, podemos passar à tristeza.

A TRISTEZA. Como dissemos, a tristeza é uma languidez desagradável que faz a alma receber incômodos do mal ou das imperfeições que as impressões do cérebro lhe apresentam.

Eis porque esta paixão deve ser figurada por movimentos que pareçam marcar a inquietação do cérebro, e o abatimento do coração, pois os lados das sobrancelhas são mais erguidos em direção ao centro da testa do que do lado das faces. Uma pessoa que está agitada por esta paixão tem as pupilas perturbadas, o branco do olho amarelo, as pálpebras abatidas e um pouco inchadas; o contorno dos olhos lívido, as narinas puxando para baixo, a boca entreaberta e os cantos abaixados. A cabeça parece languidamente inclinada sobre um dos ombros, toda a cor do rosto plúmbea e os lábios pálidos e sem cor.

DOR CORPORAL. Mas se a tristeza é causada por alguma dor corporal e se esta dor corporal for aguda, todos os movimentos do rosto parecerão agudos, pois as sobrancelhas que se voltam para o alto estarão ainda mais erguidas do que na paixão precedente e se aproximarão mais uma da outra. A pupila se esconderá sob a sobrancelha, as narinas também se voltarão para este lado e marcarão uma dobra nas faces. A boca será mais aberta do que na precedente ação e mais voltada para trás, e fará uma espécie de figura quadrada neste local. Todas as partes do rosto parecerão mais ou menos marcadas e mais agitadas em função da violência da dor.

A ALEGRIA. Se no lugar de todas as paixões das quais acabamos de falar a alegria se apoderar da alma, os movimentos por ela expressos são bem diferentes daqueles que acabamos de notar. Isto porque nesta paixão a testa é serena, a sobrancelha sem movimento, erguida em seu centro; o olho levemente aberto e sorridente, a pupila viva e brilhante, as narinas quase abertas. A boca apresentará os cantos um pouco erguidos, a tez viva, as faces e os lábios avermelhados.

O RISO. E se à alegria se sucede o riso, o movimento se expressa pelas sobrancelhas voltadas para o centro do olho e abaixadas do lado do nariz. Os olhos estarão quase fechados, a boca parecerá aberta e dará a ver os dentes. Os cantos serão puxados para trás e se elevarão para o alto, o que causará uma dobra nas faces, que parecerão inchadas e avançando sobre os olhos. O rosto será vermelho, as narinas abertas, e os olhos molhados e jogando lágrimas que, bem diferentes daquelas da tristeza, em nada mudarão o movimento do rosto, o que se dá apenas quando são excitadas pela dor.

O CHORAR. Então, aquele que chora terá a sobrancelha abaixada em direção ao centro da testa, os olhos quase fechados, bastante molhados e abaixados do lado das faces. As narinas serão inchadas e todos os músculos e veias da testa ficarão aparentes. A boca será semi-aberta, tendo os cantos abaixados, causando dobras nas faces; o lábio inferior parecerá caído e empurrará o superior. Todo o rosto será enrugado e franzido, e a cor bastante vermelha, principalmente no local das sobrancelhas, dos olhos, do nariz e das faces.

A IRA. Quando a ira se apodera da alma, aquele que experimenta esta paixão tem os olhos vermelhos e inchados, a pupila perdida e brilhante; as sobrancelhas parecerão ora abatidas, ora erguidas, e próximas uma da outra. A testa parecerá enrugada, formando dobras entre os olhos; as narinas parecerão abertas e dilatadas, os lábios grossos e caídos, e pressionando um ao outro; e o lábio inferior subirá sobre o superior, deixando os cantos da boca um pouco abertos, formando um riso cruel e desdenhoso.

Ele parecerá ranger os dentes, aparecerá saliva na boca; seu rosto será pálido em alguns lugares e inflamado em outros, e todo inchado. As veias da testa, das têmporas e do colo serão inchadas e tensas, os cabelos eriçados. E aquele que experimenta esta paixão resfolega em vez de respirar, porque o coração está oprimido pela abundância do sangue que vem em seu auxílio.

À ira sucedem, algumas vezes, a raiva ou o desespero.

O EXTREMO DESESPERO. O extremo desespero pode ser expresso por um homem que range os dentes, espuma pela boca e se morde os lábios; ele terá a testa enrugada pelas dobras que descem de alto a baixo, as sobrancelhas serão abaixadas sobre os olhos, e baterão do lado do nariz. Ele terá o olho em fogo e pleno de sangue, a pupila perdida e escondida sob a sobrancelha ou no baixo do olho, parecendo brilhante. Suas pálpebras serão inchadas e lívidas, as narinas grossas e abertas se voltarão para o alto, e a ponta do nariz virará para baixo. Os músculos e os tendões dessa parte serão bastante inchados, assim como todas as veias e nervos da testa, das têmporas, e das outras partes do rosto. O alto das faces parecerá enrugado, marcado e afundado na mandíbula. A boca, que será aberta, mais aberta nos cantos do que no centro, puxará para trás; o lábio inferior será grosso e caído, e todo lívido, assim como o restante do rosto. Ele terá os cabelos lisos e eriçados.

A RAIVA. Tem movimentos semelhantes aos do desespero, mas parecem ainda mais violentos, pois o rosto será quase todo negro, coberto por um suor frio, os cabelos eriçados, os olhos desvairados e em um movimento convulsivo, a pupila fazendo movimentos contrários, aproximando-se ora do lado do nariz, ora se retirando nos cantos dos olhos, do lado das orelhas. Todas as partes do rosto serão extremamente marcadas e inchadas.



Eis, Senhores, uma parte dos movimentos exteriores que observei no rosto. Mas como dissemos no início deste discurso que as outras partes do corpo podem servir à expressão, seria bom falar brevemente a respeito delas.

Se a admiração não causa grande mudança no rosto, ela quase não produz agitação nas outras partes do corpo. Este primeiro movimento pode ser representado por uma pessoa ereta, tendo as mãos abertas, os braços se aproximando um pouco do corpo, os pés um contra o outro e na mesma posição.

Mas, na estima, o corpo será um pouco mais curvado, os ombros ligeiramente elevados, os braços inflectidos e juntos ao corpo, as mãos abertas e se aproximando uma da outra, e os joelhos também inflectidos.

Na veneração, o corpo será ainda mais curvado que na estima, os braços e as mãos quase juntos, os joelhos no chão, e todas as partes do corpo marcarão um profundo respeito.

Mas, na ação que marca a fé, o corpo pode estar totalmente inclinado em direção ao chão, os braços inflectidos e juntos ao corpo, as mãos cruzadas, e toda a ação deve marcar uma profunda humildade.

O arrebatamento, ou êxtase, pode fazer parecer o corpo jogado para trás, os braços elevados, as mãos abertas, e toda a ação marcará uma alegria entusiasta.

No desdém e na aversão, o corpo pode se jogar para trás, os braços na ação de rejeitar o objeto pelo qual se tem aversão. Eles podem igualmente se jogar para trás e os pés e as pernas fazerem a mesma coisa.

Mas, no horror, os movimentos devem ser bem mais violentos do que na aversão, pois o corpo parecerá bastante afastado do objeto que causa o horror, as mãos estarão bastante abertas, e os dedos afastados, os braços bastante presos ao corpo e as pernas na ação de correr.

O terror tem algo destes movimentos, mas eles parecerão bem maiores e bem mais amplos, pois os braços se estenderão para frente, as pernas estarão na ação de fugir com todas as suas forças. Todas as partes do corpo parecerão em desordem.

Todas as outras paixões podem produzir ações no corpo segundo sua natureza. Mas há algumas que quase não são perceptíveis, como o amor, a esperança e a alegria, pois estas paixões não produzem grandes movimentos no corpo.

A tristeza não produz senão um abatimento do corpo, assim como de todas as partes do rosto.

O temor pode ter algum movimento semelhante ao do terror, quando ele é apenas causado pela apreensão de perder alguma coisa ou de que algo de ruim aconteça. Esta paixão pode dar ao corpo movimentos que podem ser marcados pelos ombros oprimidos, os braços grudados ao corpo, assim como as mãos, e as outras partes confundidas juntas, e inflectidas como que para expressar um tremor.

O desejo pode ser marcado por braços estendidos em direção ao objeto que se deseja. Todo o corpo pode se inclinar deste lado, e todas as partes parecerão estar em um movimento incerto e inquieto.

Mas, na ira, todos os movimentos do corpo são amplos e bastante violentos, e todas as partes bastante agitadas. Os músculos devem estar bastante aparentes, mais grossos e mais inchados que de costume, as veias e os nervos tensos.

No desespero, todas as partes do corpo estão quase no mesmo estado que na ira, mas elas devem parecer mais desordenadas e em ações violentas, pois podemos figurar um homem que se arranca os cabelos, se morde os braços, se rasga todo o corpo, corre e se apressa.

Haveria ainda muitas outras coisas a serem observadas se desejássemos expressar todas as paixões detalhadamente e em todas as suas circunstâncias. Mas, Senhores, aceitarei esta pequena amostra do trabalho que fiz para obedecer aos sentimentos de Monsenhor nosso Protetor. Recebei-o, pois, como um trabalho à proporção de minha saúde e do tempo que minhas outras ocupações me permitiram realizar. Sei que há ainda um grande número de paixões das quais aqui não tratei, por causa do temor de vos aborrecer e de abusar de vossa paciência. Mas quando será minha vez de falar nesta assembléia, procurarei vos entreter sobre a fisionomia, e sobre os efeitos que causam as paixões em função da diversidade dos indivíduos que as experimentam.

"L'Expression des passions". In: *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*. Édition établie par Alain Mérot. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1996, pp. 145-62.



# Imaginação (Belas-artes)

**Johann Georg Sulzer**

**Apresentação, tradução e notas de Ulisses Razzante Vaccari**

Doutorando em Filosofia na USP e bolsista da FAPESP.

## Apresentação

Embora Johann Georg Sulzer seja um filósofo menos conhecido do século XVIII, seu pensamento influenciou silenciosamente a filosofia alemã de sua época. Nascido em 1720 em Winterthur e falecido em 1779 em Berlim, onde lecionava, Sulzer ficou conhecido primeiramente como um seguidor da filosofia de Christian Wolff (1679-1754), a qual ocupava as mentes filosóficas na Alemanha depois de Leibniz. O pensamento de Sulzer, porém, ganha linhas próprias ao final de sua vida e, ao menos no campo da Estética, no qual se destacou, desenvolve uma filosofia autônoma<sup>1</sup>. Grande parte dessas suas idéias encontra-se em sua enciclopédia, a *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (*Teoria geral das belas-artes*) que, publicada em 1774, foi dedicada à estética e à teoria das belas-artes, e cujo verbete *Einbildungskraft* (imaginação) foi por nós aqui traduzido.

Conhecida como a contrapartida teutônica da enciclopédia francesa, o objetivo da enciclopédia de Sulzer é antes recensear os temas que se ligam de algum modo à arte e ao modo peculiar do trabalho do artista. Dentro desse tema mais geral, o verbete sobre a imaginação traz uma novidade que apenas surgia nos sistemas filosóficos de então: a inserção da imaginação, seja na teoria do conhecimento, como o fez Kant, seja na filosofia da arte, como fez Alexander Baumgarten (1714-1762). De fato, Sulzer está em sintonia com essas idéias quando, ao abrir seu verbete sobre a imaginação, afirma que é "a faculdade da alma que representa claramente os objetos dos sentidos e da sensação interna, mesmo quando estes não atuem no presente sobre ela". Definição esta que se aproxima ao mesmo tempo da definição de Baumgarten, para

<sup>1</sup> Cf. EISLER, R. *Philosophen-Lexikon. Leben, Werke und Lehren der Denker*, 1912.

quem "minhas imaginações são as percepções dos objetos que estiveram presentes outrora..."<sup>2</sup>, bem como da definição de Kant, segundo a qual "imaginação é a faculdade de representar um objeto também sem a sua presença na intuição"<sup>3</sup>.

É interessante notar, assim, como Sulzer está por trás da cena filosófica do século XVIII, mesmo que seu pensamento não tenha resultado num grande sistema. Antes, Sulzer foi um daqueles pensadores que trabalharam a matéria bruta da arte e da filosofia a ser usada a seguir, e sua enciclopédia é um grande exemplo de coleção de tópicos relacionados à arte em geral, misturada a uma tentativa de imprimir a eles uma leitura filosófica. Essa sua tendência dupla aparece em sua correspondência com Kant<sup>4</sup>, por um lado e, por outro, nas críticas que o jovem Goethe endereçou à obra do autor da Enciclopédia alemã. Kant tampouco economiza em críticas a Sulzer, mas, mesmo nelas, mesmo autor é denominado um dos mais "excelentes pensadores" [*vortreffliche und nachdenkende Männer*]<sup>5</sup> de sua época. Ao passo que, segundo Goethe, "o senhor Sulzer [...] parece em sua teoria alimentar o pobre público com uma doutrina exotérica, segundo os antigos, e essas páginas são, quando muito, mais insignificantes do que qualquer outra coisa"<sup>6</sup>.

Em contrapartida, a obra de Sulzer fez-se sentir ainda para além dos limites filosóficos, mostrando como sua enciclopédia de fato servia como um manual da arte utilizado por artistas em geral, assim como o manual de Wolff era utilizado pelos

<sup>2</sup> BAUMGARTEN, A. *Estética: lógica da arte e do poema*, 1993, p. 72

<sup>3</sup> KANT, I. *Kritik der reinen Vernunft*, 1969, AK III, p. 119.

<sup>4</sup> Cf. carta de Sulzer a Kant de 8 de dezembro de 1770, (AK X 111), na qual o autor agradece a Kant por este o ter enviado sua *Dissertação Inaugural*, mas que, estando às voltas com a impressão de sua obra sobre as belas-artes, desculpa-se por não poder ter tido muito tempo para compreender completamente os novos conceitos que a obra kantiana apresentava.

<sup>5</sup> KANT, I. *Kritik der reinen Vernunft*, 1969, AK III, p. 486. Nas palavras de Kant: "Na verdade não partilho a opinião tão freqüentemente externada por excelentes pensadores (por exemplo Sulzer) [...] de que ainda haveria uma esperança de se vir a descobrir demonstrações evidentes para as duas proposições cardinais de nossa razão pura: a de que existe um Deus e a de que há uma vida futura".

<sup>6</sup> GOETHE, J.W. "Resenha sobre *As belas-artes* de Sulzer" (1772). In: GOETHE, *Escritos sobre arte*, 2005, p. 47.

metafísicos. Contam os arquivos da Coleção Beethoven, de Bonn<sup>7</sup>, que, na preparação de seu oratório *Christus am Ölberge* (*Cristo no monte das oliveiras*) e de sua ópera *Fidélis*, o músico dedicou-se exaustivamente à difícil tarefa de adequar o texto à música e à declamação, bem como às dificuldades do acompanhamento musical, no período compreendido entre 1802 e 1804. São já conhecidas deste período as cópias que fizera das óperas de Mozart, numa tentativa de estudar justamente a melhor aproximação entre o texto e a música. Mas parece que o estudo essencial deste período foi o de teóricos da música, entre os quais situa-se curiosamente o próprio Sulzer. De fato, no arquivo citado de Beethoven encontra-se uma folha pautada na qual o músico copiou trechos inteiros do verbete *Rezitativ* da *Teoria Geral das Belas-Artes*, de Sulzer, mostrando assim que o autor das belas-artes não era um autor tão insignificante, como pretendia o jovem Goethe. No mais, ser criticado por Goethe talvez lhe rendesse já algum tipo de reconhecimento.

### Referências Bibliográficas

- BAUMGARTEN, A. *Estética: lógica da arte e do poema*. Trad. de Miriam Sutter Medeiros. 1993.
- EISLER, R. *Philosophen-Lexikon. Leben, Werke und Lehren der Denker*, 1912.
- GOETHE, J.W. *Escritos sobre arte*. Trad. de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.
- KANT, I. *Kritik der reinen Vernunft*. Berlin: Walter & Gruyter, 1969, vol. III.
- SULZER, J. G. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste: Einbildungskraft*. Digitale Bibliothek, Band 67: Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste, (Leipzig, Behlemanns, 1771) S. 1143 (vgl. Sulzer-Theorie Bd. 1, S. 291-294).

<sup>7</sup> Cf. <<http://www.beethoven-haus-bonn.de>>.

## Tradução

**Imaginação** (Belas-Artes). A faculdade [*Vermögen*] da alma de representar claramente os objetos dos sentidos e da sensação interna, mesmo quando estes não atuem no presente sobre ela. É, portanto, uma ação da imaginação representar para nós com alguma clareza uma região que já tenhamos visto, mesmo que não esteja imediatamente diante de nossos olhos. O conceito dessa faculdade [*Fähigkeit*] estende-se ainda, em segredo, para mais longe, enquanto também se lhe imputa o que nós denominamos capacidade poética<sup>8</sup> [*Dichtungskraft*].

A imaginação é uma das mais privilegiadas faculdades da alma, cuja falta no homem rebaixá-lo-ia abaixo do nível dos animais, pois então, como uma mera máquina, ele seria ativo apenas por meio de uma impressão atual e em todo caso segundo a medida de suas forças. Examinamo-la aqui entretanto apenas à medida que é um dos mais privilegiados dons do artista e permite que se admire seus efeitos nas obras de gosto. Ela é na verdade a mãe de todas as belas-artes e por meio dela o artista se diferencia especialmente dos outros homens, assim como o filósofo se diferencia por meio do entendimento.

Certamente não existe homem sem imaginação, mas apenas pode se tornar artista aquele em cuja alma ela atua com vitalidade privilegiada. A essência das belas-artes consiste no fato de que elas, para cada caso em particular, devendo agir na alma de outros homens, despertam representações pelas quais produzem o efeito exigido com força privilegiada. Mas, uma vez que nada age sobre nós de forma mais forte do que os objetos dos sentidos e da sensação imediata, então as artes, por meio da ajuda da imaginação do artista, têm de juntar todos os objetos sensíveis de toda a natureza, cujo efeito se torna necessário em cada caso. Essa imaginação leve e ágil, ao poder, por assim dizer, novamente trazer de volta aos sentidos aquilo que, em cada ocasião natural, alguém sentiu todas as vezes nas coisas sensíveis com um efeito privilegiado, permite que essa pessoa, caso não lhe falte experiência, produza em si mesma, quase sempre, qualquer sensação que queira. Tal pessoa é um artista se acrescentarmos a esse efeito da imaginação o dom e a habilidade de, por meio dos sinais mais apropriados, despertar também nos outros representações semelhantes àquelas que ele mesmo representa para si. Por isso a imaginação é, como se diz, a mãe das belas-artes. Por meio dela o mundo, à medida que o vemos e o sentimos, reside em nós e, ligada à capacidade poética, ela se torna criadora de um novo

<sup>8</sup> Cf. capacidade poética [N.A.]. Sulzer remete aqui, bem como nas notas seguintes, a outro verbete da Enciclopédia [N.T.].



mundo. Desse modo, criamos para nós, em meio a um deserto, cenas paradisíacas de uma riqueza transbordante e de amenidade estimulante; reunimos no meio da solidão aquela sociedade humana que queremos ter em torno de nós, a ouvimos falar e vemos agir.

Atribui-se leveza à imaginação, quando ela representa novamente, junto a ocasiões insignificantes, uma grande quantidade de objetos sensíveis; vitalidade, quando estas representações recorrentes possuem um grande grau de clareza; extensão, quando ela produz muitas de tais representações de uma só vez com clareza: a imaginação do artista possui essas três características em graus mais elevados do que elas se encontram em outros homens. Por meio da leveza da imaginação, sua obra [do artista] se torna rica em representações; por meio de sua vivificação, ele chega ao entusiasmo e sua obra assim ganha o fogo, que também a nós inflama; à sua extensão temos de agradecer principalmente pela ordem, plano e simetria em maiores obras, e ela também permite ao artista a escolha do que é melhor.

Mas todos esses privilégios são apenas uma parte do gênio necessário do artista. Pois a imaginação é em si imprudente, extravagante e aventureira, tal como os sonhos, que são obras dela, quando age apenas sozinha na alma: sozinha, ela não pode tornar o artista grandioso. Um sentimento fino de ordem e de concordância deve acompanhá-la continuamente, para dar verdade e ordem à obra que ela cria; uma capacidade de julgamento penetrante e sensações fortes, porém fundamentadas sempre na verdade e nas relações mais importantes das coisas devem manter o domínio sobre ela. Pobre do artista de imaginação privilegiada a quem faltam esse acompanhamento e elemento dominante: sua vida se torna um eterno sonho e suas obras igualam-se mais à aventura de um mundo encantado, do que às belas cenas da natureza efetiva. Que coisas extravagantes não nos narraria Homero de seus heróis se sua imaginação extraordinária não fosse governada pelos mais altos talentos? Vemos isso em Ariosto, para o qual na verdade não faltaram esses talentos, mas que não eram nele de forma nenhuma dominantes, de modo que a mais forte imaginação não se retraiu diante dessa influência.

Ainda que a imaginação seja um talento imediato da natureza, que talvez se fundamente nos sentidos mais finos, numa sensibilidade privilegiada de toda alma e numa grande vivificação de espírito; ela pode, sem dúvida, como todo outro talento da natureza, tornar-se mais forte por meio do exercício, e esse exercício pertence à formação do artista.

Sentidos apurados são o sucesso de uma organização afortunada, mas os sábios nos ensinam que por meio do exercício eles se tornam ainda mais apurados. Por meio deles, o pintor atinge uma visão mais apurada, mede relações, vê as alterações mais sutis de seu esboço e o sombreamento das cores, onde um outro com olhos

igualmente apurados não veria. Quem exercitou pouco seu ouvido na observação de sutis modificações do som, sente o ruído de um sino de modo completamente uniforme, nada diferenciando aí onde o ouvido exercitado dos músicos nota uma multiplicidade de sons<sup>9</sup>. Por isso Pitágoras ordenou aos seus alunos que exercitassem seus ouvidos diariamente no Monocórdio\*. Sem os exercícios assíduos dos sentidos, para os quais o artista trabalha, sua imaginação permanecerá medíocre aí onde ele tem geralmente maior necessidade dela. Mas o poeta, que trabalha todos os sentidos por si próprio, deve também refinar todos pelo exercício.

Também a inclinação para uma sensibilidade universal, por meio da qual a imaginação é sustentada, pode ser aumentada pelo exercício. Aqui não se trata da sensibilidade rude, da mera inclinação animal, obscura, que se subtrai de todo ser espiritual para apenas ter sensações que são pelos corpos excitadas. Quanto mais a alma do artista se afasta dessa sensibilidade rude, tanto mais ganha sua imaginação, porque essa sensibilidade enche a alma com indolência, e faz dela um ser meramente passivo. A sensibilidade mais fina do artista é uma inclinação para se abandonar às impressões sensíveis com gosto e reflexão, de modo que se nota em tudo o que é estimulável sem querer fundamentá-la ou submetê-la à prova do entendimento. O artista se abandona à sensação agradável, que o arco-íris nele desperta, com gosto; enquanto ele quer sentir cada uma dessas sensações em particular ao mesmo tempo ele quer também sentir tudo; ele sente a beleza das cores, sua harmonia, e a encantadora abóbada dos arcos, isoladamente cada detalhe e ainda tudo ao mesmo tempo. Pois nesta sensação, o investigador menos sensível da natureza está mais ocupado em exercitar seu entendimento, do que suas capacidades inferiores da alma. Ele deseja conhecer claramente a origem das cores e a determinação geométrica da curvatura. Essa inclinação para aprender, isolar, procurar o particular em toda representação, é o fundamento dos espíritos investigativos e destrói a sensibilidade, que é um suporte da imaginação.

<sup>9</sup> Cf. Harmonia [N.A.].

\* Segundo o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, "monocórdio ou manicórdio é um antigo instrumento musical, de treinamento e laboratório, composto por uma caixa de ressonância sobre a qual era estendida uma única corda presa a dois cavaletes móveis. Seu uso já era registrado ao tempo de Pitágoras (c. 582-500 a.C.) para estudo e cálculo das relações entre vibrações sonoras. Na Idade Média era também usado para a afinação da voz e de outros instrumentos. A palavra deriva do grego *monochórdon* (pelo latim *monochordon*) e significa literalmente "um fio" [N.A.].

Para um futuro artista cuja imaginação beira o extravagante, pode ser proveitoso exercitar rigorosamente o entendimento por meio do aprendizado da ciência até um grau determinado. Um grande poeta chama acertadamente toda arte da medida de rédea da fantasia<sup>10</sup>; mas o jovem cuja vocação é ser artista, ali onde não possui um gênio acima da média comum, não deve se envolver fundo demais em investigações abstrusas. Ao contrário, ele deve de preferência direcionar os seus esforços para sentir os conceitos, a verdade e conhecimentos universais mais intuitivamente nos objetos sensíveis, do que conhecer pelo entendimento puro.

Nós incluímos uma vitalidade privilegiada e atividade de espírito aos fundamentos de uma imaginação viva e leve, e também esta deve ser aumentada pelo exercício. Qualquer alma pode se tornar preguiçosa por meio do bloqueio da atividade. Atente-se apenas aos efeitos da educação feminina, cujo primeiro preceito é que a criança distinta seja protegida de tudo o que poderia lhe exigir esforço, de todo o necessário para sua própria reflexão e exercício de suas capacidades, e dessa forma antecipa-se todo desejo e toda exteriorização de sua atividade. Por meio de uma tal educação, a alma é apartada de sua força masculina, todos os nervos se afrouxam, o homem se deforma, e a característica principal de uma criação racional, a atividade interna, lhe é retirada.

Mas, por meio do exercício assíduo de suas capacidades de representação, o espírito atinge a vivificação, da qual é capaz. Feliz é aquele cuja educação foi livre e ativa, cujas capacidades ocultas da alma encontraram suficiente estímulo para realizarem-se, que aprendeu precocemente a sentir que, por meio do apelo a suas capacidades, elas aumentam o campo de sua ação particular, mas que por meio da inatividade elas se fecham em limites estreitos. Desse modo, o espírito alcança a vitalidade para ele agir ininterruptamente face a todos os objetos que se lhe depara. Estes são portanto os meios para dar à imaginação suas forças totais.

Além disso, pertence ainda à formação de um grande artista ele enriquecer sua fantasia. Ela é, pois, o armazém no qual ele pega as armas, que o ajudam a obter a vitória sobre as almas dos homens. A imaginação não cria nada de novo, mas apenas traz novamente para perto aquilo que nossos sentidos já experimentaram. Portanto, ela deve ser enriquecida por meio da experiência. O artista deve ter sentido ou visto os objetos de sua arte primeiramente na natureza, a fim de que, mais tarde, quando ele precisar deles, estejam novamente presentes, de modo que a variedade e a multiplicidade ou lhe direcione para uma boa escolha ou sua capacidade poética lhe dê a ocasião para descobrir algo novo. Portanto, ele deve manter incessantemente

<sup>10</sup> Haller ao Sr. D. Geßner [N.A.]. Sulzer se refere aqui à correspondência do médico e poeta suíço Albrecht von Haller (1708-1777) [N.T.].



abertos seus sentidos para todo objeto, de modo que não lhe escape; ele deve sempre perseguir as múltiplas cenas da natureza e a vida moral dos homens, procurando em muitas terras e sob muitos povos; mas um espírito observador agudo deve sempre acompanhá-lo. Aquilo que um bom conhecedor<sup>11</sup> aconselha ao pintor, pode servir para ensinar qualquer artista; ele deve imitar Philopomus\*, que em todas as viagens, também em meio à paz, examinou com o olho de um chefe de tropa todas as regiões que se deparou; aqui ele delimita um campo no pensamento; lá ele põe seu guarda tendo em vista a segurança; aqui ele avança contra o inimigo; por esses caminhos ele propõe uma marcha escondida; por meio desses exames ele enriquece sua imaginação com tudo o que um chefe de tropa necessita para julgar um campo de batalha bom ou ruim. Assim Homero preencheu sua imaginação, pelas viagens, pela observação dos homens, dos costumes, das artes, das ocupações públicas e privadas, de modo que ela se tornou inesgotável em cada tipo de objeto. Assim, o pintor deve manter incessantemente alerta seu olho e o músico seu ouvido, mas o poeta deve fazê-lo em relação a todos os sentidos, a fim de que não escape à sua observação todos os objetos à sua disposição. Seria sempre útil se alguém que se ocupou suficientemente com os assuntos dos jovens artistas, escrevesse uma obra na qual se pudesse conhecer todos os meios para enriquecer sua fantasia. Bodmer realizou uma investigação a esse respeito<sup>12</sup>, e o pintor encontrará na excelente obra de Leonardo da Vinci muito a respeito disso<sup>13</sup>.

A uma imaginação vívida e suficientemente preenchida de riqueza que tem por acompanhantes o gosto e a capacidade de julgar, não falta, pois, para produzir a mais brilhante obra, nada além do que aquilo que um entusiasmo mais forte ou mais moderado, devidamente e no tempo apropriado, e segundo a composição das coisas, produziu na alma do poeta. Mas nós mostramos em outro lugar tanto a origem como os maravilhosos efeitos desse calor renovador da imaginação, em exames mais precisos, e o que foi dito sobre o entusiasmo é visto como uma continuação do presente artigo.

<sup>11</sup> Junius da Pictura Vett. L.I cap. 2. [N.A.]. Sulzer se refere aqui à obra *De Pictura Veterum* (*A Pintura dos Antigos*, 1637), do filólogo alemão Franciscus Junius (1589-1677) [N.T.].

\* John Philopomus, filósofo alexandrino, chamado herético ou agnóstico, que viveu no século VI [N.T.].

<sup>12</sup> Dos quadros poéticos, no cap. 1 [N.A.].

<sup>13</sup> *Traité de la peinture* [*Tratado da Pintura*, em francês, no original].



### Texto original

*Einbildungskraft.* (Schöne Künste) Das Vermögen der Seele die Gegenstände der Sinnen und der innerlichen Empfindung sich klar vorzustellen, wenn sie gleich nicht gegenwärtig auf sie würken. Es ist also eine Würkung der Einbildungskraft, daß wir uns eine Gegend, die wir ehemals gesehen haben, mit einiger Klarheit wieder vorstellen, ob sie gleich nicht vor unsern Augen ist. Insgemein erstreckt sich der Begriff dieser Fähigkeit noch etwas weiter, indem man ihr auch noch das zuschreibt, was wir die Dichtungskraft genennt haben.<sup>1</sup>

Die Einbildungskraft ist eine der vorzüglichsten Eigenschaften der Seele, deren Mangel den Menschen noch unter die Thiere erniedrigen würde; weil er alsdann, als eine bloße Maschine, nur durch gegenwärtige Eindrücke und allemal nach Maaßgebung ihrer Stärke würd in Würksamkeit gesetzt werden. Wir betrachten sie aber hier nur, in so fern sie eine der vorzüglichsten Gaben des Künstlers ist, und ihre Würkung an den Werken des Geschmacks bewundern läßt. Sie ist eigentlich die Mutter aller schönen Künste, und durch sie unterscheidet sich der Künstler vorzüglich vor andern Menschen, so wie der Philosoph sich durch Verstand unterscheidet.

Zwar wird kein Mensch ohne Einbildungskraft gefunden, aber nur der kann ein Künstler werden, in dessen Seele sie mit vorzüglicher Lebhaftigkeit würket. Das Wesen der schönen Künste besteht darin, daß sie für jeden gegebenen Fall, da man auf die Gemüther anderer Menschen würken soll, die Vorstellungen in denselben erweken, welche die verlangte Würkung mit vorzüglicher Kraft hervorbringen. Da aber nichts stärker auf uns würket, als die Gegenstände der Sinnen und der unmittelbaren Empfindung, so müssen die Künste durch Hülfe der Einbildungskraft des Künstlers, aus der ganzen Natur die sinnlichen Gegenstände zusammenbringen, deren Würkung in jedem Fall nöthig wird. Wessen Einbildungskraft leicht und schnell, bey jeder natürlichen Veranlassung, das, was er jemal von sinnlichen Dingen mit vorzüglicher Würkung gefühlt hat, wieder gleichsam an seine Sinnen zurückbringt, der kann, wenn es ihm sonst nicht an Erfahrung fehlt, fast allezeit, welche Empfindung er will, in sich selbst hervorbringen. Kommt nun zu dieser Würkung der Einbildungskraft die Gabe und die Fertigkeit, durch die schicklichsten Zeichen, von dem was er selbst sich vorstellt, ähnliche Vorstellungen auch in andern zu erweken, so ist er ein Künstler. Demnach ist die Einbildungskraft, wie gesagt worden, die Mutter der schönen Künste. Durch sie liegt die Welt, so weit wir sie gesehen und empfunden haben, in uns, und mit der Dichtungskraft verbunden wird sie die Schöpferin einer

<sup>1</sup> S. Dichtungskraft.

neuen Welt. Dadurch erschaffen wir uns mitten in einer Wüste, paradisische Scenen von überfließendem Reichthum und von reizender Annehmlichkeit; versammeln mitten in der Einsamkeit diejenige Gesellschaft von Menschen, die wir haben wollen, um uns, hören sie sprechen, und sehen sie handeln.

Man schreibet der Einbildungskraft Leichtigkeit zu, wenn sie bey der geringsten Veranlassung eine grosse Menge sinnlicher Gegenstände sich wieder vorstellt; Lebhaftigkeit, wenn diese wiederkommende Vorstellungen einen grossen Grad der Klarheit haben; Ausdöhnung, wenn sie viel solcher Vorstellungen auf einmal mit Klarheit hervorbringt: diese drey Eigenschaften hat die Einbildungskraft des Künstlers in höhern Graden, als sie bey andern Menschen sind. Durch die Leichtigkeit der Einbildungskraft wird sein Werk reich an Vorstellungen; durch ihre Lebhaftigkeit geräth er in Begeisterung und sein Werk gewinnt dadurch das Feuer, das auch uns anflammet; ihrer Ausdöhnung haben wir hauptsächlich Ordnung, Plan und Ebenmaaß in grössern Werken zu danken, und sie macht dem Künstler auch die Wahl des Bessern möglich.

Aber alle diese Vorzüge sind nur noch ein Theil des dem Künstler nöthigen Genies. Denn die Einbildungskraft ist an sich leichtsinnig, ausschweifend und abentheuerlich, wie die Träume, die ihr Werk sind, wenn sie allein in der Seele würkt: allein kann sie den Künstler nicht groß machen. Ein feines Gefühl der Ordnung und Uebereinstimmung muß sie beständig begleiten, um dem Werk, das sie erschafft, Wahrheit und Ordnung zu geben; eine durchdringende Beurtheilungskraft, und starke aber allezeit auf Wahrheit und auf die wichtigsten Beziehungen der Dinge gegründete Empfindungen, müssen die Herrschaft über sie behalten. Denn Weh dem Künstler von vorzüglicher Einbildungskraft, der diese Begleiter und Beherrscher mangelt: sein Leben wird ein immerwährender Traum seyn, und seine Werke werden mehr den Abentheuern einer bezauberten Welt, als den schönen Scenen der wirklichen Natur gleichen. Was für ausschweifende Dinge würde uns nicht Homer von seinen Helden erzählt haben, wenn nicht seine ausserordentliche Einbildungskraft durch jene höhere Gaben wäre regiert worden? Wir sehen es an dem Ariost, dem diese Gaben zwar nicht gemangelt haben, bey dem sie aber nicht so herrschend gewesen, daß nicht die stärkere Einbildungskraft bisweilen sich ihres Einflusses entzogen hätte.

Die Einbildungskraft ist zwar unmittelbar eine Gabe der Natur, die sich vielleicht auf feinere Sinnen, auf eine vorzügliche Sinnlichkeit der ganzen Seele, und auf eine grosse Lebhaftigkeit des Geistes gründet; sie kann aber ohne Zweifel, wie alle andre Gaben der Natur, durch Uebung gestärkt werden, und diese Uebung gehört zur Bildung des Künstlers.

Scharfe Sinnen sind der Erfolg einer glücklichen Organisation, aber die Weltweisen lehren uns, daß sie durch Uebung noch mehr geschärft werden. Durch sie erlanget der

Mahler ein schärferes Gesicht, mißt Verhältnisse, sieht feinere Abänderungen der Umrisse und Schattirungen der Farben, wo ein andrer mit gleich scharfem Auge sie nicht sieht. Wer sein Gehör wenig in Bemerkung der feinern Modification des Klanges geübt hat, der empfindet bey dem Klang einer Gloke etwas ganz einförmiges, darin er nichts unterscheidet, da das geübtere Ohr des Tonkünstlers eine Menge einzelner Töne darin bemerket.<sup>2</sup> Darum befahl Pythagoras seinen Schülern, ihr Gehör täglich an dem Monochord zu üben. Ohne die fleißigsten Uebungen der Sinnen, für welche der Künstler arbeitet, wird seine Einbildungskraft da, wo er sie am meisten nöthig hat, mittelmäßig bleiben. Aber der Dichter, der allein für alle Sinnen arbeitet, muß auch alle durch Uebung verfeinern.

Auch der Hang nach einer allgemeinen Sinnlichkeit, wodurch die Einbildungskraft unterstützt wird, kann durch Uebung vermehrt werden. Hier ist nicht von der gröbern Sinnlichkeit die Rede, von dem bloß thierischen Hang, undeutliche, von allem geistigen Wesen entblöbte, nur den Körper reizende Empfindungen zu haben. Je mehr die Seele des Künstlers sich von dieser groben Sinnlichkeit entfernt, je mehr gewinnt seine Einbildungskraft, weil diese Sinnlichkeit die Seele mit Trägheit erfüllt, und ein bloß leidendes Wesen aus ihr macht. Die feinere Sinnlichkeit des Künstlers ist ein Hang, sich den sinnlichen Eindrücken mit Geschmack und Ueberlegung so zu überlassen, daß man jedes reizbare darin bemerkt, ohne es ergründen oder es der Prüfung des Verstandes unterwerfen zu wollen. Der Künstler überläßt sich der angenehmen Empfindung, die der Regenbogen in ihm erweckt, mit Geschmack, indem er jedes einzele dieser Empfindung besonders, aber doch immer auch alles zugleich empfinden will; er fühlt die Schönheit der Farben, die Harmonie derselben, und die liebliche Wölbung des Bogens, einzeln und doch alles zugleich: da der weniger sinnliche Naturforscher beschäftigt ist, bey dieser Empfindung mehr seinen Verstand, als seine untern Seelenkräfte zu üben. Er will die Entstehung der Farben, und die geometrische Bestimmung der Rundung deutlich erkennen. Dieser Hang in jeder Vorstellung das einzele aufzusuchen, abzusondern und mit Deutlichkeit zu fassen, ist der Grund des Untersuchungsgeistes, und zerstört die Sinnlichkeit, die eine Stütze der Einbildungskraft ist.

Es kann einem künftigen Künstler, dessen Einbildungskraft an das Ausschweifende gränzet, nützlich seyn, die strengern Uebungen des Verstandes durch Erlernung der Wissenschaften, bis auf einen gewissen Grad zu treiben. Ein grosser Dichter nennt die Meßkunst ganz richtig den Zaum der Phantasie;<sup>3</sup> aber der zum Künstler berufene

<sup>2</sup> S. Harmonie.

<sup>3</sup> Haller an Hrn D. Geßner.



Jüngling muß sich, wo er nicht ein ausserordentliches zu allem gleich aufgelegtes Genie hat, nicht zu tief in abgezogene Untersuchungen einlassen, er muß sich vorzüglich bemühen, Begriffe, Wahrheit und allgemeine Kenntniss mehr anschauend in sinnlichen Gegenständen zu empfinden, als durch den reinern Verstand zu erkennen.

Wir haben eine vorzügliche Lebhaftigkeit und Thätigkeit des Geistes mit zu den Grundlagen einer lebhaften und leichten Einbildungskraft gezählt, und auch diese muß durch Uebung vermehrt werden. Jede Seele kann durch Hemmung der Thätigkeit träg werden. Man gebe nur auf die Wirkungen der weibischen Erziehung Achtung, bey der das erste Gesez ist, das vornehme Kind von allem, was es in Verlegenheit setzen, von allem, was ihm Mühe machen könnte, von allem, wobey ihm eigene Ueberlegung und Anstrengung seiner Kräfte nöthig wären, zurückzuhalten; jeder Begierde und jeder Aeusserung seiner Würksamkeit zuvorkommen. Durch eine solche Erziehung wird der Seele ihre männliche Kraft weggeschnitten, alle Nerven werden schlaff, und man macht aus dem Menschen eine Mißgeburt, der die wesentlichste Eigenschaft eines vernünftigen Geschöpfes, die innere thätige Würksamkeit benommen ist.

Aber durch fleißige Uebung seiner Vorstellungskräfte erlangt der Geist die Lebhaftigkeit, der er fähig ist. Glücklich hierin ist der, dessen Erziehung frey und thätig gewesen, dessen noch unentwickelte Seelenkräfte hinlängliche Reizung zur Würksamkeit empfunden, der schon früh fühlen gelernt, daß durch Auffoderung seiner Kräfte das Gebieth seiner eigenen Würksamkeit erweitert, durch Unthätigkeit aber in enge Schranken eingeschlossen werde. Dadurch bekommt der Geist seine Lebhaftigkeit, daß er unaufhörlich gegen alle ihm vorkommende Gegenstände wirksam wird. Dieses sind also die Mittel der Einbildungskraft ihre völlige Stärke zu geben.

Das nächste, was hierauf zur Bildung eines grossen Künstlers gehört, ist, daß er seine Phantasie bereichere. Denn sie ist das Zeughaus, woraus er die Waffen nihmt, die ihm die Siege über die Gemüther der Menschen erwerben helfen. Die Einbildungskraft erschafft nichts neues, sie bringt nur das, was unsere Sinnen gerührt hat, wieder heran. Also muß sie durch Erfahrung bereichert werden. Der Künstler muß die Gegenstände seiner Kunst zuerst in der Natur gesehen oder empfunden haben, damit sie ihm hernach, wenn er sie gebraucht, wieder gegenwärtig seyen, damit ihre Menge und Mannigfaltigkeit ihm entweder eine gute Wahl verstatten, oder seiner Dichtungskraft Gelegenheit geben, desto glücklicher neue zu erfinden. Also muß er unaufhörlich seine Sinnen für jeden Gegenstand offen halten, daß ihm nichts entgehe; er muß den mannigfaltigen Scenen der Natur und des sittlichen Lebens der Menschen überall nachgehen, sie in mehrern Ländern und unter mehrern Völkern aufsuchen; aber ein scharfer Beobachtungsgeist muß ihn überall begleiten.



Was ein guter Kenner<sup>4</sup> dem Mahler anrath, kann jedem Künstler zur Lehre dienen; er soll dem Philopömen nachahmen, der auf allen Reisen, auch mitten im Frieden, jede Gegend die ihm fürs Gesicht kam, mit dem Aug eines Heerführers betrachtete; hier steckte er in Gedanken ein Lager ab; da stellte er seine Posten zur Sicherheit aus; hier rückte er gegen den Feind an; durch diesen Weg nahm er einen verdeckten Marsch vor; durch dergleichen Betrachtungen bereicherte er seine Einbildungskraft mit allem, was ein Heerführer zur Beurtheilung der guten und schlechten Lage der Oerter nöthig hat. So hat Homer durch Reisen, durch Beobachtung der Menschen, der Sitten, der Künste, der Beschäftigungen im öffentlichen und im Privatleben, seine Einbildungskraft dergestalt angefüllt, daß sie unerschöpflich an jeder Art der Gegenstände geworden. So muß der Mahler sein Aug, der Tonkünstler sein Ohr, aber der Dichter jeden Sinn unaufhörlich gespannt halten, damit seiner Beobachtung von allen ihm dienenden Gegenständen nichts entgehe. Es würde überaus nützlich seyn, wenn jemand mit hinlänglicher Kenntniss der Sachen jungen Künstlern zugefallen, ein Werk schriebe, wodurch sie alle Mittel ihre Phantasie zu bereichern, könnten kennen lernen. Einen Versuch hierüber hat Bodmer gemacht,<sup>5</sup> und der Mahler wird in dem fürtreflichen Werk des Leonhard Vinci viel dahin dienendes antreffen.<sup>6</sup>

Einer lebhaften und mit hinlänglichem Reichthum angefüllten Einbildungskraft, die Geschmack und Beurtheilung zur Begleitung hat, fehlt denn, um die glänzendsten Werke hervorzubringen, nichts weiter, als daß sie zu rechter Zeit gehörig erwärmet werde, und nach Beschaffenheit der Sache eine stärkere oder gemäßigtere Begeisterung in der Seele des Dichters hervorbringe. Wir haben aber an einem andern Orte, so wohl die Entstehung, als die wunderbaren Wirkungen dieser erhöhten Wärme der Einbildungskraft in nähere Betrachtung gezogen, und das was über die Begeisterung gesagt worden, ist als eine Fortsetzung des gegenwärtigen Artikels anzusehen.

<sup>4</sup> Junius da Pictura Vett. L. I. c. 2.

<sup>5</sup> Von den poetischen Gemählden im I Cap.

<sup>6</sup> Traité de la peinture.



# Sobre Goethe (1798)

**Novalis**

**Tradução de Ana Resende**

Mestre em Filosofia pela PUC-RJ e doutoranda em Filosofia pela UERJ, professora da UERJ e da UFRJ.

Goethe é por inteiro poeta prático. Ele é em suas obras — o que o inglês é em seus gêneros — supremamente simples, agradável, conveniente e durável. Ele fez pela literatura alemã o que Wedgwood<sup>1</sup> fez pelo mundo da arte inglês —. Ele tem, como os ingleses, um gosto naturalmente econômico e um nobre, adquirido pelo entendimento. Ambos entendem-se muito bem e têm um parentesco próximo, em sentido *químico*. Em seus estudos físicos, fica muito claro que sua inclinação é, antes, completar algo insignificante — dar a ele o supremo polimento e elegância —, que começar um mundo e fazer algo de que se pode pressupor que não se realizará completamente, que permanece certamente desajeitado e que nunca alcança a habilidade do mestre. Mesmo neste campo, ele escolhe um objeto romântico ou senão um objeto agradavelmente intrincado. Suas observações da luz<sup>2</sup>, da metamorfose das plantas e dos insetos<sup>3</sup> são a confirmação e, ao mesmo tempo, a mais convincente demonstração de que também a completa instrução pertence à esfera do artista. Também se poderia, em certo sentido, afirmar com razão que Goethe é o primeiro físico do nosso tempo — e, de fato, que fez época na história da física. Não se pode falar aqui da extensão do conhecimento, nem, tampouco, as descobertas poderiam determinar a posição do pesquisador da natureza. Isto depende se observamos a

<sup>1</sup> Josiah Wedgwood (1730-1795), ceramista inglês — responsável pela industrialização da produção de cerâmica — e reformador social.

<sup>2</sup> Novalis refere-se às *Considerações de Óptica*, publicadas em 1791-1792.

<sup>3</sup> Novalis refere-se à *Tentativa de Esclarecer a Metamorfose das Plantas* (1790) e às preleções de Goethe sobre *A Metamorfose dos Insetos, em particular das Borboletas* (1796).

natureza, como um artista observa as antiguidades (*Antike*) – pois a natureza é algo distinto de uma antiguidade viva. A natureza e o discernimento da natureza surgem ao mesmo tempo, como as antiguidades e o conhecimento das antiguidades (*Antikenkenntniß*); pois se erra muito ao crer que há antiguidades. Somente agora começam a surgir as antiguidades. Elas vêm a ser sob os olhos e a alma do artista. As relíquias da época antiga (*Altertum*) são apenas o estímulo específico para a formação das antiguidades. As antiguidades não são feitas com as mãos. O espírito as produz com o olho – e a pedra entalhada é apenas o corpo, que somente através delas adquire significado, e se torna fenômeno das mesmas. Como o físico Goethe se relaciona com os outros físicos, assim, o poeta com os outros poetas. Em extensão, variedade e profundidade ele é superado aqui e ali, mas na arte da formação, quem poderia igualar-se a ele? Nele tudo é ato – como em outros, tudo é apenas tendência. Ele efetivamente fez algo, enquanto outros fazem apenas algo possível – ou necessário. Criadores necessários e possíveis somos todos nós – mas quão pouco efetivos. Talvez o filósofo da escola chamasse a isto empirismo ativo. Queremos nos contentar em observar o talento artístico de Goethe e ainda lançar um olhar ao seu entendimento. Nele se pode conhecer, numa nova luz, o dom de abstrair. Ele abstrai com uma precisão rara, mas nunca sem construir, ao mesmo tempo, o objeto a que corresponde a abstração. Isto não é outra coisa que filosofia aplicada (*angewandte Philosophie*) – e, assim, o encontramos, ao fim, para nosso não menor espanto, também como filósofo prático, aplicado, como o foi, desde sempre, todo artista autêntico. Também o filósofo *puro* tornar-se-á prático, embora o filósofo aplicado não costume ocupar-se com a filosofia pura – pois isto é uma arte para si. /O *Meister* de Goethe/O lugar da arte em sentido próprio é meramente no entendimento. Este constrói segundo um conceito próprio. Apenas fantasia, *Witz* e faculdade de julgar são requeridas por ele. Logo, o *Wilhelm Meister* é por inteiro um produto da arte – uma obra do entendimento. Deste ponto de vista, vêem-se algumas obras muito medíocres nos salões de arte – e, ao contrário, os escritos considerados mais excelentes excluídos deles. Os italianos e espanhóis têm muito mais talento artístico que nós. Também mesmo aos franceses este não falta – os ingleses têm já muito menos e assemelham-se, neste aspecto, a nós, que também muito raramente possuímos *talento artístico* – embora, entre todas as nações, sejamos providos, em maior abundância e o melhor possível, com aquela capacidade – que o entendimento põe em suas obras. Este excesso em requisitos da arte faz, com efeito, dos poucos artistas entre nós tão únicos – tão extraordinários, e nós podemos dar por certo que, entre nós, surgirão as mais magníficas obras de arte, pois nenhuma nação nos supera em universalidade enérgica. Se eu compreendo corretamente os amantes modernos da literatura da época antiga, eles, com sua exigência em imitar



os escritores clássicos, não têm outra coisa em mente que nos formar artistas – que despertar talento artístico em nós. Nenhuma nação moderna possuiu o entendimento artístico em tão alto grau como os antigos (*Alten*). Tudo é para eles obra de arte – mas talvez não fosse demais dizer, se admitíssemos que eles o são ou poderão vir a ser somente para nós. É o mesmo com a literatura clássica que com as antiguidades; ela não nos é dada verdadeiramente – ela não existe – mas, primeiro, deve ser produzida por nós. Uma literatura clássica – que os antigos mesmos não tinham – surge para nós somente pelo estudo diligente e pleno de espírito dos antigos. Os antigos deveriam tomar para si uma tarefa inversa – pois o mero artista é um homem unilateral, limitado. Em rigor, Goethe é inferior aos antigos – mas ele os supera em teor – este mérito, contudo, não é seu. Seu *Meister* aproxima-se bastante deles – pois é pura e simplesmente romance, sem adjetivo – e o quanto isto significa nesta época!

Goethe será e tem de ser superado – mas apenas como os antigos podem ser superados, em teor e força, em variedade e profundidade – mas não propriamente como artista – e por pouco apenas, pois sua precisão e rigor são talvez já mais exemplares que o que parecem.



# ***Don Juan, herói da modernidade***

**Aléxia Bretas**

Doutoranda do Departamento de Filosofia da FFLCH-USP e bolsista da FAPESP.

*Para Olgária Matos*

## **Don Juan, o dândi moderno**

Baudelaire é o primeiro a utilizar o termo Modernidade (*Modernité*) no sentido que, mais tarde, se tornaria famoso. No ensaio sobre Constantin Guys, ele escreve: "A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável."<sup>1</sup> A definição aparece originalmente no artigo publicado em 1869, no volume *L'art romantique*. O texto seminal "O pintor da vida moderna" apresenta *in nuce* a relação entre o eterno (Ideal) e o transitório (*Spleen*) como ponto de fuga de sua peculiar concepção artística. Chamando atenção para a complementariedade entre os extremos do universal e do particular no interior mesmo de sua incipiente teoria estética, Baudelaire insiste na valorização do elemento transitório, fugidio, sem o qual invariavelmente cairíamos no vazio de uma beleza abstrata e indefinível. Como o autor explicita, esta dupla dimensão da arte seria análoga ao que designa como a fatal dualidade do homem: a parte eternamente subsistente seria a "alma," enquanto o aspecto variável seria o "corpo" da obra de arte. Paladino da beleza de circunstância em detrimento do belo único e absoluto, o admirador de Daumier e Gavarni ainda garante: "O prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente."<sup>2</sup>

Donde sua visão da modernidade resultar inseparável do elogio da moda e daqueles agentes heróicos, cuja sensibilidade seria capaz de extrair o belo do

<sup>1</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 25.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 8.

cotidiano: o pintor de costumes, o poeta, o *flâneur* e, sobretudo, o dândi.<sup>3</sup> Deixando patente sua alta consideração deste último, Baudelaire dedica todo o nono excurso de seu ensaio sobre a vida moderna à caracterização desta que se refere como "paixão transformada em doutrina", "instituição à margem das leis", "espécie de culto de si mesmo" ou, inclusive, "religião": o dandismo. "Mesmo que estes homens sejam chamados de refinados, incríveis, belos, leões ou dândis, todos procedem de uma mesma origem". Ele completa: "Todos participam do mesmo caráter de oposição e de revolta; dessa necessidade, tão rara nos homens de nosso tempo, de combater e destruir a trivialidade."<sup>4</sup> Ao destacar o fato destes "Hércules sem emprego" serem, afortunadamente, dispensados do exercício compulsório de uma profissão, ele observa que tais seres não teriam outra ocupação a não ser cultivar a idéia do belo em suas próprias pessoas, satisfazer suas paixões, sentir e pensar. Vislumbrando neste círculo de privilegiados a constelação de uma certa moral aristocrática ameaçada de extinção pelo enaltecimento dos imperativos burgueses – como o trabalho, a produtividade e o casamento –, Baudelaire mostra que a única preocupação do dândi seria "correr ao encalço da felicidade." Livre dos repugnantes grilhões da utilidade, esta "casta altiva" teria sido contemplada, simultaneamente, com tempo e dinheiro, sem os quais a fantasia, reduzida ao estado de devaneio passageiro, dificilmente poderia ser traduzida em ação. Por isso, toda a sua ritualística conduta de vida ser, via de regra, pautada em valores "estéticos." Afinal, sem esta propedêutica estetização da prática, o amor, por exemplo, se converteria numa vulgar "orgia de plebeu" ou, tão-somente, no cumprimento de um dever conjugal. O escritor se justifica: "Se falo do amor a propósito do dandismo, é porque o amor é a ocupação natural dos ociosos."<sup>5</sup> Vale dizer que a sentença não significa, em absoluto, que tal sentimento seja um fim em si mesmo. Nada disso. Para o dândi baudelaireano, o amor representa, antes, o maior emblema da superioridade aristocrática de seu espírito.

3 Sobre a apresentação baudelaireana do poeta como herói da modernidade, cf. BENJAMIN, Walter. "A modernidade". In: *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000, pp. 67-101; e COLI, Jorge. "Consciência e heroísmo no mundo moderno." In: NOVAES, Aداuto (org). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. pp. 291-304.

4 BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Op. cit., p. 51.

5 BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Op. cit., p. 48



Não por acaso, no capítulo de *As Flores do Mal* intitulado "Spleen e Ideal", Baudelaire homenageia o *flâneur* amoroso elevado às alturas de grande herói romântico, malgrado a dura condenação pela moral essencialmente religiosa de suas origens barrocas: Don Juan Tenório. Reenviando à definição do dândi como "o último rasgo de heroísmo nas decadências," seu poema "Don Juan no inferno" compara a atitude do fidalgo espanhol à do cínico Antístenes, e retrata o "mendigo de olhar frio," em passagem pelo rio Letes. "Os seios flácidos e as vestes entreabertas,/ Mulheres se torciam sob um céu nevoento,/ E, qual rebanho vil de vítimas ofertas,/ Atrás dele rosnavam em atroz lamento."<sup>6</sup> Alheio ao assédio das mulheres, às súplicas da esposa, aos avisos do pai, Don Juan atravessa os domínios de Lúcifer, com estóica sobranceira. "Ereto na couraça, um homem pétreo e imenso/ Golpeava a onda noturna e ao leme as mãos prendia;/ Mas o tranqüilo herói, por sobre a espada penso,/ Olhava a água passar e em torno nada via."<sup>7</sup> Conforme faz notar Olgária, "o dândi Don Juan não sente senão desprezo e indiferença por seu destino."<sup>8</sup> Daí, para Baudelaire, seu caráter heróico.

### Don Juan, o libertino barroco

Mas, afinal, qual é o destino do nobre Don Juan, o controvertido *latin lover* immortalizado como o "burlador de Sevilha"? Ora, nada menos que purgar no inferno os crimes hediondos perpetrados, em escalada, contra a virtude das mulheres, a honra das famílias e a autoridade da Igreja, ao longo de uma vida marcada pela recusa em aceitar esta tríplice chancela do mundo. Tanto que, para demonstrar os efeitos de uma conduta exemplarmente dissoluta, o tema do *Memento mori* é recorrente, já na primeira versão de *O burlador de Sevilha e o convidado de pedra*, escrita por Tirso de Molina, em 1630. Junto a Lope de Vega e Calderón de la Barca, o autor representa o que há de melhor no chamado Século de Ouro da dramaturgia espanhola. Como se sabe, o teatro, na época, atuava como um dos meios mais eficientes para veicular a propaganda conservadora da Contra-Reforma, o que explica seu forte teor

<sup>6</sup> Idem. *As flores do mal*. Tradução: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 141.

<sup>7</sup> Idem, p. 141.

<sup>8</sup> MATOS, Olgária. *Um surrealismo platônico*. In: NOVAES, Adauto (org). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 334.

doutrinário. Do ponto de vista ético-religioso, sua intenção é reforçar a obediência aos preceitos cristãos como profissão de fé e, simultaneamente, conduta de vida. Espetáculo de capa e espada de grande apelo popular, *O burlador de Sevilha* traz para o palco a prescrição do "lembra-te que hás de morrer", investindo seu protagonista do papel de "bode expiatório", a fim de validar a mensagem das sagradas escrituras: "Melhor é ir à casa onde há luto do que ir à casa onde há banquete, pois naquela se vê o fim de todos os homens; e os vivos que o tomem em consideração."<sup>9</sup> Programaticamente, Don Juan age em sentido contrário: é jovem e, por isso, não pretende abrir mão dos prazeres mundanos, em nome do que – dizem – o espera depois da morte. Diante das insistentes admoestações "do Além", ele replica, seguidamente: "Que prazo longo você me dá". Ao negar a chance do arrependimento para a salvação, o *bon vivant* leva às últimas conseqüências os excessos de seu comportamento dissipado. Anunciado desde o início da trama, o *grand finale* é previsível e espetacular, em doses iguais: o infiel é severamente punido pela sentença inapelável do Juízo Final, sendo consumido pelas labaredas sulfúreas que assomam para vir buscá-lo, diretamente do próprio inferno.

Sem negligenciar o aspecto didático do drama, Jean-Baptiste Poquelin – ou simplesmente Molière – confere ao argumento original um outro acento: o resultado é uma bem-sucedida comédia satírica em cinco atos, desta vez, ambientada na Sicília. Crítico ferino da hipocrisia reinante entre a sociedade francesa, o dramaturgo e *protégé* de Luís XIV concebe seu *Don Juan, o convidado de pedra* sob os auspícios da fórmula latina encampada pelos comediantes italianos: *Castigat ridendo mores* – castigar os costumes, rindo. Proibida pela Igreja, a peça tem sua estréia em Paris, em 1665, e caracteriza o lendário burlador como o próprio demônio na figura do libertino: "um cão danado", "um porco de Epicuro", "um turco priápico", "um herege que não respeita nem Deus nem o diabo", "o maior patife que a Terra já produziu" são apenas alguns dos epítetos utilizados pelo autor para se referir a ele. Interpretada pelo próprio Molière, a personagem de Leporelo adverte que é muito grave zombar do Céu: os que se atrevem a isso são libertinos – e nunca têm um bom fim. Entretanto, indiferente a todas e quaisquer sanções de fundo religioso, Don Juan vive a vida como um verdadeiro Sardanapalo, que só busca satisfações, e fecha os ouvidos a todas as censuras que lhe faça o mais puro cristão. Direta ou indiretamente, ele ri da legitimidade das principais instituições da época. Seu único credo: a matemática. "Acredito que dois e dois são quatro, e que quatro e quatro são oito,"<sup>10</sup> provoca o ateu.

<sup>9</sup> Eclesiastes 7,2.

A julgar pelos números de suas conquistas, pode-se dizer, com Leporelo, que "sua religião é a aritmética." Nas palavras do criado, "seu coração vagueia como um pombo; come alpiste em todas as gaiolas e nenhuma o prende."<sup>11</sup> Debochando da lei divina – e, ao mesmo tempo, de seus instrumentos terrenos –, o amante serial concentra sua campanha, preferencialmente, no ataque a um de seus mais sólidos bastiões: o sacramento do matrimônio. Como mostra Molière, este virtuoso na arte da conquista tem seus princípios: "No amor eu amo sobretudo a liberdade. Meu coração pertence a todas as belas. Cabe a elas, cada uma a seu turno, ficar com ele o tempo que puder."<sup>12</sup> Donde a negação da fé, no seu caso, ser inseparável de uma certa "engenharia de assédio" utilizada para submeter suas vítimas. Duplamente infiel, Don Juan reconhece a doçura experimentada ao vencer a resistência de uma bela mulher, comparando-se ao grande imperador macedônio: "Nisso minha ambição é igual à dos grandes conquistadores, que voam eternamente de batalha em batalha, jamais se resignando. Minha vontade é seduzir a Terra inteira. Como Alexandre, lamento que não haja outros mundos para estender até lá minhas conquistas amorosas."<sup>13</sup> À semelhança dos libertinos sadianos, seu desejo de seduzir vai de par com seu desejo de corromper.<sup>14</sup> Com uma importante ressalva: em Molière e Molina, ao contrário de Sade, cedo ou tarde o Céu pune os ímpios, e uma má vida conduz a

<sup>10</sup> MOLIÈRE. *Don Juan, o convidado de pedra*. Tradução: Millôr Fernandes. Porto Alegre: LP&M, 2005, p. 67.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 14.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 84.

<sup>13</sup> *Idem*, pp. 16-17.

<sup>14</sup> Cf. LEFORT, Claude. "Sade: o desejo de saber e o desejo de corromper". In: NOVAES, Aداuto. *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. pp. 247-260. Sobre o perfil do libertino como agente, no limite, político, ver NOVAES, Aداuto (org). *Libertinos libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996; e ROUANET, Sérgio Paulo. "O desejo libertino entre o Iluminismo e o Contra-Iluminismo". In: NOVAES, Aداuto. *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. pp. 167-196. Já sobre o sentido subversivo da literatura libertina, particularmente durante o século XVIII, cf. DARNTON, Robert. *O universo da literatura clandestina no século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992; e GOULEMOT, Jean-Marie. *Esses livros que se lêem com uma só mão: leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII*. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

uma má morte. Sem injustiça, a proposição traduz o grande ensinamento moral do drama – o que fica patente, sobretudo, nas versões seiscentistas, como, por exemplo, a de Thomas Shadwell, de 1676.<sup>15</sup>

### **Don Juan, o conquistador romântico**

Em todo caso, não obstante a longa e prolífera tradição teatral do enredo, a partir de meados do século XVIII, a história de Don Juan seria contada, com enorme sucesso, também num outro registro: o musical. Tanto que, da década de 60 à de 80, é registrada uma série de apresentações do gênero, conforme atestam as adaptações de Ranieri Calzabigi para o Ballet de Gluck, em 1761; as de Righini e Calegari, em 1777; e as de Albertini, Gardi e Gazzaniga, em 1787. Encenada com êxito no carnaval de Veneza, esta última é apontada como referência maior para a versão de Lorenzo da Ponte, escrita sob encomenda para a cidade de Praga, e composta por ninguém menos que Wolfgang Amadeus Mozart. A despeito da falta de originalidade do libreto, *Don Giovanni ou O dissoluto punido* é uma das mais belas peças musicais já produzidas sobre a vida e a morte de Don Juan. Segundo consta, o próprio Goethe teria profetizado que tal façanha jamais se repetiria. Montado como um *dramma giocoso* – gênero híbrido entre a *opera buffa* e a *opera seria* –, o espetáculo mantém a seqüência de eventos proposta por Giovanni Bertati, mesclando personagens e situações verossímeis com duas únicas intervenções de caráter sobrenatural: a animação da Estátua do Comendador e o trágico fim de seu protagonista. Fazendo jus à herança espetacular das versões precedentes, este último vem deflagrar a destruição de Don Giovanni, consagrando o encerramento apoteótico do drama: "Que tremor insólito.../ sinto abrasar-me o espírito.../ De onde saem estes vórtices/ De fogo cheios de horror!/ Quem me lacera a alma?/ Quem me agita as vísceras?/ Que tormento! Que dor!/ É o inferno! O horror!"<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Inspirado pela filosofia hobbesiana, o dramaturgo inglês concebe seu *The Libertine* (ou *O libertino destruído*) – conforme admite, em apenas três semanas – com base nas realizações do anti-herói barroco, musicado por Henry Purcell.

<sup>16</sup> MOZART, Wolfgang Amadeus. *Don Giovanni ossia il dissoluto punito*. *Dramma giocoso* em dois atos. Libreto: Lorenzo da Ponte. Hamburgo: Polydor International, 1986. Digital, estéreo, 3 CDs.



Impressionado pela genialidade de seu compositor, o escritor, crítico, desenhista, cenógrafo e também músico Ernst Theodor Amadeus Hoffmann avalia que se o libreto de *Don Giovanni* fosse considerado apenas por seus méritos literários, seria bem difícil entender como Mozart pôde conceber e compor tal música para ele. Ao tentar desvendar os segredos desta "divina obra de mestre", o autor justifica que somente o poeta pode entender o poeta, ou como ele diz, "somente uma alma romântica pode atravessar os portais do romantismo." Com efeito, a primeira metade do século XIX assiste a uma verdadeira proliferação de "Dons Juan", cuja figura central seria, a partir de então, caracterizada não mais como o vilão exemplarmente punido pelo deboche aos valores cristãos, mas como herói romântico, por excelência. Não é, pois, casual que em 1846, Sören Kierkegaard chegue a comentar a ópera de Mozart, chamando atenção para a dialética entre dois impulsos qualitativamente distintos, porém complementares, na composição de sua personagem principal: o musical e o reflexivo. Para Kierkegaard, o sedutor musical seria aquele movido pela satisfação do gozo imediato pela conquista erótica propriamente dita. Já o sedutor reflexivo, por seu turno, seria aquele para o qual a fruição só é completa, quando o prazer sensual é superado pelo movimento de reflexão sobre ele. Ainda segundo o filósofo, enquanto o poema de Byron teria falhado ao apresentar Don Juan simplesmente como uma individualidade concreta, a versão de Mozart teria sido superior a ele, sendo capaz de retratá-lo na sua idealidade mais elementar – isto é, como verdadeira força da natureza. Daí o sentido da afirmação: "A idéia de conceber um Don Juan depois de Mozart é algo como querer escrever uma *Iliada* depois de Homero."<sup>17</sup>

De qualquer forma, redigido por E.T.A. Hoffmann, em 1813, o texto "Don Juan, uma aventura fabulosa que acontece a um entusiasta da música em suas viagens" não se propõe exatamente a recontar a história já conhecida, mas de inserir a inigualável obra mozartiana dentro de uma outra "moldura". Através do recurso à metalinguagem, o autor – que adota inclusive o pseudônimo de "Amadeus" – concebe seu conto gótico num provável gesto de reconhecimento a Mozart. Hospedado num estabelecimento contíguo ao teatro onde *Don Giovanni* está sendo exibido, o narrador é despertado pela música, e, em seguida, convidado a tomar assento num camarote reservado, ligado ao hotel por uma passagem. Excitado pela perspectiva de assistir àquela que se refere como a "ópera de todas as óperas", o alter-ego de Hoffmann constata a excelente qualidade da orquestra, e admite: "Durante o *andante*, meu espírito foi tomado por premonições terríveis. Eu tremi de horror pelo

<sup>17</sup> KIERKEGAARD, Sören. *Either/Or: Fragments of Life*. London: Penguin Classics, 1992, p. 110. Nossa tradução.

infernai *regno del pianto*. A sétima barra do *allegro*, com sua fanfarra cheia de júbilo, se tornou a própria voz do crime, exultante."<sup>18</sup> Ao reconhecer a importância do registro musical para a otimização dos efeitos dramáticos da obra, ele pondera: "O conflito entre a natureza humana e o desconhecido, os poderes assustadores que confrontam o homem com o outro lado, à espera de sua ruína, adquirem com a música uma intensidade visionária."<sup>19</sup> Segundo a argumentação hoffmanniana, o prazer erótico obtido pela sedução das mulheres seria apenas secundário para Don Juan: seu maior deleite, na verdade, seria advindo do *pathos* de afrontar o mundo e o próprio Criador – desta forma, igualando-se a Ele. Notório admirador dos atributos donjuanescos, Hoffmann defende: "A natureza equipou Don Juan como se ele fosse seu filho favorito, com tudo que eleva os homens na direção da divindade, acima da multidão comum, destinando-o, pois, a conquistar, a dominar."<sup>20</sup> Sob o ponto de vista daquele que já foi chamado de grande mestre do "estranho" na literatura, o nobre de "olhar mefistofélico" seria movido por um desprezo insolúvel pelos aspectos ordinários de uma típica vida prosaica – como o amor feliz e a pequena comunidade doméstica. Em consequência, seu desejo imperioso de transcender a realidade seria proporcional ao ímpeto, não menos heróico, de mergulhar irremediavelmente no inferno.

### Don Juan, o homem absurdo

Já num registro indissoluvelmente laico, Albert Camus, por seu turno, faz de Don Juan o porta-voz, não exatamente das delícias do amor, ou dos suplícios do inferno, mas da ambivalente consciência do absurdo. "É um outro amor o que faz Don Juan estremecer, e este é libertador. Traz consigo todos os rostos do mundo e seu tremor provém de saber-se perecível,"<sup>21</sup> pondera o autor. Escrito em 1942, "Donjuanismo"

<sup>18</sup> HOFFMANN, E.T.A. *Don Juan: eine jabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen*. Versão original em alemão disponível em: [http://www.romantik.litera-tor.com/texte/hoff\\_donjuan.html](http://www.romantik.litera-tor.com/texte/hoff_donjuan.html). Acesso em: 20/06/2007. Tradução em inglês disponível em: <http://global.csc.edu/engl/265/HoffmannDonJuan.htm>. Acesso em: 20/06/2007. Nossa tradução.

<sup>19</sup> Idem.

<sup>20</sup> Idem.

pode ser lido como um ensaio filosófico, no sentido mais amplo do termo. De extração existencialista, sua moral positiva e, ao mesmo tempo, nega os ensinamentos religiosos das escrituras. Positiva, já que ressalta a efemeridade de todas as coisas humanas demasiadamente humanas, em face da suposta eternidade de Deus e de seus empedernidos valores. Mas também nega o sentido transcendente desta doutrina, ao emprestar ao motivo das *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*<sup>22</sup> um outro significado, agora, irredutivelmente secular e apócrifo. Camus observa: "É um grande engano pretender ver em Don Juan um homem que se nutre do Eclesiastes. Porque, para ele, a única vaidade é a esperança de outra vida."<sup>23</sup> Longe de crer-se superior ao destino como o dândi de Baudelaire, eternamente jovem como o libertino de Molière, filho favorito de Deus como o conquistador de Hoffmann, ou força da natureza como o sedutor de Kierkegaard, o herói de Camus pertence inalienavelmente à terra, assumindo, na condição imanente de criatura do mundo, suas contingências e limitações históricas. Sendo assim, o inferno não existe para ele. Ao desdenhar o além em prol do agora, Don Juan não se separa do tempo: antes, caminha com ele. Simultaneamente louco e sábio, o "homem absurdo" teria, enfim, chegado a uma "ciência sem ilusões," que contradiz, em larga medida, tudo o que os "homens do eterno" sempre professaram.

Sob este aspecto, o Don Juan de Camus é fundamentalmente diferente do de um Balzac, por exemplo. Enquanto o heroísmo daquele primeiro se radica na perspectiva de alcançar a liberdade pela consciência da própria facticidade, o deste último, ao

<sup>21</sup> CAMUS, Albert. "Donjuanismo". In: *O mito de Sísifo*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 86.

<sup>22</sup> A divisa das *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* remonta ao 12 capítulo do livro do Eclesiastes: "Antes que o pó volte à terra, como o era, e o espírito volte a Deus, que o deu. Vaidade de vaidade, diz o Pregador, tudo é vaidade." Eclesiastes, 12:7-8. Vale acrescentar que, sobretudo no século XVII, as *Vanitas* se tornariam célebres também na pintura, como um tipo peculiar de natureza-morta, onde são alegoricamente representados objetos como livros, flores, velas e, principalmente, um crânio humano, para simbolizar a perecibilidade de todas as coisas mundanas – como o conhecimento, a juventude e a beleza, por exemplo. Os quadros de Harmen Steenwyck, Jacques Linard e Pieter Claesz podem ser citados entre alguns dos mais emblemáticos desta conhecida temática barroca.

<sup>23</sup> CAMUS, Albert. Op. cit., p. 84.



contrário, passa pelo afã de igualar-se a Deus, roubando-lhe, para isso, o dom da imortalidade. "Alma plena de um egoísmo horripilante," Don Juan Belvidero é portador de um escárnio que não poupa homens, idéias ou instituições. Balzac compara: para os negociantes, o mundo é um maço de notas em circulação; para a maior parte dos jovens, é uma mulher; para certas mulheres, é um homem; para Don Juan, o universo era ele mesmo. Em conformidade com a tradição literária de Molière a Baudelaire, o Don Juan balzaquiano se lança na existência desprezando o mundo – e, paradoxalmente, apoderando-se dele. Por incoerente que pareça, sua atitude vem ao encontro do repúdio, tipicamente romântico, pela mediocridade da vida cotidiana e de suas prosaicas determinações prático-materiais.

Desta forma, publicado em 1830, sob os auspícios de uma fecunda recepção francesa de Hoffmann, o conto fantástico de Balzac caricaturiza precisamente aquilo que o ensaio existencialista de Camus resolve, em definitivo, liquidar: a imortalidade do herói. Inspirado pelo ocultismo de Swedenborg, combinado ao mito do cientista satânico – como Dr. Frankenstein, Coppelius e Fausto – "O elixir da longa vida" tem início num suntuoso palácio de Ferrara, onde Don Juan Belvidero recebe, com honras dignas de um nobre, um príncipe da Casa d'Este. Em meio à música e ao vinho, um velho criado, contudo, irrompe sombriamente no festivo salão com o triste anúncio de que seu senhor estaria entre a vida e a morte. Já ao lado do leito de Bartolomeo Belvidero, Don Juan é interpelado pelo pai moribundo, com a notícia extravagante que teria em mãos o segredo da vida eterna: "Descobri um meio de ressuscitar!" Atribuindo às palavras paternas o valor de simples delírios, Don Juan mantém-se cético quanto aos efeitos milagrosos de um certo frasquinho de cristal de rocha alocado numa gaveta. No entanto, depois de refletir detidamente sobre o assunto, o filho mimado solicita aos criados que o deixem a sós com o corpo morto, e instigado pelo próprio Demônio, asperge uma única gota do filtro, exatamente, na pálpebra direita do cadáver: ela se abre. E algo ainda mais terrível acontece: Don Juan comete o parricídio, esmagando o olho com uma toalha! Como conta Balzac, neste momento macabro, o assassino julga compreender melhor o mundo, contemplando-o através de um túmulo. De posse do elixir da longa vida, ele rompe "de vez com o Passado, representado pela História, com o Presente, configurado pela Lei, com o Futuro, revelado pelas religiões. Pegou a alma e a matéria, jogou-as num crisol, e nada encontrou; desde então, tornou-se DON JUAN."<sup>24</sup>

Seja como for, se o epílogo do conto de Balzac narra uma estapafúrdia canonização do herege, o final do ensaio de Camus não é, de forma alguma, menos inusitado. Ao se colocar a questão sobre a "verdadeira" morte de Don Juan, este último traz à luz

<sup>24</sup> Idem, p. III.



uma versão espúria, segundo a qual o libertino teria sido assassinado pelos frades franciscanos, que, em seguida, propalaram a falsa história de que os Céus o tinham fulminado, em sinal de vingança pelas inumeráveis trapaças cometidas. Não obstante, Camus propõe ainda um outro encerramento para seu "Donjuanismo". Ele sugere: "Acredito que na noite em que Don Juan estava esperando na casa de Ana, o Comendador não apareceu, e o ímpio deve ter sentido, depois da meia-noite, a terrível amargura daqueles que tiveram razão."<sup>25</sup> Contrapondo "essa pedra gigantesca e sem alma" ao "sangue e à coragem que ousaram pensar," Camus mostra que a Estátua do Comendador simboliza, em última instância, grande parte dos poderes – seculares ou transcendentais – que Don Juan, deliberadamente, escolhera ultrajar: a família, a sociedade, a Igreja. Porém, segundo o autor, sua missão é apenas esta. Conforme ele defende, o herói absurdo não morreu sob uma mão de mármore. Em vez disso, o amante infiel teria passado seus últimos dias encerrado num convento, ajoelhado diante do vazio. Para justificar o aparente contra-senso de tal desfecho, o autor sustenta que isso representa, antes, a culminação lógica de uma vida totalmente impregnada de absurdo, o desenlace feroz de uma existência dedicada a alegrias sem futuro. Portanto, na versão de Camus, o gozo termina em ascese. O amor se transmuta em conhecimento, e daí em absurdo. "Vejo Don Juan numa cela daqueles mosteiros espanhóis perdidos numa colina. Se ele olha para alguma coisa, não é para os fantasmas dos amores passados, mas para alguma planície silenciosa da Espanha, terra magnífica e sem alma onde se reconhece." O escritor conclui: "Sim, é preciso fazer um alto diante dessa imagem melancólica e radiante. O fim último, esperado mas nunca desejado, o fim último é desprezível."<sup>26</sup>

### **Don Juan, o dissoluto absolvido**

A julgar pelos fatos, o tema da morte de Don Juan interessa não apenas a Albert Camus, mas também a Azio Corghi. Tanto que, ainda em 2003, o compositor italiano tem a idéia de musicar um libreto sobre a verdadeira morte de Don Giovanni para a temporada de 2005 do Teatro Scala de Milão. Para viabilizar o projeto, ele convoca um antigo parceiro de trabalho: José Saramago. Entretanto, cômico de uma tradição européia de quase quatro séculos de história, o escritor inicialmente resiste diante do convite recebido para criar uma nova versão de *Don Giovanni*. Num primeiro

<sup>25</sup> Idem, p. 89.

<sup>26</sup> Idem, p. 89.

momento, Saramago argumenta que tudo já teria sido dito sobre as aventuras amorosas de Don Juan, que não valia a pena repetir o que outros já tinham feito tão bem, que qualquer coisa que produzisse seria o mesmo que "chover no molhado" etc. Contudo, diante da reiterada insistência de Corghi, o autor – que na época terminava seu *Ensaio sobre a lucidez* – promete que, se tivesse uma boa idéia, tentaria levar adiante o projeto. Dito e feito.

Em linhas gerais, pode-se dizer que Saramago, ao mesmo tempo, laiciza, humaniza e atualiza o mito de Don Juan – num certo sentido, como fizera em livros anteriores, como o *Evangelho segundo Jesus Cristo*, por exemplo. Seu ponto de partida é, sem dúvida, o *dramma giocoso* de Mozart e Da Ponte – *Don Giovanni ou O dissoluto punido*. Vale lembrar que a obra de Saramago tem início, praticamente, na cena em que ópera de Mozart termina – ou seja, quando a Estátua do Comendador vem levar o impenitente Don Juan para o inferno. Neste instante – tradicionalmente de grande tensão dramática –, o anfitrião se dá pela inusitada presença do monumento em sua sala, e não poupa sua primeira blasfêmia contra o dogma cristão e suas figuras de linguagem: "Uma estátua andante é um prodígio que nunca mais se repetiu desde que o homem foi feito do barro." Tendo sido convidado, de brincadeira, para o jantar, a Estátua do Comendador vai, de fato, até a casa de Don Giovanni, disposta a dar-lhe uma última chance para se salvar, desde que se arrependa pelos pecados cometidos. Como nas versões precedentes, o infiel se recusa, veementemente. Ao que a Estátua, então, responde, com resolução: "Que as portas da morada do Demônio se abram então para ti, que te abrasem as chamas do castigo eterno, que sofras mil anos de torturas por cada uma das vítimas da tua concupiscência. Vai, maldito, o inferno espera-te. Vai!"<sup>27</sup> Aqui, a perspicácia de Saramago está em quebrar a gravidade da cena, com um episódio ridiculamente cômico: após o eloqüente pronunciamento da Estátua, acende-se uma modesta labareda no chão, vindo, imediatamente, a apagar-se, por três vezes consecutivas, e depois, definitivamente. "Acabou-se o gás," ri-se o ateu. Apropriando-se das palavras que o Don Juan de Camus bem poderia ter dito, o protagonista sintetiza o fundamento mesmo de sua conduta moral, depois do anúncio nietzschiano da morte de Deus: "O ser humano é livre para pecar, e a pena, quando a houver, aqui na terra, não no inferno, só irá dar razão à sua liberdade". E provoca: "Nunca se pronunciaram palavras mais vãs do que quando se disse: 'Deus te dará o castigo'. Seria para chorar se não fosse para rir."<sup>28</sup>

<sup>27</sup> SARAMAGO, José. *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 35.

<sup>28</sup> *Idem*, p. 44.

Num deliberado desacato à autoridade eclesiástica e seus dispositivos, Saramago põe em xeque a validade da maldição como recurso corretivo. Ao deslocar o núcleo da intriga da verdade religiosa da Bíblia para a autoridade aritmética do catálogo onde Don Giovanni teria anotado o nome de todas as suas conquistas, Saramago dá mais um importante passo na direção da completa secularização do drama. Ainda na primeira cena, dividido entre a nostalgia do passado, e o simples prazer da recordação, o sedutor especula: "Espanha, Turquia, França, Alemanha, Itália, tudo somado dá 2.065 mulheres... Quem delas terá sido a primeira? Como se chamava? Seria das louras? Era alta? Não consigo recordar-me. Tantas, tão poucas, demasiadas. Como poderá saber-se?" E arremata: "Don Giovanni está a fazer-se velho."<sup>29</sup> Tendo descoberto a existência do indiscreto catálogo, Elvira tentara convencer Leporello a arrancar a folha com o seu nome. Diante da incisiva negação do criado, ela, então, traça sua implacável estratégia de ataque: destruir o registro de sua desonra, substituindo o livro por um outro idêntico, porém com as páginas em branco. Para isso, ela vai até a casa de Don Giovanni, simula um mal-estar passageiro, e se aproveita da ausência do criado, para efetivar a troca dos documentos. Depois, a esposa traída convoca Dona Ana e Dom Otávio para a hora da verdade, em que o sedutor serial seria confrontado com os fatos alegados, e daí forçado a apresentar provas contra uma acusação contundente: a de ser impotente e, em conseqüência, jamais ter possuído uma única mulher, em toda a vida. Conforme previsto, ao ter sua virilidade questionada por Dona Ana, Don Giovanni recorre à lista protocolar das milhares de mulheres seduzidas por ele. E qual não é o seu espanto ao se dar conta de que o catálogo estava inteiramente vazio! Neste instante, todo o seu mundo vem abaixo. E o lendário sedutor, enfim, conhece o inferno. Dona Elvira, Dona Ana, Dom Otávio e o Comendador riem-se, estentoreamente: "Sim, a maldição!"

Mais uma vez, Saramago inverte as expectativas e, fugindo do *déjà vu*, retrata o renomado trapaceiro sendo, descaradamente, trapaceado. Aprendiz de feiticeiro, Don Juan não é mais o avatar do demônio barroco (como em Molina e Molière), nem a irresistível força da natureza romântica (como em Hoffmann), mas um homem de carne e osso — simplesmente, Giovanni. Disso resulta uma importante mudança de perspectiva. De acordo com Saramago, Don Giovanni, ao contrário do que sempre se diz, não é tanto um sedutor, mas antes um permanente seduzido. De implacável algoz dos corações femininos, ele passa à vítima maior de suas artimanhas. Neste sentido, é bastante significativo o encerramento do drama saramaguiano: procurado por Zerbina, o "dissoluto absolvido" se despe da reputação de conquistador e, deixando-se levar pela camponesa, cede ao convite implícito na frase: "É tempo que

<sup>29</sup> Idem, pp. 27-28.



eu te conheça e me conheça a mim." Sim, a história de Giovanni tem um final feliz. Reconciliando o céu e o inferno, são de Leporello as últimas palavras da peça: "Deus e o Diabo estão de acordo em querer o que a mulher quer." A título de epílogo, cabe esclarecer que tal máxima está longe de desqualificar as realizações deste grande herói moderno. Muito pelo contrário. Numa correspondência a Corghi, Saramago destaca a enorme força ética de uma personagem incapaz de dizer "não", mesmo quando sua própria vida encontra-se em risco. O escritor observa: "Estamos perante um paradoxo: Don Giovanni, o sujeito imoral por excelência, é um homem fiel à sua própria responsabilidade ética."<sup>30</sup> Enfim, somente à luz deste paradoxo, pode-se compreender inteiramente a sutileza do provérbio apresentado na epígrafe de sua irônica releitura de Mozart: "Nem tudo é o que parece."

**Resumo** Se Benjamin tem razão quando afirma que para viver a modernidade é preciso uma constituição heróica, a figura de Don Juan está perfeitamente apta a isso. De Tirso de Molina a José Saramago, passando por Molière, Mozart, Hoffmann, Balzac, Baudelaire e Camus, o amante serial condenado ao inferno tem atravessado os séculos sem perder o fôlego, ou deixar de ser moderno. Seja como dândi, libertino, dissoluto, conquistador, sedutor reflexivo, homem absurdo ou simplesmente Giovanni, sua atitude é invariavelmente pautada pelo imperativo que lhe vale o epíteto de burlador de Sevilha: a recusa em acatar como conduta de vida os ensinamentos morais compilados no Eclesiastes.  
**Palavras-chave** Don Juan – Herói – Modernidade – Amor – Inferno

**Abstract** If Benjamin is right when he assures that to live Modernity it is required an heroic constitution, the figure of Don Juan is perfectly apt to that. From Tirso de Molina to José Saramago, passing by Molière, Mozart, Hoffmann, Balzac, Baudelaire and Camus, this serial lover condemned to hell has crossed the centuries without losing his breath or not being modern. As dandy, libertine, dissolute, conqueror, reflexive seducer, absurd man or simply Giovanni, his attitude is usually based on the law which gives him the reputation of trickster from Sevilla: the refusal in accepting the Ecclesiasts moral teachings as life conduct.  
**Keywords** Don Juan – Hero – Modernity – Love – Hell

<sup>30</sup> Idem, p. 96.



# O amor em Kierkegaard: do amor erótico ao amor ao próximo

**Marcio Gimenes de Paula**

Doutor em Filosofia pela UNICAMP e professor da Universidade Federal de Sergipe.

## Considerações introdutórias: a temática do amor em Kierkegaard

É possível constatar, até mesmo com certa facilidade, a ligação do pensamento kierkegaardiano tanto com a figura de Sócrates como com a figura de Cristo. Como já observaram diversos comentadores de sua obra, o pensador dinamarquês parece situar-se entre esses dois pólos<sup>1</sup>. Tal comparação não é, a rigor, algo novo. Afinal, desde o início do cristianismo, diversos autores operaram tal aproximação entre Sócrates e Cristo. A novidade é que Kierkegaard, bem ao seu modo, analisa não somente as semelhanças entre eles, mas também as suas dessemelhanças, tal como já enunciava, em 1841, na primeira tese do *Conceito de ironia*: "a semelhança entre Sócrates e Cristo está posta precipuamente em sua dessemelhança"<sup>2</sup>. Por isso, pode-se dizer, sem medo de errar, que a ironia socrática é o fio condutor de toda a obra kierkegaardiana, como muito bem já enunciou Henri-Bernard Vergote.

Nesse mesmo espírito, podemos nos aproximar das *Obras do amor* de 1847. Tal trabalho é composto de duas séries de discursos que possuem o objetivo de analisar a temática do amor, ou como diz o próprio subtítulo da obra, são *algumas*

<sup>1</sup> Tal comparação é bastante explorada na obra: VALLS, Álvaro. *Entre Sócrates e Cristo: ensaios sobre a ironia e o amor em Kierkegaard*. Porto Alegre: EDIPCURS, 2000.

<sup>2</sup> KIERKEGAARD, Søren. *O conceito de ironia – constantemente referido a Sócrates*. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Editora Vozes, 1991, p. 19.

*considerações cristãs em forma de discursos*. A temática do amor é algo constante na filosofia desde os antigos gregos, notadamente em Sócrates, mestre da erótica e sedutor de jovens (a quem conduzia à filosofia), em Platão, cujo diálogo *Banquete* tornou-se célebre em toda a tradição filosófica ocidental, e até mesmo em Aristóteles, que explora a teoria da amizade (*philia*), que deve, no seu entender, ser o sustentáculo das relações sociais entre os homens.

Entretanto, a obra kierkegaardiana, ainda que faça muitas referências aos filósofos antigos, avança em relação a eles. A temática do amor, ao menos num primeiro olhar, não pareça ser tão significativa na totalidade da obra ou se destacar, tal como aponta Chantal Anne: "O amor aparece, com efeito, como termo comum, ocupando um lugar central entre outros mais freqüentemente notados e listados"<sup>3</sup>. Sua novidade está em recuperar a idéia de dever. Trata-se do imperativo evangélico *Tu deves amar*. Tal ordem é expressa com clareza nos evangelhos, mas bem poderia também ter sido afirmada por algum filósofo germânico de Königsberg.

Amar, na perspectiva socrática, relaciona-se ao erótico e ao poder da sedução. Aquele que ama por essa perspectiva age de maneira egoísta, pensando sempre em si mesmo e na sua auto-realização. O importante aqui é escolher e seduzir. O grande objetivo desse tipo de amor não reside na posse, mas na conquista. Tal configuração amorosa é explorada por um dos pseudônimos kierkegaardianos: *Johannes, o Sedutor*, autor do *Diário do sedutor* (da obra *A alternativa*) e pode ainda ser melhor observada no *Banquete* de Platão, notadamente na cena da embriaguez de Alcebiades e nas diversas interpretações da história de Don Juan.

No quadro do amor pintado no *Banquete* de Platão, tal como ocorre em qualquer simpósio, existem muitas posições acerca do amor. O que parece ser comum em todas elas é que o amor é sempre uma carência, algo que antes de se relacionar com um (a) outro (a), parece buscar o que há de mais íntimo em nós mesmos ou um reencontro com nossa metade amputada, tal como apontou Aristófanes no seu posicionamento.

A ética buscada pelos gregos (quer seja em Sócrates, Platão ou Aristóteles) consiste na busca da felicidade (*eudaimonia*). Desse modo, a definição daquilo que os gregos almejavam como seu ideal ético, modela também o seu conceito de amor. Para eles, amar é buscar sempre a sua felicidade e a sua realização. Existe um *télos* ou um objetivo a ser alcançado.

<sup>3</sup> ANNE, Chantal. *L'amour dans la pensée de Søren Kierkegaard*. Paris: L'Harmattan, 1993, p. 09.

Kierkegaard publica as *Obras do amor* um ano após o *Post-scriptum*, época em que o autor religioso se desvencilha dos disfarces pseudonímicos e passa, ele mesmo, a assinar e a assumir suas posições. Há nessa obra uma contraposição ao posicionamento grego clássico, a uma ética do dever meramente racional (como enfatizava Kant) e, diríamos hoje, até mesmo aos futuros posicionamentos da psicanálise freudiana e da perspectiva adorniana, que afirma que muitos não são dignos do nosso amor, que deve sempre eleger.

O período de publicação dessa obra é um momento explosivo da história do pensamento e da política européia. Manifestos e teses socialistas são extremamente comuns nessa época. O debate entre liberais e socialistas e a disputa pelo espólio intelectual de Hegel são uma constante nesse período, notadamente entre os grupos da direita e da esquerda. A perspectiva kierkegaardiana coloca em xeque tanto o posicionamento da cristandade e de grupos conservadores politicamente como dos grupos socialistas, severamente criticados por buscarem sua legitimação sempre nas massas e por tentarem superar o indivíduo.

É necessário sempre lembrar que essa obra é composta de *algumas considerações cristãs em forma de discursos*. Com efeito, trata-se de uma perspectiva confessadamente cristã, onde o imperativo *Tu deves amar ao teu próximo* é a máxima que deve sempre ser praticada por cada indivíduo (podendo talvez ser universalizada se entendermos os Evangelhos ao modo kantiano...). Soma-se ainda a ela um acréscimo, isto é, *Tu deves amar ao teu próximo como a ti mesmo*. Em outras palavras, o amor que cada um tem por si mesmo deve ser a medida igualmente destinada ao próximo. O próximo não deve ser objeto de nossa escolha e nem de nossa perspectiva estética, antes pode ser aquele que é mau e feio.

O amor cristão não é procedente do indivíduo, mas de Deus. Entretanto, cabe ao indivíduo cumprir o mandamento do amor. Todavia, diante de um mandamento, há sempre a liberdade humana para cumpri-lo ou refutá-lo. O amor é imperativo, mas é feito na forma de um convite por um Deus que preserva ao homem sempre a possibilidade, isto é, a vida ética. Não temos aqui um determinismo, mas uma escolha, tal como será apontado na *Escola do cristianismo* (em 1849) pelo pseudonímico *Anti-Clímacus*.

A maneira que Kierkegaard escolhe para sua abordagem acerca do amor é o discurso. O pensador dinamarquês usa tal estratégia comunicativa durante toda sua produção: no período anterior a 1846 e no período posterior a essa data. Vergote intitula o período posterior como a *segundo etapa da obra kierkegaardiana*, ou seja, época do assumir do autor religioso. Os discursos têm por objetivo sempre a recusa de uma comunicação feita com a autoridade de uma cátedra (quer seja ela religiosa, acadêmica ou um misto dessas duas coisas). São considerações produzidas

no intuito de alertar e, se possível, ajudar na edificação do *homem comum*, que sempre parece tão explorado por pastores e professores na cristandade dinamarquesa. Se o Zaratustra nietzschiano é *um livro para todos e para ninguém*, *As obras do amor* (e também a polêmica do *Instante* de 1854 e 1855) destina-se a *todos e a qualquer um*.

Os discursos possuem sempre o tom irônico daquilo que pode ser dito num púlpito religioso ou de algo que se deseja dizer no ouvido de quem se quer seduzir. Por isso, e por muitas sutilezas do idioma dinamarquês, essa obra bem pode ter sido também destinada à ex-noiva Regina Olsen, já casada com outro homem no período de publicação desse trabalho. Por isso, muito ao contrário do que uma certa tradição, notadamente protestante, tentou imputar a Kierkegaard, os discursos não são *sermões*, mas apontamentos feitos por um irônico destituído de toda autoridade das cátedras e grande admirador de Sócrates, o filósofo que *nada sabia*. Para Heidegger, há, inclusive, muito de filosofia nos discursos kierkegaardianos, talvez mais do que em muitas obras ditas filosóficas ou pseudonímicas.

O título *Obras do amor* evoca ainda o amor como algo extremamente concreto e para ser vivido entre os homens. No entender kierkegaardiano, assim como no entender cristão, o amor deve sempre estar acompanhado de obras ou gestos efetivos. Elogiar o amor é importante e isso já o fizeram muitos poetas tais como o próprio Platão ou Shakespeare, fato reconhecido pelo pseudônimo *Johannes de Silentio*, autor de *Temor e tremor* (1843). Todavia, o amor cristão exige a prática. Curiosamente, Kierkegaard, formado dentro de uma tradição do protestantismo clássico luterano, que sempre foi, ao menos, tímida com a relação entre a fé e as obras, afirma sua posição em defesa de uma fé que se mostre sempre viva através de suas obras. Este parece ser apenas um dentre os muitos paradoxos (essenciais na perspectiva kierkegaardiana) presentes nessa obra e nessa proposta ética moderna, que busca superar tanto a antiga ética grega como se diferenciar de uma ética de cunho mais kantiano, bebendo, para tanto, nas fontes evangélicas, que bem poderiam hoje nortear o debate acerca da alteridade e da convivência com o próximo.



**I. Kierkegaard, leitor do Banquete de Platão:  
a interpretação de O conceito de ironia**

O amor na obra de Kierkegaard, tal como aponta Pessanha referindo-se a Platão, também possui múltiplas faces<sup>4</sup>. Para compreendê-lo, parece imprescindível um conhecimento do *Banquete* de Platão. Afinal, tanto no *In Vino Veritas* como nas *Obras do amor* o eco platônico está presente, ainda que com diferentes registros. Analisemos, portanto, o diálogo do pensador ateniense. O diálogo sobre o amor do filósofo grego começa narrado por Apolodoro num tom *de mais ou menos assim* a um companheiro. Tal narrativa, por sua vez, havia sido feita a ele por Glauco e este, por sua vez, recebera sua versão de Aristodemo. Atendendo aos pedidos do companheiro, Apolodoro começa a sua narrativa. Trata-se, em outras palavras, de uma espécie de narrativa que passa de pessoa a pessoa no livro-fluxo de uma história oral. O banquete, que teria se dado na casa de Agatão, configura-se como um discurso do amor que deve ser gravado na memória<sup>5</sup>.

São usados múltiplos recursos literários: discursos, mitos, poetas. O amor possui múltiplas faces e falas. Sócrates aparece, diferentemente do que costumava ocorrer, banhado e calçado. Tal dado revela que os discursos sobre o amor devem seguir a ascese apolínea, isto é, devem ser feitos de forma reflexiva, comedida e racional. Sócrates surge aqui como exemplo de reflexão e, ainda que o banquete esteja repleto de bebidas e divertimentos, é combinado, por todos os participantes, que os discursos ao deus Eros, divindade do amor, devem ser apolíneos, isto é, claros e sem a embriaguez costumeira do dionisíaco.

Kierkegaard, em sua análise do *Banquete* chama atenção para o fato de que o diálogo é permeado por uma relação entre o dialético e o mítico. O próprio discurso de Sócrates, no final do banquete, afirmaria o mítico, isto é, seu discurso seria oriundo dos oráculos de Diotima de Mantinéia, a sacerdotisa.

Fedro realiza o primeiro discurso e, no seu entender, o amor surge no contexto teogônico tal como já pensara Hesíodo. O amor seria o mais antigo dos deuses, um deus sem genitores, que surge depois de Caos, juntamente com a Terra. Visto que ele

<sup>4</sup> PESSANHA, José Américo Motta. "Platão: as várias faces do amor" In *Os sentidos da paixão*. NOVAES, Aduino (org). São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

<sup>5</sup> Tal intróito pode ser especialmente observado entre as partes 172a-174a, p. 89-92. PLATÃO. *O Banquete*. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Difel, 1970.

está na raiz de tudo, o amor é um dos maiores bens que um ser humano pode possuir. O amor seria o deus mais antigo e um deus que fornece virtudes aos homens por excelência.

O segundo discurso é feito por Pausânias. No seu entender, não há um único tipo de amor. Existe uma Afrodite também denominada Urânia ou celestial e Pandemia, também denominada popular. Desse modo, existiriam dois tipos de amores: urânio ou celestial e pandêmio ou popular. Ao contrário do que pensava Fedro, Pausânias defenderá que nem tudo é belo no amor. O amor pandêmio ou popular estaria voltado às mulheres. Já o celestial seria um amor entre os homens. Há aqui uma oposição entre o amor companhia e amor sedução, entre amor superior e amor inferior. Surge a afirmação do homoerotismo e da liberdade na forma de amar, visto que entre os bárbaros vigora a repressão.

Erixímaco é o terceiro a discursar. Trata-se de um discurso científico e médico. Ele opõe o amor *philía* ao *neikós* (ódio). Ele concorda com Pausânias sobre os dois amores (celestial e popular), mas acrescenta a eles a idéia de moderação e convivência entre os opostos. Em outras palavras, trata-se uma visão médica do amor.

O quarto discurso é, talvez, um dos mais conhecidos do *Banquete*, trata-se do discurso de Aristófanes. O célebre comediante inicia sua fala com o mito sobre os três gêneros: masculino, feminino, andrógino. Para ele, nos primórdios, existia o asculino com dois sexos masculinos, o feminino com dois sexos femininos e o andrógino, detentor de uma parte masculina e outra feminina. Por desobedecerem a uma ordem divina, Zeus os castiga com a cisão. Desse modo, todos aqueles que eram duplos passam a ser um. Logo, para Aristófanes, o amor consiste numa busca de si mesmo, isto é, da sua metade cindida. Sua ameaça, sempre presente, é a possibilidade de ocorrência de novas cisões.

Agatão, o dono da casa, vencedor do concurso literário do dia anterior e homenageado no *Banquete* é o autor do quinto discurso. Sua fala é um mar de excessos e de artifícios literários. Para ele, o deus Eros não é grande nem forte como os demais oradores afirmaram. No seu entender, Eros é um deus jovem, belo e feliz, isto é, uma espécie de ingênuo cupido juvenil.

Por fim, o sexto e último discurso sobre o amor é realizado por Sócrates. Ele começa sua fala com uma ironia com Agatão, utilizando-a no seu método de dialogar. No seu entender, o amor é carência e por isso não pode ser belo e bom como dizia Agatão, mas também não significa que seja mau e feio. Suas teses reportam ao discurso de Diotima de Mantinéia, uma sacerdotisa. Conforme pensa Kierkegaard, o discurso de Sócrates afirma o mítico, isto é, seu discurso é oriundo dos oráculos de Diotima.

Sócrates afirma ter ouvido dela que o amor é carente. Desse modo, o erótico seria um intermediário entre mortais e imortais: uma espécie de *daimón* com poder especial, isto é, ele levaria as preces e sacrifícios dos homens aos deuses e traria aos homens as ordens dos deuses. Eros seria intérprete, ou seja, ele assume a função da linguagem. Contudo, Eros é também filho da pobreza e de prudência, recurso ou expediente. Sua mãe é pobre, possui fome e desejo, mas seu pai é prudente e rico, possuindo artimanhas. Logo, ao mesmo tempo, ele seria carente e ardiloso. Eros sempre buscaria a sabedoria, logo seria filósofo. Por isso, no entender socrático, o amor consiste na busca do belo em si, da essência. Seu caminho para tal coisa vai do sensível ao inteligível. O silêncio parece a atitude mais adequada diante do absoluto do amor. Eros e Apolo estão presentes no amor: a ascese e a intelectualização da paixão.

Segundo julga Kierkegaard, Sócrates não teria aqui a função de *simplificar*. Por isso, seu discurso final não parece ter nenhuma relação com os seus antecedentes. Para o pensador dinamarquês, a dialética socrática vai do concreto ao abstrato e, por isso, chega à carência no amor. Alcebiades surge como alguém que destrói o especulativo e traz o Eros ao real. No entender do pensador, a forte relação entre Sócrates e Alcebiades só pode ser compreendida através da ironia que, em Sócrates, é essencial. Ele representaria a ironia e o negativo não apenas na filosofia, mas também no amor. Por isso, Alcebiades se engana e sofre com Sócrates:

*Por isso, se o indivíduo no primeiro instante se sente liberado e expandido pelo contato do irônico, que se abre diante dele, no instante seguinte o indivíduo está em seu poder, e provavelmente é isto que Alcebiades quer dizer quando comentam o quanto se sentiam enganados por Sócrates, quando este em vez de amante se mostrava amado. Dado que, além disso, é essencial ao irônico jamais enunciar a idéia, como tal, mas apenas sugeri-la fugazmente, e tomar com uma das suas mãos o que é dado com a outra, e possuir a idéia como propriedade pessoal, a relação naturalmente se torna ainda mais excitante. E assim então desenvolveu-se silenciosamente no indivíduo a doença, que é tão irônica como todas as outras coisas que consomem, e que faz o indivíduo sentir-se no melhor estado quando a sua dissolução está mais próxima. O irônico é aquele vampiro que suga o sangue*



*do amante e, dando-lhe uma sensação de frescor com o abanar de suas asas, acalanta-o até o sono chegar e o atormenta com sonhos inquietos.*<sup>6</sup>

No final do *Banquete*, sem que isso estivesse programado ou esperado, surge um bêbado gritando suas dores de amor. A entrada de tal personagem realiza algo que não estava combinado com os convivas. Afinal, todos os discursos sobre o amor deveriam ser realizados ao modo apolíneo, sem os arroubos dionisíacos. Contudo, a situação é ainda pior, visto que o bêbado não é alheio a eles. Trata-se de Alcebiades, célebre general grego seduzido por Sócrates e, agora, sofrendo desprezado pelo filósofo. A entrada de Alcebiades anuncia um eros dionisíaco. Seu discurso, que foi autorizado pelos demais convivas, revela um Eros que pode fugir a qualquer controle.

Por fim, depois de tantos discursos apolíneos e da entrada triunfal e imprevista de um Eros embriagado, todos se entregam ao sono e adormecem. Desse modo, o *Banquete* termina com vinho, com sono e com a saída de Sócrates. Ele representa o próprio caminhar do *Lógos*.

## 2. *In Vino Veritas*: o banquete kierkegaardiano

O texto *In Vino Veritas* é parte integrante da obra *Estádios do caminho da vida* (1845), que, por sua vez, congrega diversos outros textos de Kierkegaard, assinados pelos mais diversificados pseudônimos, tais como *O casamento* e *Culpado-inocente*.

A autoria é difusa e pertence a diversos autores, isto é, todos os que participaram do banquete. A junção de tudo que foi dito em tal oportunidade pertence a um compilador chamado Hilarius, o encadernador. Desse modo, o intuito do texto é se constituir num diálogo nos mesmos moldes do banquete platônico.

O narrador do diálogo é um curioso personagem denominado William Afham. Seu nome não é fortuito, uma vez que, no idioma dinamarquês, ele evoca alguém que fala a partir de si, isto é, aquele que faz um recorte e depende de determinadas informações para narrar aos outros um ocorrido. Assim sendo, ele, juntamente com os demais convivas integra a totalidade da cena.

O diálogo possui a seguinte estrutura: a) Prelúdio; b) discurso de cinco personagens: O Jovem, Constantino, Victor Eremita, O Modista e Johannes, o sedutor;

<sup>6</sup> KIERKEGAARD, 1991, p. 51.



c) parte final com o aparecimento do Juiz Vilhem e sua esposa. Desse modo, o diálogo começa com um importante aforismo de Lichtenberg, destacado por Hilarius não somente para o *In Vino Veritas*, mas para toda a obra *Estádios do caminho da vida*: "Tais obras são como espelhos: se é um macaco a olhar, não pode ver-se um apóstolo"<sup>7</sup>. Curiosamente é o próprio Hilarius quem adverte que é um encadernador quem apresenta a obra, isto é, ele recebe todo o diálogo numa pilha de papel dada por um acadêmico e deseja transmiti-la aos outros.

O prelúdio, diferentemente do *Banquete* platônico, que exaltava a memória, começa por uma exaltação da recordação. Segundo o autor, não se deve esquecer a importância da recordação, a diferença entre recordar e lembrar. Recordar é visto aqui como algo forte, a memória ajuda na recordação. Um velho recorda, enquanto um moço lembra. Estabelece-se aqui a ligação entre a recordação e o erótico. Com efeito, a data do colóquio é imprecisa, pois o interesse reside na recordação e não na memória. A recordação se purifica ao perder as partículas da memória. Começa, portanto, nessa atmosfera, a se delinear como será desenvolvido o banquete kiekegaardiano. Os cinco personagens combinam como condição que, ao contrário do banquete platônico, todos falaram após ingerir muito vinho.

O diálogo começa com amenidades e passa, a seguir, para o tema escolhido, que é o amor entre homem e mulher. Contudo, o diálogo não se pautará na relação entre homem e mulher em si, mas aborda especificamente a mulher, seu modo de amar e suas peculiaridades. Há aqui um novo contraste com o diálogo de Platão.

O primeiro discurso será do Jovem. Trata-se da fala de um jovem ingênuo e virgem, alguém que evita amar para evitar o sofrimento. A partir dele surge a seguinte indagação: Será uma história de amor aquela que narra a vida de um homem que nunca amou? Mesmo diante das agruras e das dores do Jovem, ele é contestado por Constantino, que não o acha digno de discursar sobre a mulher. Contudo, com o consentimento dos demais, a ele é permitido discursar. Sua tese é que o amor é cômico aos olhos dos outros e que ninguém sabe qual é o verdadeiro objeto do amor. Desse modo, ele faz um aviso: todos devem evitar amar, evitando, desse modo, o ridículo. Para ele, o homem é um todo, mas afetado pelo amor torna-se meio. Em outras palavras, ele reinterpreta Aristófanes e se apropria do comediógrafo grego para construir suas teses contrárias ao amor.

Na seqüência do Jovem, ocorre o discurso de Constantino, que o critica violentamente. Sua proposta é a analisar a mulher como facécia, isto é, como uma

7 KIERKEGAARD, S.A. *In Vino veritas*. Trad. José Miranda Augusto. Lisboa: Antígona, 2005a, p. 11.

história jocosa, como algo sem seriedade. No seu entender, não há equilíbrio entre os sexos: o homem é absoluto, a mulher é relativa. Desse modo, quem tiver ciência de tal coisa viverá tranqüilamente. Segundo Constantino, a fidelidade feminina firma-se na incerteza do amor e no perdão. Atitudes como morrer de amor e declarar amor são coisas femininas. Com efeito, a mulher deve ser interpretada na sua peculiaridade.

O terceiro discurso é de Victor Eremita. Ele começa agradecendo aos deuses por haver nascido homem. Segundo ele, a mulher possui uma complexa situação. O homem que se deixa levar pela visão romântica da mulher cai em severo equívoco. Afinal, a visão romântica e sedutora torna o galanteio indispensável ao homem. Tal coisa transforma o homem num dependente da mulher. Por isso, segundo ele, o galanteio e a mulher parecem ter nascido um para o outro. Para Victor Eremita, o casamento não melhora nem inspira os homens. Nenhum homem casado é santo, gênio, herói ou poeta. Curiosamente, tanto o sedutor como o homem casado são, de igual modo, dependentes da mulher, isto é, do equívoco da visão romântica sobre ela.

O Modista será o quarto discursador. Para ele, a mulher deve ser vista pelo seu lado mais vulnerável, isto é, a moda. No seu entender, a moda é mulher, isto é, ela é inconstante tal como a moda. A partir da experiência do seu salão de costura, ele afirma que nenhuma mulher veste-se para um homem, mas sim para as outras mulheres. Desse modo, aquele que souber do apreço da mulher pela moda será o mais alto sedutor.

O último dos discursos é o de Johannes, o sedutor. Ele promove um elogio da sedução e do gozo do esteta. No seu entender, todos os interlocutores anteriores não foram capazes de compreender tal coisa. Segundo ele, não é preciso mudar nada na mulher, antes ela deve ser louvada. Para melhor ilustrar o seu discurso, Johannes narra um mito. Segundo ele, no início havia o homem livre, depois por causa da inveja dos deuses, surge a mulher, aquela que os deuses escolheram para controlá-los. Os eróticos são aqueles que compreendem isso. Por isso, os deuses criam a mulher com contradições: forte-fraco, doce-amargo etc. O erótico do homem nasce do espanto ao conhecer a mulher, esta espécie de *isca* dos deuses para capturar os homens. A perspicácia feminina reside em que, mesmo sendo a mulher aquela que seduz, ela, em geral, passa pela seduzida. Há aqui uma nova semelhança com o banquete platônico. A mulher, tal como uma filha do deus Eros é, ao mesmo tempo, pobre e rica. Já o discurso de Johannes se mostra tão ingênuo e retórico como o discurso de Agatão.

Por fim, o banquete termina com Constantino encerrando a reunião e todos partindo. Na saída dos convivas, já no dia claro, longe das bebidas e da noite, surge o juiz Dr. Guilherme e sua esposa, fazendo o contraponto do ético com todos os discursos estéticos proferidos. Ele, célebre representante do estádio ético kierkegaardiano, é um juiz, isto é, representa a lei. Além disso, ele também é homem

que cumpre regras, um homem casado e alguém tão metódico que escreve em folhas pautadas de papel. No banquete platônico, coube a Alcebiades, completamente bêbado, trazer o diálogo da abstração para a realidade. No banquete kierkegaardiano, cabe ao juiz, talvez prenunciar, sem nada dizer, que o dever de amar não deve ser ocultado, tal como demonstra Kierkegaard nas *Obras do amor*. Os discursos estéticos e o contraponto com o rigor da ética podem ser preparativos de uma ética prática de amor. O final da obra cabe ao encadernador, tipo humilde e que, talvez, ninguém valorize, tal como uma proposta ética que deseja amar a todos.

### **3. Tu deves amar ao próximo: dois discursos das *Obras do amor***

Nas *Obras do amor* existem dois discursos especificamente intitulados *tu deves amar ao próximo* (II B e IIC). Tal repetição é bastante característica e possui a sua finalidade: trata-se de algo que não deve em hipótese alguma ser esquecido. No entender de Kierkegaard, a existência real do próximo é do âmbito do cristianismo, visto que nele cada um é o próximo do outro. Nesse sentido, o dever de amor do cristianismo passa a ser visto como algo que ajuda na existência do conceito de próximo. No cristianismo, o egoísmo da predileção acaba e a igualdade do eterno é preservada quando se ama ao próximo.

Os opositores do cristianismo acusam-no de reprimir o amor natural e a amizade tal como esta se configurava desde os gregos. No entender de Kierkegaard, tal coisa é um equívoco, visto que a proposta cristã consiste no amor espiritual, isto é, no amor ao próximo.

Segundo o pensador dinamarquês, o cristianismo relaciona-se com a escolha de cada indivíduo e não precisa de defesa. Nele, o eu e a paixão do amor erótico não podem mais ser considerados os pontos principais. Desse modo, o elogio de alguns cristãos ao amor natural e à amizade demonstra desconhecimento do cristianismo. O Novo Testamento, por exemplo, não fornece suporte para nenhum poeta que deseja elogiar o amor natural e a amizade.

Kierkegaard, aliás, questiona-se se o poeta pode ser cristão. Seria a poesia que canta as belezas do amor natural do âmbito do cristianismo? A relação entre a cristandade e o poeta precisa, no entender do pensador, ser iluminada pela seriedade do cristianismo. Tal como Feuerbach já anunciara alguns anos antes, Kierkegaard é sabedor e crítico da ilusão da cristandade. O poeta, iludido pela cristandade, despreza a repetição, mas nela reside o autenticamente cristão. O amor do cristianismo é destinado a todos, sem predileções ou sem paixões confusas. Por isso, no entender



do autor dinamarquês, o poeta e o cristão se excluem, pois um está no âmbito do amor natural e terreno, enquanto o outro está no âmbito do amor ao próximo e eterno. Visto que o amor natural é egoísta, a ética tem problemas para se afirmar nesse tipo de amor. Já no amor do cristianismo, que leva em conta o próximo, tal ética se afirma e se estabelece.

O intuito de Kierkegaard é recuperar a idéia de *crístico*, isto é, aquilo que seria tipicamente cristão. Tal concepção depende da recuperação da idéia de dever, que, por sua vez, será capaz de recuperar a dimensão ética. O bem supremo no cristianismo é prático e, por isso, ético. A indagação que surge é se o cristianismo seria contrário ao amor natural. Contudo, é instigante notar que, apesar do pensador considerar que o amor natural é egoísta e sensual, ele não o despreza plenamente. Sua objeção reside no fato dele ser uma outra forma de amar a si mesmo. Nesse sentido, amar o amado não significa amar, mas amar a si mesmo. Por isso, para ele, a única saída possível é transformar o próximo num outro tu ou, com ênfase ainda maior, transformá-lo num primeiro eu. Para Kierkegaard, o amor é mais forte do que a mera admiração. Ele implica abnegação e dever. Logo, o amor a Deus é sempre medido pelo amor ao próximo. Aqui reside o escândalo do cristianismo, isto é, na figura do próximo:

*O próximo é o igual. O próximo não é a pessoa amada, pela qual tu tens a predileção da paixão. O próximo não é, de jeito nenhum, se tu és alguém culto, a pessoa culta, com quem tu compartilhas a igualdade dos homens diante de Deus. O próximo não é, de jeito nenhum, alguém que é mais distinto do que tu, isto é, ele não é o próximo na medida em que é mais distinto do que tu, pois amá-lo por ser ele mais distinto pode bem facilmente ser uma preferência, e nesse sentido amor de si mesmo. De maneira alguma o próximo é alguém que é mais humilde do que tu, isto é, na medida em que ele é mais humilde do que tu ele não é o próximo, pois amar alguém porque ele é mais pobre do que tu bem pode ser a condescendência da preferência, e nesse sentido amor de si mesmo. Não, amar o próximo é igualdade... Pela igualdade contigo diante de Deus ele é o teu próximo, mas esta igualdade absolutamente todo homem tem, e a tem incondicionalmente.<sup>8</sup>*

<sup>8</sup> KIERKEGAARD, S.A. *As obras do amor – algumas considerações cristãs em forma de discursos*. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Editora Vozes, 2005b, p. 81.



Cabe notar que o amor ao próximo não exclui o amor ao amado. Afinal, se tal coisa ocorresse, tal amor não poderia ser conhecido como amor a todos. Entretanto, o amor ao amado, embora não seja excluído, não pode ocupar a primeira posição. Desse modo, o cuidado com o egoísmo e com a predileção devem estar presentes em qualquer ocasião, mesmo no amor entre amantes.

Kierkegaard, seguindo a trilha do Novo Testamento, afirma que o amor ao próximo nos torna semelhantes a Deus. Contudo, tal amor é um escândalo e uma ofensa, ou seja, ele escandaliza legalismos e não consegue se adequar a nenhuma definição humana. No entender do autor dinamarquês, é certo que a vida humana sem a companhia da pessoa amada e do amigo é algo difícil. Por isso, para ele, o consolo do cristianismo é uma alegria. Não se trata de uma compensação, mas de alegria. Trata-se de um consolo eterno que não vem após dores e sofrimentos, mas que traz, em si, antecipações da eternidade:

*É o consolo cristão não é, de modo algum, uma espécie de compensação pela perda de alegria, pois ele é a alegria: toda outra alegria não deixa de ser, em última análise, apenas desolação em comparação com a consolação do Cristianismo. Ai, tão perfeita não era e não é a vida do homem na terra, que a alegria da eternidade pudesse ser-lhe anunciada como a alegria que ele teve e ele mesmo perdeu: daí resulta que a alegria da eternidade só possa ser-lhe anunciada como consolo. Como o olhar humano não agüenta ver a luz do sol a não ser através de um vidro escuro: assim também é o homem que não pode de maneira alguma suportar a alegria da eternidade a não ser através da opacidade de sua proclamação como consolo.<sup>9</sup>*

Nessa perspectiva, o amor ao próximo é imutável, visto que ele é garantido por Deus, que é imutável, e não pelo próximo ou pela relação que duas pessoas estabeleçam. Por isso, no entender kierkegaardiano, o amor ao próximo supera qualquer amizade humana, pois nesse, no caso da morte do amigo, perde-se o amigo que afiançava a relação. Contudo, na relação entre tu e teu próximo, a garantia está na eternidade. Logo, tal relação é imortal. Tal tipo de amor possui a perfeição da eternidade. Porém, tal perfeição nunca será dada pelo objeto amado nem por suas eventuais qualidades.

<sup>9</sup> KIERKEGAARD, 2005b, p. 85.

As outras formas de amor questionam-se sempre sobre o seu objeto e sobre o próprio amor. Por isso, são, no entender de Kierkegaard, formas imperfeitas. Tal tipo de imperfeição deriva sempre da desconfiança diante do objeto que se ama. O amor cristão não se estabelece em tal base e, portanto, supera tal tipo de relação:

*Mas o amor ao próximo dispensa a desconfiança da relação, e por isso não pode de modo algum tornar-se desconfiança frente ao amado. Contudo, este amor não é orgulhosamente independente de seu objeto, sua igualdade de tratamento não provém do fato de o amor voltar-se orgulhosamente para dentro de si com indiferença frente ao objeto; não, a igualdade deriva do fato de o amor voltar-se humildemente para fora, abrangendo a todos, e contudo amando a cada um em particular, mas a ninguém exclusivamente.<sup>10</sup>*

Para Kierkegaard, a necessidade de amar uma única pessoa pode ser um obstáculo para o amor cristão, pois este deve amar a qualquer pessoa, visto que nela está sempre a figura do próximo. Nesse sentido, até mesmo o inimigo pode ser o próximo e, por isso, se deve amá-lo, ainda que para tanto tenhamos que apelar para a *cegueira*: "Crê-se que para um homem seja impossível amar seu inimigo, aí, pois afinal os inimigos nem suportam enxergar-se mutuamente. Pois bem, então fecha os olhos — e assim o inimigo se assemelhará ao próximo"<sup>11</sup>.

O amor ao próximo possui as perfeições da eternidade e exatamente por isso combina tão pouco com tudo aquilo que a mundanidade compreende como bom e digno de aceitação. A proposta cristã reside, portanto, na superação de todas as diferenças. Na superação do valor dado à eternidade e no valor dado ao temporal. Contudo, ao viver na temporalidade, cabe ao cristianismo a tentativa de transformá-lo constantemente. No entender do autor dinamarquês, há uma diferença fundamental entre cristianismo e mundanidade. Eles nunca se entenderam. A igualdade do cristianismo é eterna e não de ordem temporal. Há uma diferença entre o *télos* de ambas as concepções.

Kierkegaard critica ainda o princípio de associação, tão em voga no seu tempo. Por pertencerem a uma mesma diversidade, os homens criam partidos, associações e

<sup>10</sup> KIERKEGAARD, 2005b, p. 87-88.

<sup>11</sup> KIERKEGAARD, 2005b, p. 89.

organizações afins, sem perceber o perigo de tal coisa. Afinal, se cada um, tanto pobre como rico, resolve viver sua diversidade, ambos se esquecem da sua condição humana e do imperativo de amar ao próximo. Contudo, também pode ser um equívoco o nobre que deseja, por exemplo, ser percebido no meio dos homens comuns. Ao abandonar a nobreza por amor aos homens comuns, ele pode ser duplamente incompreendido: pelos seus pares, que o julgarão traidor, e pelos pobres, que esperarão dele o papel de um chefe revolucionário.

Com efeito, na perspectiva kierkegaardiana, somente o homem que leva em consideração o eterno descobre o próximo e a igualdade entre os homens. Adquirindo, do próprio Deus, a força necessária para a ingrata tarefa de amar ao próximo. Por isso, *o momento do recolhimento* de um cristão é sempre vivido em meio ao tumulto, isto é, reconhecendo, em todos os momentos, a presença do seu próximo.

O amor ao próximo não comporta imensos desafios apenas para o nobre, mas também para o pobre. A diversidade da pobreza e o conflito não declarado com a nobreza serão os obstáculos mais visíveis aqui. Kierkegaard lembra que um pobre sem inveja do nobre seria incompreendido pelos seus pares e acusado de traição ao seu grupo. Há no Novo Testamento uma singular passagem lembrada pelo autor dinamarquês, que pode ilustrar os desafios do amor ao próximo e que, a despeito de parecer mais voltada para a situação dos ricos, pode ser aplicada para todos os homens. Conta-se no texto sagrado a história de um banquete preparado por um rico para os pobres (Lc. 14:12-13). Curiosamente, a expressão *banquete* torna-se uma linguagem. Não se pode mais usar o termo como sinônimo de doação ou caridade. Os pobres são convidados, ainda que não possam retribuir. O convite é feito aos pobres. Evidentemente, os ricos não aceitariam participar de um banquete com os pobres, pois não suportariam a convivência com a diversidade. O outro lado da história, é saber se os pobres aceitariam o convite do rico ou se também se manteriam na posição de fiéis ao seu grupo.

Tanto num caso como no outro, o amor ao próximo significa paz, superação da discórdia da diversidade. Por isso, o amor ao próximo não é aceito pelo mundo: "Por mais ridículo, por mais atrasado, por mais inadequado que possa parecer ao mundo o amor ao próximo, é sempre o mais alto que um homem é capaz de realizar. Mas o mais alto jamais se enquadrou bem nas condições terrenas, pois é ao mesmo tempo de menos e demais<sup>12</sup>". Com efeito, o amor ao próximo não pode ser um gesto de teatro, mas deve expressar o quanto, apesar de todas as diferenças entre os

<sup>12</sup> KIERKEGAARD, 2005b, p. 109.

homens, nós somos semelhantes. Desse modo, somente quando o *eu individual* for superado pelo imperativo do amor é que as coisas ficarão melhores entre os homens, tal como enfatiza Ross:

"O próximo a quem devemos amar é o sujeito concreto que está diante de nós, o 'primeiro tu' como diz o próprio Kierkegaard e, não o 'outro eu'."<sup>13</sup>

**Considerações finais:  
apontamentos sobre a ética do amor em Kierkegaard  
e seu diálogo com a contemporaneidade**

Uma das características marcantes de qualquer concepção erótica reside na insinuação. Muito mais do que explicitar, seu desejo é aguçar, perguntar, lançar dúvidas. Por isso, e, não sem alguma pretensão, Kierkegaard é um autor que começa sua produção com o erotismo socrático. Ao contrário daqueles que afirmam saber as verdades do cristianismo no meio de uma cristandade de cultura corrompida, o autor dinamarquês parece não saber o que significa ser cristão. Por isso, ele não lança aos seus contemporâneos olhares de reprovação, dignos de quem sabe autenticamente o que é o cristianismo. Seu intuito é outro: ele deseja que lhe expliquem o que é o cristianismo. Quanto muito, ele almeja seduzir pessoas para algo muito próximo do cristianismo, mas ainda não confessadamente cristão.

Contudo, o mesmo Sócrates, mestre da erótica e inspirador das críticas kierkegaardianas à cultura e à cristandade, possui também um outro lado: ele revela o típico homem do paganismo. Em tal concepção, amar significa sempre escolher e amor significa amar o belo e o bom. Entretanto, no entender de Kierkegaard, tal amor foi superado com o advento do cristianismo e com a idéia de amor ao próximo. Segundo o autor dinamarquês, o pensamento grego nunca foi capaz de atingir tal tipo de amor que, na sua concepção, sempre foi uma espécie de loucura, isto é, algo ilógico ou irracional.

O lado instigante da investigação kierkegaardiana é que, muito mais do que comparar os modelos de amor ou, para um primeiro e apressado olhar, fazer uma apologia banal do cristianismo, ela realiza propostas que podem efetivamente ser importantes para uma compreensão filosófica contemporânea. Por isso, suas teses

<sup>13</sup> ROSS, Jonas. *Razão e fé no pensamento de Søren Kierkegaard*. São Leopoldo: Editora Sinodal, 2006, p. 108.



podem ser vistas em paralelo com a ética da alteridade de Levinas, tal como bem aponta Ferreira<sup>14</sup> e com o princípio de responsabilidade de Hans Jonas. Este é um grande mérito da filosofia kierkegaardiana e, sem dúvida, uma excelente perspectiva de diálogo que se abre para muito além dos limites que este trabalho almejou apontar.

**Resumo:** O objetivo deste artigo é analisar dois momentos do amor na obra de Kierkegaard. O primeiro deles é o amor erótico, presente na interpretação sobre Sócrates no *Conceito de ironia* e no diálogo *In Vino Veritas*. O segundo momento é a interpretação do amor especificamente cristão nas *Obras do amor*. Por fim, à guisa de conclusão, serão feitos alguns apontamentos sobre a ética do amor em Kierkegaard e seu diálogo com a contemporaneidade.

**Palavras-chave:** cristianismo, erotismo, ética grega, ética cristã, socratismo.

**Abstract:** The purpose of this article is analyses two moments of love in Kierkegaard's works. The first moment is the erotic love, present in the interpretation about Socrate in *Concept of irony* and in the dialogue *In Vino Veritas*. The second moment is the interpretation about the christian love in the *Works of Love*. For to conclude will be some considerations about the Kierkegaard's ethics of love and his dialogue with the contemporary thought.

**Keywords:** Christianity, eroticism, Greek Ethics, Christian Ethics, socratism.

<sup>14</sup> FERREIRA, M. Jamie. *Love's grateful striving – A Commentary on Kierkegaard's Works of Love*. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 127-129.

# *Iemanjá*

## *Deusa dos Fluidos*

**Ensaio fotográfico** de Gal Oppido.

**Concepção** de Gal Oppido e Marília Adamy.

**Participação** de Teresa Tomé e Marília Adamy.

**Intervenção poética** de Yanet Aguilera.

**Versos** de Luís Gama.





**Meus Amores,  
de Luís Gama**

"Pretidão do amor,  
Tão leda a figura  
Que a neve lhe jura  
Que mudara a cor."  
Camões, *Endechas*

Meus amores são lindos, cor da noite  
Recamada de estrelas rutilantes;  
Tão formosa creoula, ou Tétis negra,  
Tem por olhos dois astros cintilantes.

Em rubentes granadas embutidas  
Tem por dentes as pérolas mimosas,  
Gotas de orvalho que o inverno gela  
Nas breves pétalas de carmínea rosa.

Os braços torneados que alucinam,  
Quando os move perluxa com langor.  
A boca é roxo lírio abrindo a medo,  
Dos lábios se destila o grato olor.







O colo de veludo, Vênus bela  
Trocara pelo seu, de inveja morta;  
Da cintura nos quebros há luxúria  
Que a filha de Cíneras não suporta.

A cabeça envolvida em núbia trunfa,  
Os seios são dois globos a saltar;  
A voz traduz lascívia que arrebatá,  
— É coisa de sentir, não de contar.



Quando a brisa veloz, por entre anáguas,  
Espaneja as cambraias escondidas,  
Deixando a ver aos olhos cobiçosos  
As lisas pernas de ébano luzidas.

Santo embora, o mortal que a encontra pára;  
Da cabeça lhe foge o bento siso;  
Nervosa comoção as bragas rompe-lhe,  
E fica como Adão no Paraíso.



Meus amores são lindos, cor de noite,  
Recamada de estrelas rutilante;  
Tão formosa creoula, ou Tétis negra,  
Tem por olhos dois astros cintilantes.

Ao ver no chão tocar seus pés mimosos,  
Calçando de cetim alvas chinelas,  
Quisera ser a terra em que ela pisa,  
Torná-las em colher, comer com elas.





São minguados os séculos para amá-la,  
De gigante a estrutura não bastara,  
De Marte o coração, alma de Jove,  
Que um seu lascivo olhar tudo prostrara.

Se a sorte caprichosa em vento, ao menos,  
Me quisesse tornar, depois de morto;  
Em bojuda fragata o corpo dela,  
As saias em velame, a tumba em porto,



Como os Euros, zunindo dentre os mastros,  
Eu quisera açoitar-lhe o pavilhão;  
O velacho bolsar, bramir na proa,  
Pela popa rojar, feito um tufão.

\*\*\*



Dar cultos à beleza, amor aos peitos,  
Sem vida que transponha a eternidade,  
Bem que mostra que a sandice estava em voga  
Quando Uranus gerou a humanidade.

Mas já que o fato iníquo não consente,  
Que amor, além da campa, faça vasa,  
Ornemos de Cupido as santas aras,  
Tu feita em fogareiro, eu feito em brasa.

**Luís Gama** (1830-1882), poeta baiano, filho de fidalgo português e escrava liberta. Formado em Direito, foi ativo abolicionista, tendo conseguido a libertação de mais de 500 escravos.

**Gal Oppido** é fotógrafo ensaísta, com trabalhos de fotografia aplicada nas áreas de artes cênicas, arquitetura e projetos gráficos. Expondo desde 1981, suas obras já transitaram por diversos países, como EUA, Cuba, Holanda, França, Alemanha e Portugal, e integram os acervos do MASP e do MAM, entre outros. Foi docente da disciplina Projeto Gráfico no IADE, e de Linguagem Visual na FAU-PUC de Campinas; atualmente ministra cursos de linguagem fotográfica no MAM. Integra publicações como a *Brasilianische Fotografie 1946 – 1998: Labirintos e Identidades*; *Canto a la Realidad – Fotografía Latino-Americana 1860 – 1993*; e *Mapas Abiertos – Fotografía Latino-Americana 1991 – 2002*.



# Entrevista com Ruy Fausto

Filósofo e professor emérito do departamento de Filosofia da USP

A entrevista foi concedida em julho de 2007 a Alexandre Carrasco (Doutor em Filosofia pela USP e professor de Filosofia da UNIFESP).

**Professor Ruy Fausto, como primeira questão tentaria juntar os fios de pelos menos duas meadas, nos seguintes termos: se aceitarmos, o que não me parece muito difícil, como fato básico da filosofia contemporânea, a tentativa de pensar uma passagem entre o fato e a norma, entre o empírico e o transcendental, entre a teoria e a prática, em que termos mais precisos poderíamos compreender o núcleo de seu trabalho que gira em torno da passagem ou da tensão entre lógica e política, e em que sentido há, propriamente, dialética, nisto?**

Acredito que esses pólos, lógica e política, que estão no título da série principal que eu publiquei, dão bem a idéia do que foi o meu trabalho até aqui. Eu tenho bastante interesse por lógica, embora em lógica formal eu seja amador, mas me interessa muito aquilo que se chama de lógica dialética; e tenho bastante interesse por política.

De certo modo, fiquei entre uma coisa e outra: de um lado, o universo da lógica, que de alguma forma acaba envolvendo a filosofia em geral e, por outro lado, a política, só que por política pode se entender muita coisa. Há filosofia política, teoria política e política no sentido corrente de sucessão de eventos ligados aos diversos poderes e sociedades singulares. Bom, meu projeto girava, desde muito cedo, em torno dos problemas da dialética, que comecei a trabalhar também com interesse político, o que significava igualmente uma preocupação mais geral com a história contemporânea. Eu de certo modo guardei a política no bolso (nos dois últimos sentidos que enumerei); eu não escrevia sobre a política, senão pequenas coisas. Porém, finalmente, fui criando coragem para quebrar os nossos limites de especialização, limites reais, mas que, ao mesmo tempo, ficaram algo fetichizados. Então, tentei articular uma coisa com a outra, o que não é muito

fácil, inclusive em termos de tempo. — Em termos de conteúdo, creio que meu caminho, guardadas as proporções, tem bastante afinidade com a filosofia de Frankfurt, mais especificamente com Adorno, e mais especificamente ainda com o último Adorno, o da Dialética Negativa (e de alguns outros textos, como as "Notas Marginais sobre Teoria e Prática", in *Répliques*). Esse último Adorno é, a meu ver, um crítico do marxismo, mesmo se o marxismo continua tendo um peso considerável no pensamento dele. Ele é um filósofo dialético, mas que faz um duplo caminho, o da crítica de Kant por Hegel, mas também o inverso, se podemos dizer assim, o da crítica de Hegel por Kant.

Born, o problema da política tem uma certa especificidade. Assusto-me com os filósofos por estarem um pouco longe do mundo, o que parece uma fórmula banal. Explico-me: conheço colegas que não se dão conta de que, para falar de política seria preciso acompanhá-la muito mais de perto, e se interessar muito mais por história contemporânea. Há uma espécie de abismo entre o rigor e a informação com que falam de história da filosofia por exemplo, e o caráter "selvagem", quero dizer, o caráter apressado, mal informado, e muitas vezes fanático, das suas intervenções, quando se trata de política. Há uma diferença, sem dúvida, entre o discurso político e o discurso, digamos, de um historiador da filosofia. Mas essa diferença é muito menor

do que eles supõem, ou do que somos levados a supor que eles supõem..., a julgar pelo estilo das suas intervenções. Para você acompanhar a política contemporânea você não pode fazer apenas filosofia, o que é uma obviedade, mas a qual certa vez provocou escândalo por parte de um jovem colega, estudioso da filosofia do séc. XVIII, que me acusou de abandonar (não sei se ele disse "trair") a filosofia (e também o marxismo, mas isso já é outra história). É preciso aceitar a exigência de fazer filosofia *e mais alguma coisa*. Se você optar pela História, você tem que ser um pouco erudito, se preocupar com datas, com fatos. Há aí um tipo de exigência que não é aquela que a gente conhece, exigência de filósofo não passa tanto por isso. Há sabedoria no elogio de Hegel ao que ele chamava de empirismo especulativo de Aristóteles. A paixão de Aristóteles pelos fatos, que no seu caso passava muito (mas não só) pelas ciências naturais, permitia tirar coisas extremamente importantes do que poderia parecer pura contingência. A paixão pelo fato, desde que bem investida, permite penetrar, de certo modo, até o interior dele, e chegar, por esse caminho, à teoria. Tenho a impressão de que os filósofos têm um pouco a ilusão, e no Brasil isso é forte, de que podem falar de muita coisa sem estudar direito os fatos, e em particular, a história contemporânea (entenda-se séculos XX e XXI). O sujeito é

especialista, digamos, em Wittgenstein 3 ou Wittgenstein 4, não sei quantos Wittgenstein existem agora, e ao mesmo tempo, em política ele se alinha, enfim, isso é um caso-limite, com soluções hiper-radicais, ou então, mesmo que não sejam hiper-radicais, ele não tem nenhuma formação, sabe muito pouco, reage com o coração. Na realidade, as exigências não são tão diferentes. Também em política é preciso conhecer autores, fazer explicação de texto, além de saber o que ocorreu. Por outro lado, existe um fechamento do Brasil em relação à literatura política mais recente, mais interessante.

Normalmente se lêem os livros de extrema esquerda, e, creio, também os de direita, mas todo pensamento crítico que escapa desta clivagem não interessa. Assim, no plano dos historiadores, dos economistas, da sociologia, o que escapa desses modelos entra pouco, entra marginalmente. Penso, por exemplo, nos muitos livros sobre Rússia e sobre China que são publicados um pouco na França e principalmente no mundo anglo-saxão. Toda a literatura dos "liberais" americanos, a esquerda americana, entra muito pouco no Brasil. Enfim, há uma especialização estrita, por um lado, e, por outro, modelos polares de leitura do mundo, se é que se pode falar assim.

Com isso, não se trata absolutamente de comprometer o rigor dos estudos filosóficos. Mas seria necessário um banho de não filosofia.

**Professor Ruy Fausto, o senhor conclui a resposta anterior com quase um elogio da política, mas não da "política dos filósofos". Nós sabemos que há hoje no Brasil um boa escola de especialistas, o que sob qualquer ponto de vista, é um avanço. Mas, e gostaria que voltássemos ainda um pouco à filosofia, há uma certa especialização fetichista, em que o rigor do especialista (leitor de certos textos) parece autorizá-lo, para falar em termos hegelianos, a "pensar abstratamente" (isto é, a esquecer o que fica fora da sua especialidade, e da sua "técnica")? Ora, a dialética, que sabe articular pólos opostos, não é também a recusa tanto deste radicalismo abstrato do técnico na leitura de um autor, quanto da erudição empírica vazia?**

Há dois problemas. Um é o do destino da dialética. De um certo modo ela se perdeu : o grande momento moderno, contemporâneo, foi Frankfurt (e em Frankfurt, Theodor Adorno), mas, depois de Adorno, não se sabe bem onde ela está. Como o lado propriamente lógico da dialética me interessa muito, observo que os frankfurtianos não se ocuparam muito de lógica, propriamente, mas viviam com a idéia dela na cabeça. Horkheimer (acho que junto com Adorno) dizia inclusive que ia escrever um livro de lógica dialética, não parava de falar nisso. Mas o destino



de Frankfurt é problemático e, principalmente, no campo da lógica, no campo da dialética entendida como lógica. Passando a outros filósofos que reivindicam o marxismo, mas de tipo (e, sem dúvida, de qualidade) muito diferente, encontramos coisas curiosas... Eu me lembro de um pensador esquerdista, que eu detesto particularmente, e que, respondendo a alguém que a certa altura falou em dialética, ele disse: ainda? Esse filósofo continua sendo partidário mais ou menos fanático da Revolução Cultural chinesa, de Mao etc., mas se se tratar de dialética, acha que esta não interessa mais. Ainda a dialética? diz ele. Em compensação acha normal ainda a Revolução Cultural, ainda Stálin, ainda tudo...

É mesmo uma atitude de quem guarda a água suja e joga fora a criança. É preciso repensar tudo isso. — Bom, o problema é que, se essas questões de lógica são muito interessantes, a sua importância geral é relativa. Foi aliás o que me levou, nos últimos tempos, a investir bem mais na política do que na lógica. Mas penso em sair de novo da "caverna" (para o leitor não filósofo: a "caverna" é o mundo "sensível"): quando eu terminar esse ciclo de coisas mais políticas quero voltar à teoria mais "pesada". Porém seria preciso abrir muito mais esses interesses teóricos, e não ficar fixado demais nos problemas de "lógica dialética". Enquanto se fica aí, é um pouco decepcionante. Trata-se de

questões muito interessantes, mas cujo rendimento é relativo, pois os grandes problemas do nosso tempo ficam um pouco de fora, eles são da ordem do "conteúdo" (a lógica dialética é, em princípio, uma lógica "do conteúdo", mas, de qualquer modo, trata-se de um conteúdo formal). É verdade, que, de algum modo, eles têm a ver com a lógica. Por exemplo: com a crítica de uma certa idéia do princípio do "terceiro excluído". Quero dizer que um grande motivo para o pensamento crítico contemporâneo é a crítica do *uso político* do princípio do terceiro excluído. (Claro que não se trata de um problema de lógica formal, mas ele tem alguma coisa a ver com lógica, tomada em sentido mais geral). Essa crítica significa a exigência de supor um *tertius*, um terceiro, a recusa em supor que os inimigos de nossos inimigos são necessariamente nossos amigos. Isso é um princípio fundamental de toda política lúcida para a época contemporânea, marcada por algo assim como por *uma multiplicidade* de horrores. Bom, para além disso — mas se trata de coisas do mesmo universo — há a figura da *interversão* (a passagem de oposto a oposto). É outra figura lógica essencial ao pensamento crítico. Entender como, a partir de um certo limite, uma posição que é justa (em parte, pelo menos), se transforma no seu oposto. Torna-se um *fundamentalismo* funesto. Essa figura crítica também é pouco praticada pela



intelectualidade de esquerda, pelos teóricos como pelos não teóricos. — Num plano mais propriamente teórico, a chamada lógica dialética, se abre para várias direções: há o problema de saber o que isso tem a ver com a fenomenologia, problema que se soma à questão clássica da relação entre lógica formal e lógica transcendental. Há três caminhos, o da lógica dialética, o da lógica formal e o da fenomenologia (incluindo o problema da lógica transcendental) Bom, isso tudo se prolonga, isso tudo permite repensar os problemas de que você falou, o empírico e o transcendental, a norma e o fato, coisas desse tipo.

**Gostaria de chamar a atenção para esse ponto: quando falo de erudição e especialização, falo muito da preocupação com problemas técnicos de leitura de texto (ou da compreensão de um filósofo), uma preocupação cujo pressuposto é tecnicista. Essa especialização gira no vazio, ela não se inscreve no mundo no sentido mais geral que é próprio da filosofia, digamos assim, torna-se um fim em si mesmo, sem exatamente poder se tornar um fim em si mesmo. Parece que, para a sua geração, era necessário que a especialização e a boa leitura de textos, esse domínio do "métier" de historiador da filosofia, fosse investido em algo maior.**

Por um lado, a especialização é inevitável, e é perigoso você querer forçar a mão, saltar de algum modo a especialização ; isso normalmente dá em bobagem. O sujeito quer escrever sobre Pascal. Isso é não só inevitável, mas evidentemente positivo. A primeira coisa — eu não sei em que medida isso já mudou, deve ter mudado bastante no Brasil — é que o sujeito deve manter vivo o seu sistema de valores. Ele sempre deve julgar : isso é válido ou não é válido, parece ser verdade ou não. Ele faz o seu trabalho sobre Malebranche, Leibniz ou quem for, mas ao mesmo tempo pergunta se tal tese é verdadeira ou não, se tal direção ética serve ou não serve. Para nós, esse questionamento era um pecado, era um pecado para nossos professores franceses. Quer dizer, se você perguntasse se era verdade, você mostrava que não tinha talento para filosofia. Havia aquela famosa conversa: os filósofos criadores no século são cinco ou seis, você acha que está entre os seis? Então faça história da filosofia e se contente com isso. E eu devo dizer que ainda me assusta um pouco, me assusta muito, ver colegas que são excelentes especialistas, e que não sabem bem o que fazer com o objeto deles. Às vezes, aliás, eles dizem isso, o que já é um grande avanço. A competência em história da filosofia não é pequena no Brasil, mas para aonde vai isso? Importa "friccionar"

o autor com o seu próprio (do leitor) sistema de valores. Vá refletindo, sem vergonha da própria ousadia: "eu acho que isso é besteira", "isso eu acho interessante", "isso parece servir para o nosso tempo, isso parece que não serve". Bom, você mantém o seu próprio juízo, não o reprime, se o reprimir está perdido.

Em geral não se faz isto, e pior ainda, já disse, acredita-se, muitas vezes, que, em história da filosofia, impõe-se um "refoulement" radical do próprio juízo. Em geral, devo dizer que a regra cartesiana da evidência (só aceitar o que lhe parecer evidente) essa regra que o Leibniz considerava como vazia (e cuja "operacionalidade" para as ciências naturais Gaston Bachelard contestava), é uma regra de ouro, tanto para a orientação filosófica em geral, como para a política. Pensa cada problema, não põe de lado o problema da verdade (mesmo se provisoriamente, um "pôr entre parênteses" pode ser necessário), por outro lado — o outro extremo, que paradoxalmente às vezes vem junto — não utiliza sem mais a tua "grade" teórica ou política, que te dá respostas rápidas para tudo. Diante de cada problema, pense quais evidências você tem ou não tem, experimente posições que não sejam as suas para ver até onde vão. Outra lição cartesiana, o que se diz no Discurso do Método (também parece banalidade): é preciso estudar não para resolver tal ou qual problema da escola, mas para, diante de cada problema da

vida, encontrar o caminho a seguir. Bom, isso não só parece banal, mas evidentemente tem os seus riscos (eu não recordaria esse tema cartesiano, na universidade brasileira dos anos 50 ou 60, mas hoje recordo), é uma idéia que pode ter muito valor para os nossos universitários de hoje, quero dizer: é preciso pensar para se reorientar, procurar evidências para encontrar o seu caminho.

**Professor Ruy Fausto, quando o senhor fala em política, e em educar o juízo, penso muito imediatamente no livro da Hannah Arendt, Ensaio sobre a Banalidade do Mal, em que ela notava que diante da catástrofe as pessoas que mais se dispunham a dizer "não" àquele Mal eram as mais comuns e triviais, eram pessoas que não eram nem religiosas, nem especialistas, nem notáveis, eram simplesmente pessoas comuns que se sentiam na obrigação de dizer que não queriam participar daquilo, sem exatamente saber qual a razão disso, quer dizer, havia um imperativo moral que se fundamenta no próprio ato, e dispensava uma razão externa, mas não alguma coisa como uma "educação do juízo".**

É verdade. Mas a questão é complicada. Por um lado existe a consciência, há o imperativo moral que te impede fazer certas coisas, nas situações-limite. Às vezes, a situação é bem clara, não

exige grande saber (só talvez uma auto-educação moral). Mas às vezes, o imperativo moral é, digamos, insuficiente, porque você tem que saber o que vai fazer, é um problema de escolhas múltiplas; você tem que saber muito, se você não conhecer bem a situação, a decisão é difícil. Passo aqui a um plano mais geral, que não é somente o da decisão moral, mas também o das decisões políticas e, mesmo o das opções políticas. Tem gente que se move bem intuitivamente, também isso é verdade, eu conheço gente que não sabe muita coisa mas decide bem: isso aí eu não quero, aquilo não serve. Mas nem sempre isto acontece. Se não tiver informação, esse julgamento é frágil. Mas é difícil você acompanhar bem tudo o que acontece de importante no mundo contemporâneo. Entre outras coisas, pensando nos nossos colegas, o peso dos compromissos universitários não facilita muito aquela compreensão, a pessoa tem muita coisa para fazer e, de certo modo, se perde no mundo. — Sobre a Arendt, permita-me uma observação sobre a obra, não sobre o tema preciso que você mencionou. Acho que *As Origens do Totalitarismo* é um livro que para o totalitarismo é, um pouco, o que representa O Capital para o capitalismo (embora, no detalhe, ele tenha sido bastante criticado, penso principalmente nas objeções de Claude Lefort). Infelizmente a esquerda não lia, não estudava Arendt. Hoje, há bastante

gente que a estuda (embora os preconceitos contra ela continuem existindo na extrema-esquerda), mas não sei se tiram o melhor dessa leitura.

**Para concluir gostaria que falasse um pouco de seu último livro, *A esquerda difícil*, cuja relação com tudo o que acabamos de conversar parece bastante clara.**

O livro se chama *A esquerda difícil*, em torno do paradigma e do destino das revoluções no século XX, e alguns outros temas. O paradigma a que me refiro no subtítulo é o marxismo.

De fato, o livro tem muita coisa de crítica do marxismo (uma crítica que não é, simplesmente, negativa), inclusive um artigo teórico, praticamente inédito no Brasil — ele saía em português só numa revista de pequena circulação — a respeito da política de Marx.

Ao mesmo tempo, ele traz o esboço de um balanço das revoluções do século XX, sob a forma de textos sobre Lênin, Trótski, Stálin, e também Kautsky (a propósito do bolchevismo), e, também, de forma mais direta, no longo artigo final sobre as revoluções do século XX, que é um desenvolvimento de uma conferência que fiz há alguns anos, na Faculdade de Direito do Largo São Francisco. Tento descrever o destino trágico das chamadas revoluções comunistas do século XX, e tirar algumas conseqüências daquelas experiências negativas (resumindo as coisas, do fato de que elas

desembocaram em genocídios).  
Meu problema é, em geral, o do futuro  
do socialismo democrático. Espero  
publicar no ano que vem a série de  
trabalhos que ficou fora deste volume,  
e que trata principalmente do Brasil,  
mas também de Cuba (crítica do  
castrismo), e da França.



# rapsódia rapsódia

almanac of philosophy and art

2 may 2008

- 5 **Poems**  
Ruy Fausto
- 9 **Poems**  
Harley Juliano Mantovani
- 13 **Voices of Africa**  
(*Vozes d'África*)  
Castro Alves
- 25 **Mirror of the I, World Encyclopaedia.**  
**Michel Leiris and the Text of Memory**  
Osvaldo Fontes Filho
- 51 **Hume's On the Standard of Taste:**  
**critique and rationality**  
Andrea Cachel
- 65 **Diderot in Black and White:**  
**the Passions of Mlle d'Alison**  
**and Mme de La Pommeraye,**  
**according to Robert Bresson**  
Maria Cecília de Miranda N. Coelho
- 97 **The 17th. Century**  
**and the Pictorial Expression of Passions**  
Leila de Aguiar Costa
- 109 **The Expression of Passions**  
Charles Le Brun
- 123 **Imaginação (Belas-artes)**  
Johann Georg Sulzer
- 137 **On Goethe (1798)**  
Novalis
- 141 **Don Juan, Hero of Modernity**  
Aléxia Bretas
- 155 **Love in Kierkegaard:**  
**from Erotic Love to Fraternal Love**  
Marcio Gimenes de Paula
- 172 **Iemanjá**  
Gal Oppido' photographic essay
- 183 **Interview with**  
Ruy Fausto

### **Instruções para os autores**

1. Os trabalhos enviados para publicação devem ser inéditos, conter no máximo 40 laudas (30 linhas x 70 toques) e obedecer às normas técnicas da ABNT (NB 61 e NB 65) adaptadas para textos filosóficos.

2. Os artigos devem ser acompanhados de resumo de até 100 palavras, em português e inglês (abstract), palavras-chave em português e inglês e referências bibliográficas. As obras citadas devem ser ordenadas alfabeticamente pelo sobrenome do autor e numeradas em ordem crescente, obedecendo às normas de referência bibliográfica da ABNT (NBR 6023).

3. A comissão executiva reserva-se o direito de aceitar, recusar ou reapresentar o original ao autor com sugestões de mudanças. Os relatórios de parecer permanecerão em sigilo.

### **Notes to contributors**

1. Articles are considered on the assumption that they have not been published wholly or in part, elsewhere. Contributions should not normally exceed forty double-space pages.

2. A summary abstract of up to 100 words should be attached to the article. A bibliographical list of cited references beginning with the author's last name, initials, followed by the year of publication in parentheses, should be headed 'References' and placed on a separate sheet in alphabetical order.

3. All articles will be strictly refereed.

*A impressão deste periódico foi feita com o apoio do CNPq.*

*Esta revista foi composta em Matrix.*

*Impressa sobre papel Pólen Bold Natural 90 g/m<sup>2</sup> e Color Plus Amsterdã 120 g/m<sup>2</sup>.*

*Impressa e acabada pela Humanitas em julho de 2008.*