

rapsódia
rapsódia

Almanaque de Filosofia e Arte

rapsódia

Almanaque de Filosofia e Arte

Publicação do Departamento de Filosofia da USP

nº 3 — 2006 — ISSN 1519.1453 — publicação anual

Universidade de São Paulo

Reitora Suely Vilela

Vice-Reitor Franco Maria Lajolo

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Diretor Gabriel Cohn

Vice-Diretora Sandra Margarida Nitrini

Departamento de Filosofia

Chefe Moacyr Ayres Novaes Filho

Vice-Chefe Caetano Ernesto Plastino

Comissão Executiva

Luiz Fernando Batista Franklin de Matos, Cláudia Vasconcellos, Fernando Costa Mattos, Yanet Aguilera, Ana Portich

Conselho Editorial

Anderson Gonçalves, Iná Camargo Costa, José Bento Machado Ferreira, José Carlos Estêvão, Luís Fernandes dos Santos Nascimento, Lygia Caselato, Maria das Graças de Souza, Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola, Milton Meira do Nascimento, Natália Fujita, Olgária Chaim Feres Matos, Pedro Paulo Pimenta, Raquel de Almeida Prado, Roberto Bolzani Filho, Rosa Gabriela de Castro Gonçalves, Victor Knoll

Equipe Técnica

Produção Humanitas

Projeto gráfico André Stolarski

Editoração eletrônica Pablo Ugá e André Stolarski

Esculturas e fotografias Néle Azevedo

Agradecimentos

André Stolarski, Lygia Caselato, Márcio Suzuki, Maria Abadia de Souza Pavan Leite, Maria das Graças de Souza, Marie Márcia Pedroso, Marta Kawano, Natália Fujita, Néle Azevedo, Olgária Chaim Feres Matos, Pedro Paulo Pimenta, Capes, Fapesp, CNPq

rapsódia — Almanaque de Filosofia e Arte

Departamento de Filosofia — FFLCH — Universidade de São Paulo

Av Prof Luciano Gualberto 315 sala 2033

05508-900 São Paulo SP Brasil

Tel (11) 3091 3761 Fax (11) 3031 2431

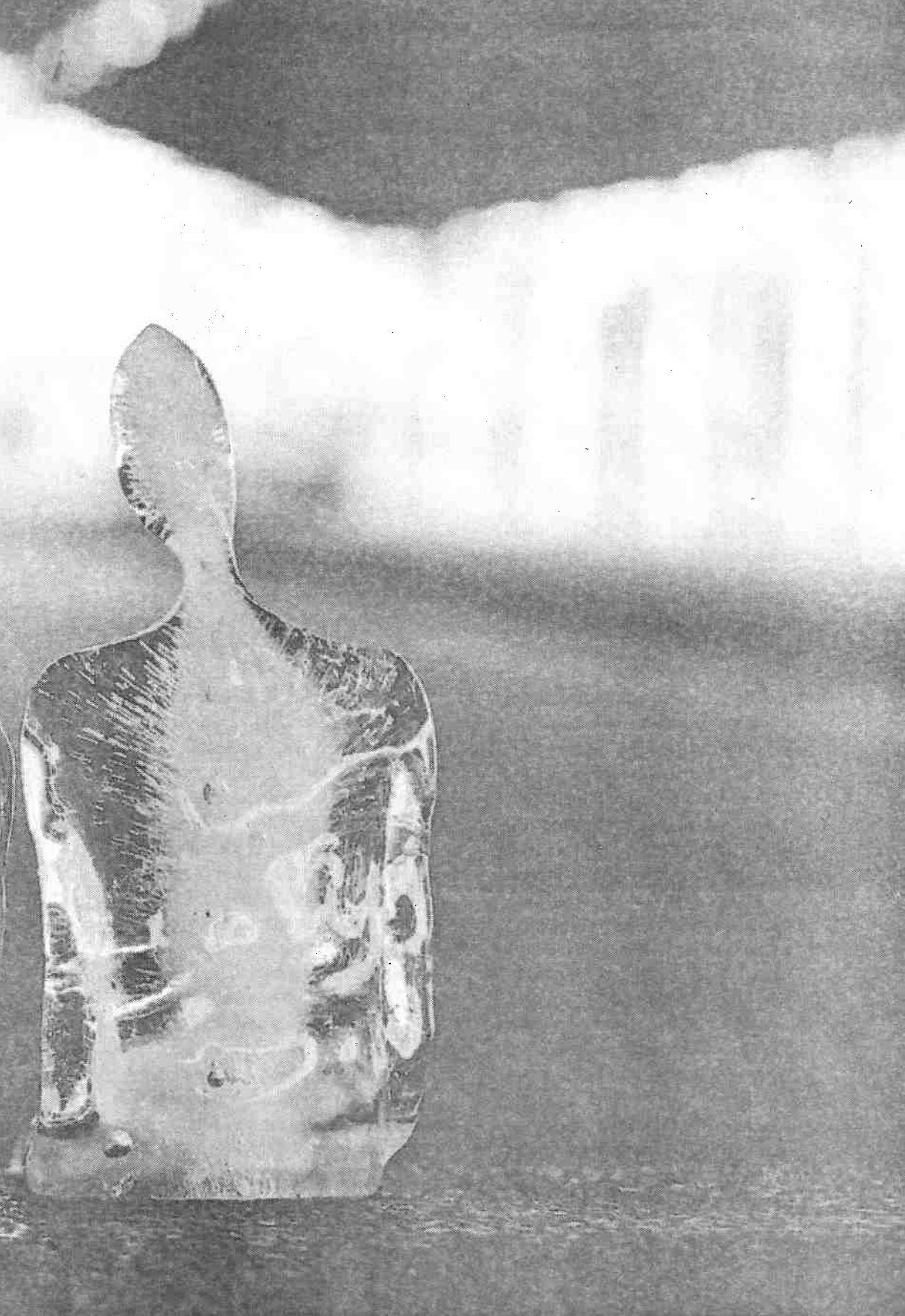
tiragem 200 exemplares

rapsódia rapsódia

Almanaque de Filosofia e Arte

- 7 **Como se inventaram os almanaques**
Machado de Assis
- 13 **A Prosa do Mundo, de M. Merleau-Ponty**
André Medina Carone
- 17 **Fracasso e suicídio em Emil Cioran**
Paulo Jonas de Lima Piva
- 23 **O Descanso da Vontade na Estética de Schopenhauer**
Jarlee Oliveira Silva Salviano
- 37 **Sonho**
Cláudia Vasconcellos
- 39 **Adorno à escuta de Stravinsky**
Paulo Akamine
- 55 **O Belo e o eterno**
Valter José
- 61 **A hybris no Édipo Rei**
Roberto Bolzani Filho
- 75 **Água-viva: instantes de saber**
Cleonice Paes Barreto Mourão
- 89 **Coração Caipira**
Conto de Lucio de Mendonça
Astorlho Severo Baptista (1882-1961)
Do livro inédito "Dentro da Mata"
- 93 **A encruzilhada do Engenho das Pedras**
Aderbal Sampaio
- 101 **Fídias ou Da criação**
Rodrigo Petrônio
- 123 **Dois textos sobre o comércio**
Joseph Addison
Tradução, apresentação e notas
Pedro Pimenta
- 133 **O cinema**
Virginia Woolf
Tradução e posfácio de
Fernando de Moraes Barros





Como se inventaram os almanaques

Machado de Assis

Some-te, bibliógrafo! Não tenho nada contigo. Nem contigo, curioso de histórias poentas. Sumam-se todos. Sumam-se todos; o que vou contar interessa a outras pessoas menos especiais e muito menos aborrecidas. Vou dizer como se inventaram os almanaques.

Sabem que o Tempo é, desde que nasceu, um velho de barbas brancas. Os poetas não lhe dão outro nome: o velho Tempo. Ninguém o pintou de outra maneira. E como há quem tome liberdades com os velhos, uns batem-lhes na barriga (são os patuscos), outros chegam a desafia-los; outros lutam contra eles, mas o diabo vence-os a todos; é de regra.

Entretanto, uma coisa é barba, outra é coração. As barbas podem ser velhas e os corações novos; e vice-versa: há corações velhos com barbas recentes. Não é regra, mas dá-se. Deu-se com o tempo. Um dia o tempo viu uma menina de quinze anos, bela como tarde, risonha como a manhã, sossegada como

a noite, um composto de graças raras e finas, e sentiu que alguma coisa lhe batia do lado esquerdo. Olhou para ela e as pancadas cresceram. Os olhos da menina, verdadeiros fogos, faziam arder os dele só com fitá-los.

— Que é isto? murmurou o Velho.

E os beijos do Tempo entraram a tremer e o sangue andava mais depressa, como cavalo chicoteado, e todo ele era outro. Sentiu que era amor; mas olhou para o oceano, vasto espelho, e achou-se velho. Amaria aquela menina a um varão tão idoso? Deixou o mar, deixou a bela, e foi pensar na batalha de Salamina.

As batalhas velhas eram para eles como para nós os velhos sapatos. Que lhe importava Salamina? Repetiu-a de memória, e por desgraça dele, viu a mesma donzela entre os combatentes, ao lado de Temístocles. Dias depois trepou a um píncaro, o Chimborazo, desceu ao deserto de Sinai; morou no Sol, morou na Lua; em toda parte lhe aparecia a figura de bela menina de

quinze anos. Afinal ousou ir ter com ela.

— Como te chamas, linda criatura?

— Esperança é o meu nome.

— Queres amar-me?

— Tu estás carregado de anos,
respondeu ela; eu estou na flor deles.

O casamento é impossível. Como te chamas?

— Não te importe o meu nome; basta saber que te posso dar todas as pérolas de Golconda...

— Adeus!

— Os diamantes de Ofir...

— Adeus!

— As rosas de Saarão...

— Adeus! adeus!

— As vinhas de Engaddi...

— Adeus! adeus! adeus! Tudo isso há de ser meu um dia; um dia breve ou longe, um dia...

Esperança fugiu. O Tempo ficou a olhar, calado, até que a perdeu de todo. Abriu a boca para amaldiçoá-la, mas as palavras que lhe saíam eram todas de bênção; quis cuspir no lugar em que a donzela pousara os pés, mas não pôde impedir-se de beijá-lo.

Foi por essa ocasião que lhe acudiu a idéia do almanaque. Não se usavam almanaques. Viviam-se sem eles; negociava-se, adoecia-se, morria-se, sem se consultar tais livros. Conhecia-se a marcha do sol e da lua; contavam-se os meses e os anos; era, ao cabo, a mesma coisa; mas não ficava escrito, não se enumeravam anos e semanas, não se nomeavam dias nem meses, nada; tudo ia correndo, como passarada

que não deixa vestígios no ar.

— Se eu achar um modo de trazer presente aos olhos os dias e os meses, e os reproduzir todos os anos, para que ela veja palpavelmente ir-se-lhe a mocidade...

Raciocínio de velho, mas tudo se perdoa ao amor, ainda quando ele brota de ruínas. O Tempo inventou o almanaque; compôs um simples livro, seco, sem margens, sem nada; tão-somente os dias, as semanas, os meses e os anos. Um dia, ao amanhecer, toda a terra viu cair do céu uma chuva de folhetos; creram a princípio que era geadas de nova espécie, depois, vendo que não, correram todos assustados; afinal, um mais animoso pegou de um dos folhetos, outros fizeram a mesma coisa, leram e entenderam.

O almanaque trazia a língua das cidades de dos campos em que caía. Assim toda a terra possuiu, no mesmo instante, os primeiros almanaques. Se muitos povos os não têm ainda hoje, se outros morreram sem os ler, é porque vieram depois dos acontecimentos que estou narrando. Naquela ocasião o dilúvio foi universal.

— Agora, sim — disse Esperança pegando no folheto que achou na horta —, agora já não me engano nos dias das amigas. Irei jantar ou passar a noite com elas, marcando aqui nas folhas, com sinais de cor os dias escolhidos.

Todas tinham almanaques. Nem só elas, mas também as matronas, e os velhos e os rapazes, juizes, sacerdotes,

comerciantes, governadores, fâmulos; era moda trazer o almanaque na algibeira. Um poeta compôs um poema atribuindo a invenção da obra às Estações, por ordem de seus pais, o Sol e a Lua; um astrônomo, ao contrário, provou que os almanques eram destroços de um astro onde desde a origem dos séculos estavam escritas as línguas faladas na terra e provavelmente nos outros planetas. A explicação dos teólogos foi outra. Um grande físico entendeu que os almanques eram obra da própria terra, cujas palavras, acumuladas no ar, formaram-se em ordem, imprimiram-se no próprio ar, convertido em folhas de papel, graças... Não continuou; tantas e tais eram as sentenças, que a de Esperança foi a mais aceita do povo. — Eu creio que o almanaque é o almanaque, dizia ela rindo.

Quando chegou o fim do ano, toda a gente, que trazia o almanaque com mil cuidados, para consultá-lo no ano seguinte, ficou espantada de ver cair à noite outra chuva de almanques. Toda a terra amanheceu alastrada deles; eram os do ano novo. Guardaram naturalmente os velhos. Ano findo, outro almanaque; assim foram eles vindo, até que Esperança contou vinte e cinco anos, ou como então se dizia, vinte e cinco almanques.

Nunca os dias pareceram correr tão depressa. Voavam as semanas, com elas os meses, e, mal o ano começava estava logo findo. Esse efeito entristeceu a

terra. A própria Esperança, vendo que os dias passavam tão velozes, e não achando marido, pareceu desanimada; mas foi só um instante. Nesse mesmo instante apareceu-lhe o Tempo.

— Aqui estou, não deixes que te chegue a velhice... Ama-me...

Esperança respondeu-lhe com duas gaifonas, e deixou-se estar solteira. Há de vir o noivo, pensou ela.

Olhando-se ao espelho, viu que mui pouco mudara. Os vinte e cinco almanques, quase não lhe apagaram a frescura dos quinze. Era a mesma linda e jovem Esperança. O velho Tempo, cada vez mais afogueado em paixão, ia deixando cair os almanques, ano por ano, até que ela chegou aos trinta e daí aos trinta e cinco.

Eram já vinte almanques; toda a gente começava a odiá-los, menos Esperança, que era a mesma menina das quinze primaveras. Trinta almanques, quarenta, cinqüenta, sessenta, cem almanques; velhices rápidas, mortes sobre mortes, recordações amargas e duras. A própria Esperança, indo ao espelho, descobriu um fio de cabelo branco e uma ruga.

— Uma ruga! uma só!

Outras vieram à medida dos almanques. Afinal a cabeça de Esperança ficou sendo um pico de neve, a cara um mapa de linhas. Só o coração era verde como acontecia ao Tempo; verdes ambos, eternamente verdes. Os almanques iam sempre caindo. Um dia, o Tempo desceu a ver a bela Esperança;

achou-a anciã, mas forte, com um perpétuo riso nos lábios.

— Ainda assim te amo, e te peço... disse ele.

Esperança abanou a cabeça; mas, logo depois, estendeu-lhe a mão.

— Vá lá, disse ela; ambos velhos, não será longo o consórcio.

— Pode ser indefinido.

— Como assim?

O velho tempo pegou da noiva e foi com ela para um espaço azul e sem termos, onde a alma de um deu à alma de outro o beijo da eternidade. Toda a criação estremeceu deliciosamente. A verdura dos corações ficou ainda mais verde.

Esperança, daí em diante, colaborou nos almanaques. Cada ano, em cada almanaque, atava Esperança uma fita verde. Então a tristeza dos almanaques era assim alegrada por ela; e nunca o Tempo dobrou uma semana que a esposa não pusesse um mistério na semana seguinte. Deste modo todas elas foram passando, vazias ou cheias, mas sempre acenando com alguma coisa que enchia a alma dos homens de paciência e de vida.

Assim as semanas, assim os meses, assim os anos. E choviam almanaques, muitos deles entremeados e adornados de figuras, de versos, de contos, de anedotas, de mil coisas recreativas. E choviam. E chovem. E hão de chover almanaques. O Tempo os imprime, Esperança os brocha; é toda a oficina da vida.



A Prosa do Mundo, de M. Merleau-Ponty

André Medina Carone

Bacharel em Filosofia pela FFLCH-USP e doutorando em Filosofia pela Universidade Federal de São Carlos

A Prosa do Mundo reúne ensaios que foram redigidos por Maurice Merleau-Ponty no início da década de cinquenta e não receberam a versão final do autor. Nos anos seguintes à sua elaboração o livro seria abandonado, não se sabe se provisoriamente, até a morte do filósofo em 1961. Entretanto, não resta dúvida de que o manuscrito representa "a primeira metade de um livro interrompido", nas palavras do organizador Claude Lefort. Em outros trabalhos do autor é constante a presença dos temas centrais deste manuscrito – a natureza da linguagem, a pintura e a atividade da expressão – e ela não causará surpresa ao leitor familiarizado com sua obra. Mas no caso desta publicação póstuma, a abordagem destes temas serve a um objetivo distinto: a exposição, "no prolongamento da *Fenomenologia da Percepção*", de uma teoria da verdade", como afirma Merleau-Ponty em carta citada por Lefort. O filósofo pretendia

dedicar dois livros a este projeto, e os textos aqui reunidos representariam a primeira parte de um deles.

Mesmo assim, no caso de um autor que caracteriza a expressão como um esforço infinito que apenas toca à distância aquilo que se deseja dizer ou nomear – e por esta razão ultrapassa seu alvo – o adjetivo "inacabado" certamente se reveste de um peso incomum que supera a idéia de uma simples imperfeição. Como outros escritos publicados em vida pelo autor, *A Prosa do Mundo* exige até mesmo dos leitores mais afinados com a filosofia um deslocamento de perspectiva inusitado e também proveitoso. A fala do filósofo nos convida sempre a acompanhar de perto o nascimento de suas indagações ao invés de aguardar passivamente pelas respostas que ele tem a oferecer. Por abordar a partir de dentro as questões que investiga, Merleau-Ponty renuncia ao ponto de vista que abre mão do contato vivo com seu objeto

e prefere traçar seus contornos por meio de aproximações sucessivas que tangenciam os conceitos sem a intenção de determiná-los por inteiro.

Esta abordagem impõe ao leitor a tarefa de acompanhar não só o que diz o autor, mas também como ele o diz. Com períodos extensos e entrelaçados que mais apontam sentidos a serem percorridos do que delineiam com solidez as fronteiras de seu argumento, num gesto que busca abarcar idéias distantes que se aproximam e se fundem de maneira discreta e quase imperceptível, a prosa de Merleau-Ponty antes atrai o leitor por sua cadência do que o persuade com enunciados que se descolam da fala comum. A convivência com o texto logo nos revela que este estilo permanece sempre um parceiro solidário das reflexões deste filósofo que, em um ensaio intitulado *De Mauss a Claude Lévi-Strauss* (do livro *Signos*, publicado alguns anos após a redação de *A Prosa do Mundo*) afirma ser necessário "alargar a nossa razão para torná-la capaz de compreender o que em nós e nos outros precede e excede a razão". Longe de ser uma forma apartada do conteúdo, esta escrita fluente confere vida e movimento ao seu projeto filosófico, carregando em seu corpo o próprio pensamento que deseja manifestar: na expressão viva desta prosa, e não à sua margem, encontramos este alargamento da razão que visa retomar o contato primeiro

do homem com um mundo que se abre diante dele em estado puro e antecede à ordenação imposta pela atividade do nosso conhecimento.

Mas não se trata aqui de uma recusa do primado da razão em favor de alguma espécie de relativismo que exaltasse a singularidade da experiência pessoal: para Merleau-Ponty o trabalho do pensamento jamais se desvencilha da realidade e, ainda que a ultrapasse, não deixa de conservá-la como fonte primeira. A filosofia não se encontra acima do universo que investiga, pois nele são engendradas as indagações que permanecem encarnadas nas coisas e acessíveis à experiência comum. Teríamos um relativismo caso esta experiência fosse considerada inefável, avessa à razão ou alheia ao pensamento. Merleau-Ponty afirma o contrário: o pensamento está sempre presente na linguagem e na pintura, por exemplo, e a verdade — ainda que não possamos vê-la inscrita em palavras ou cores como um enigma a ser decifrado pelo raciocínio — se esboça no contato do homem com aquilo que o filósofo denomina como "o mundo percebido", está sempre enredada em uma existência singular. Daí decorre a crítica de Merleau-Ponty à idéia de uma linguagem pura que pudesse ser anterior à linguagem. A ilusão do distanciamento entre a natureza da linguagem e a experiência que temos dela nos impede de compreendê-la verdadeiramente, tal como o museu

nos bloqueia o acesso ao universo que incitou a criação artística e "torna os pintores tão misteriosos para nós quanto os polvos ou as lagostas".

A presença de um ensaio sobre o desenho infantil ao final do volume talvez pareça inconciliável com a suposta nobreza da investigação filosófica. Um dos méritos de Merleau-Ponty consiste em recusar com graça a monotonia desta elevação e convidar seu leitor a lançar-se às coisas mesmas. Aqui, ao visitar os primórdios da expressão humana, ele nos traz os vestígios do mundo percebido e faz novamente valer o imperativo que anunciara anos antes na

Fenomenologia da Percepção: "O real deve ser descrito, não construído ou constituído". Estamos ao lado de um filósofo que não se furta à fragilidade da experiência e sabe que, em silêncio, ela se impõe por alguma trilha incerta nos recantos em que nos julgamos mais sólidos e ali converte em imagem opaca algo que se fazia passar por garantia da razão. Como tudo o que existe, a pesquisa da ciência, a investigação sobre a arte e a reflexão sobre a linguagem são nutridas e permeadas pela impureza que gravamos naquilo que desperta nosso interesse — e na sua incompletude os escritos de *A Prosa do Mundo* formam o primeiro esboço desta impureza reveladora.

Resumo Este trabalho, solicitado pela editora Cosac & Naify para a divulgação de "A prosa do mundo", apresenta uma breve análise de seu conteúdo.

Palavras-chave Merleau-Ponty, linguagem, filosofia, A prosa do mundo

Abstract This work, requested by Cosac & Naify Publishing House as a press-release of The prose of the world, presents a short analysis of its content.

Keywords Merleau-Ponty, language, philosophy, The prose of the world

Fracasso e suicídio em Emil Cioran*

Paulo Jonas de Lima Piva

Doutorando em filosofia pela Universidade de São Paulo, bolsista Fapesp
e autor de *O ateu virtuoso: materialismo e moral em Diderot*
(Discurso Editorial/Fapesp).

"Não sei viver" Wander Wildner

*Para Alexandra Mari,
a mais doce e adorável das suicidas.*

Um Schopenhauer sem compaixão nem consolos, um Nietzsche sem *amor fati* nem além-do-homem, uma espécie Diógenes sutil e cultivado: a junção de tais imagens talvez forneça a definição mais precisa e fiel acerca de Emil Cioran, um pensador visceralmente orgânico que proferiu um dos mais demolidores, radicais, rancorosos e lúcidos discursos contra o homem, a vida e as tentativas de criação de sentido, certamente um dos mais fulminantes ataques metafísicos já feitos na história do pensamento ocidental contra a existência na sua essência e totalidade.

Tomando como ponto de partida a fisiologia, Cioran atribui a origem do seu pessimismo filosófico à insônia. Aos 20 anos, tornou-se um noctívago, um tresnoitado imprestável. Por ser um insone, pôde compreender a existência em sua nudez, isto é, teve acesso ao absurdo e ao *Nada* do Ser. Ao contrário das pessoas que desfrutam da prerrogativa do sono e, sobretudo, do sonho, o insone, imerso em sua depressão profunda, sente o tempo de um modo bastante peculiar. Para aqueles que conseguem dormir o tempo é muito simples: inicia-se quando acordam, prolonga-se durante o trabalho e as ocupações cotidianas, e finda-se quando dormem, para recomençar mecanicamente com um outro despertar, o qual causa a ilusão de um novo dia, a sensação enganosa de um tempo renovado. O insone, por sua vez, é privado da ilusão da descontinuidade que o sono provoca, sentindo profundamente que o tempo não tem interrupção, que é sempre contínuo. Suas vigílias são, portanto, eternos pesadelos. Assim sendo, ele não vê nenhuma diferença essencial entre o dia e a noite, os segundos e os anos. Para o insone, o tempo não passa, não contém a fluidez caudalosa do rio de Heráclito. E sem a ilusão da renovação, o tempo revela-

* Versão resumida da palestra proferida no Instituto de Psiquiatria da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo, em 6 de setembro de 2002, ao NUFOR (Núcleos de Estudos e Pesquisas em Psiquiatria Forense e Psicologia Jurídica).

se insípido, vazio, gratuito e sem finalidade. Numa palavra, insuportável. Eis então que Cioran descobre o grande segredo da condição humana: o sono. É ele que torna a vida respirável, pois nos impede de termos a consciência de que o tempo é inexoravelmente incessante e absurdo. No entender de Cioran, dorme-se não para descansar, mas para se esquecer do tempo. Para se ter uma idéia do quanto dormir é vital, vale mencionar que a proibição do sono era utilizada no passado como tortura para arrancar confissões de prisioneiros recalcitrantes. Nesse sentido, Cioran conjectura que, se um dia, toda a humanidade fosse impedida de dormir, a história se consumiria rapidamente. Talvez por meio de carnificinas e de suicídios em massa. Em suma, a insônia foi a maior experiência existencial e filosófica de Cioran. Tal anomalia o conduziu à *lucidez*, ou seja, à consciência do vazio, da gratuidade e do *Nada* intestino de tudo o que existe. "A lucidez completa é o nada", conclui melancolicamente o pessimista.¹ E completa: "Só há iniciação ao nada – e ao ridículo de estar vivo".²

A radicalidade dessa lucidez orgânica e metafísica afetou Cioran por inteiro, destruindo o fundamento de todos os seus valores, crenças, entusiasmos e sentidos. Dito de outro modo, a "sabedoria da desilusão"³ fez Cioran perder a capacidade de ter fé, tornando-se assim um cético. Os embevededores sistemas filosóficos com suas explicações abstratas e com os seus conceitos sem raízes nas emoções e na fisiologia perderam para ele todo o significado. O mesmo se deu com a religião, com os seus valores humanistas e humanitários, com a ciência, com a política, com o amor e até com a arte. Em outras palavras, as células de Cioran o condenaram ao filosofar e à insônia, que o condenaram, por sua vez, à lucidez, que o condenou ao desalento, ou seja, ao fracasso existencial. A causa fundamental de tudo isso foi o fato dele ter ido às últimas conseqüências na tentativa de desvendamento metafísico do mundo, destruindo assim todos os mitos e todas as mentiras que tornam uma vida minimamente tolerável. Ele não teve a prudência e um outro tipo de sabedoria que é a de pôr rédeas na nossa vontade de verdade. Desse modo,

1 JAKOB, M. "Leçons de sagesse" (entretien). In: Magazine littéraire, n 327, dez 1994, p. 22

2 CIORAN, E. *Breviário de decomposição*. Tradução de José Thomaz Brum. Rocco: Rio de Janeiro, 1989, p. 20

3 BRUM, J. T. "A sabedoria da desilusão". In: CIORAN, E. *Exercícios de admiração: ensaios e perfis*. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro, Guanabara, 1988, p. 7

acabou vítima da sua razão camicase e do seu instinto desmistificador e iconoclastico. Como resultado, tornou-se um obsessivo pela idéia do *suicídio*, chegando a pensar seriamente em se matar. Totalmente dominado pela depressão, escreveu em 1934, em romeno, *Nos cumes do desespero*, o primeiro livro de sua carreira, no qual ele relata todo o seu martírio de insone filosofante. Ao que tudo indica, Cioran tentou de fato se suicidar, mas malogrou. Malsucedido na vida e na morte, ele amargou então um duplo fracasso: não conseguir viver tampouco se matar.

Mas por que Cioran fracassou no seu projeto de se suicidar? Para um lúcido implacável que reduz *Tudo* a *Nada* e que conclui que a vida é uma futilidade que não vale a pena ser vivida, não seria o suicídio o seu destino lógico e inevitável?

"Só vivo porque posso morrer quando quiser: sem a *idéia* do suicídio já teria me matado há muito tempo".⁴ Paradoxalmente, a obsessão de Cioran por se matar o impediu de se suicidar, preenchendo, ao que parece, o vazio dos seus dias de aristocrata *raté* e o desespero das suas madrugadas de insônia. Como podemos ver, o pensador romeno procura justificar o seu aparente paradoxo. Declara, por exemplo, que "só se suicidam os otimistas, os otimistas que não conseguem mais sê-lo. Os outros, não tendo nenhuma razão para viver, por que teriam para morrer?".⁵ Declara também, com um humor bastante refinado, que "não vale a pena matar-se, pois nos matamos sempre muito tarde".⁶ Em contrapartida, Cioran não deixa de ressaltar que "um suicida faz mais do que um não-suicida".⁷ De qualquer modo, ele parece atribuir ao hábito de existir o principal motivo do seu fracasso como suicida: "Aquele que, por descuidos sucessivos, esqueceu de matar-se, dá a si mesmo a impressão de um veterano da dor, de um aposentado do suicídio".⁸ Em outras palavras, um pessimista pode se acostumar com o *Nada*, abandonando assim a idéia de se matar. Viver, para

4 CIORAN, E. *Silogismos da amargura*. Tradução de José Thomaz Brum. Rocco: Rio de Janeiro, 1991, p. 47

5 Id., *ibid.*, p. 56

6 CIORAN, E. "De l'inconvénient d'être né". In: Oeuvres. Gallimard: Paris, 1995 p. 1290

7 CIORAN, E. "Les crépuscule des pensées". In: Oeuvres. Gallimard: Paris, 1995 p. 403

8 CIORAN, E. *Silogismos da amargura*, p. 91

esse insatisfeito inconsolável, passa a ser um costume e, com o decorrer dos anos, um vício ou até mesmo uma resignação. Fernando Savater, em sua tese sobre Cioran, acrescenta a propósito do suicídio que "matar-se é um *ato de fê*"⁹, ou seja, uma postura que deriva de um assentimento a uma conjectura pessimista que se julga verdadeira. Mas como Cioran é um cético, isto é, como ele duvida de suas próprias idéias e obsessões, ele jamais se mataria por acreditar nas representações e nas impressões da sua consciência lúcida. Não obstante, a questão permanece: como um pessimista assim tão radical e abnegado consegue suportar o ônus arrasador do seu pessimismo?

A esse dilema Cioran responde o seguinte: "O pessimista deve inventar cada dia novas razões de existir: é uma vítima do 'sentido' da vida".¹⁰ Mais: "O segredo de minha adaptação à vida? Mudei de desespero como quem muda de camisa".¹¹ É curioso notar a esse respeito que se, por um lado, Cioran nunca amou a vida à maneira nietzschiana do amor fati, por outro, nunca conclamou ninguém a se matar. Sua radicalidade foi tão corrosiva que ele envenenou com a beleza dos seus aforismos cínicos tanto a vida quanto o suicídio, inviabilizando ambos. Nesse sentido, é importante salientar que, a despeito de ter feito o diagnóstico e a crítica dos enganos, Cioran afirma que as ilusões são o fundamento de uma existência suportável. Mesmo assim, não propôs consolos estéticos ou nirvânicos como Schopenhauer. Pensar com rigor, na sua perspectiva desenganada, é implodir, é deixar de venerar, é, em última instância, autodestruir-se na mais lenta e atroz das autofagias reflexivas, o que leva a crer que o fracasso sempre será inevitável e, sobretudo, irremediável, para todo aquele que, por ingenuidade ou por algum distúrbio orgânico — como a insônia, por exemplo — colocar em dúvida nossas ilusões mais primordiais.

9 SAVATER, F. *Ensayo sobre Cioran*. Editorial Espasa-Calpe: Madrid, 1992, p. 59

10 CIORAN, E. *Silogismos da amargura*, p. 16

11 Id., *ibid.*, p. 86

Resumo *Um ser saudável não tem preocupações metafísicas. Um homem que sorri e canta não vai fundo em suas reflexões. Só aos rasos, aos que dormem e aos delirantes é dado o matrimônio com a Vida. Um cogito insone, obsessivo e camicase é, portanto, uma aberração fisiológica, uma patologia irremediável que institui o Nada, e com ele a maior das maldições: a lucidez. Emil Cioran (1911-1995), pensador romeno de escrita francesa, padeceu desse mal. E como um desencantado, cético e insone, fez do suicídio a sua questão visceral e onipresente.*

Palavras-chave *insônia, lucidez, absurdo, Nada, suicídio, fracasso, pessimismo*

Abstract *A healthy being does not have metaphysical worries. A man that smiles and sings does not go so far in his speculations. Only the shallow, the asleep and the delirious men can have a wedlock with Life. An insomniac cogito, an obsessive and kamikaze one is, therefore, a physiological aberration, an incurable pathology that settles the Nothingness, and along with it the greatest curse: lucidity. Emil Cioran (1911-1995), a Romanian thinker with French writing, experienced that. And as a disenchanting, sceptical and insomniac man, he took suicide as his visceral and omnipresent question.*

Keywords *insomnia, lucidity, absurd, Nothingness, suicide, failure, pessimism*

O Descanso da Vontade na Estética de Schopenhauer

Jarlee Oliveira Silva Salviano

Doutorando em filosofia pela Universidade de São Paulo e bolsista CNPq

Na intuição artística Schopenhauer revela o primeiro modo de *acesso mediato* à essência metafísica do universo, a Vontade: de fato, não conhecemos diretamente a Vontade noumênica (pois se fosse ela objeto de conhecimento, não seria mais Vontade, mas representação, *informada* pelo intelecto), mas sim objetivada no seu grau mais imediato, como *Idéia*. A Idéia platônica é um objeto, portanto uma representação, mas não regida pelo princípio de razão; e o acesso a ela nos é oferecido pela arte. Ainda no segundo livro de *O mundo como vontade e representação* o filósofo procura mostrar que já em sua *Dissertação (Sobre a quádrupla raiz do princípio de razão suficiente* de 1813) algumas análises sobre o sujeito do querer apontavam para a existência deste caráter inteligível, que é a Idéia no homem: "Na minha exposição do princípio de razão, considere a vontade, ou antes, o sujeito do querer, como uma categoria particular das representações ou objetos; mas nessa altura, eu já via esse objeto como confundindo-se com o sujeito, isto é, deixando de ser objeto; para mim, havia aí, nesta identificação, uma espécie de milagre *kat exochon* (...) é um conhecimento dum gênero especial, cuja verdade, por este motivo, não pode colocar-se em nenhuma das rubricas nas quais dispus toda a verdade, na minha exposição do princípio de razão, isto é: verdade lógica, empírica, metafísica e metalógica".¹

Destarte, a Idéia, como *individualidade em si*, fora do tempo e do espaço – portanto, alheia ao *principium individuationis* –, não pode pertencer a nenhuma das classes de representações ali elencadas. Sendo assim, que tipo de conhecimento

¹ SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*. Porto: Rés, s/d, p. 135-136; ou *Sämtliche Werke*, 7 Bände. Wiesbaden, F. A. Brockhaus, 1972, p. 121-122.

possibilita o conhecimento destes arquétipos *Ideais*? Certamente uma intuição, mas uma intuição pura, ou seja, despida das formas da representação que regem os fenômenos (tempo, espaço e causalidade).

Para Schopenhauer a arte é, acima de tudo, um conhecimento, uma apreensão e comunicação de um objeto.² Mas este objeto não é um fenômeno, uma coisa individual situada no tempo e no espaço, mas é, de acordo com o sentido que deu Platão a este conceito, o modelo Ideal, do qual surgem todas as individualidades fenomênicas. As Idéias são as "espécies determinadas ou as formas e propriedades invariáveis originárias".³ São os graus intermediários de objetivação da Vontade, situados entre a coisa-em-si e o fenômeno. De todas as *formas* do conhecimento apenas uma pertence às Idéias, a *forma da representação em geral*: a de *ser-objeto-para-um-sujeito* (*Objekt-für-ein-Subjekt-sein*).⁴ O *sentimento do belo*, a contemplação estética, e a produção da obra de arte (tarefa do *gênio*), nada mais são que o acesso de um sujeito ao mundo *Ideal*.⁵

Esta é a *condição objetiva* do conhecimento aqui descrito: que a coisa individual, o fenômeno espaço-temporal, se converta na Idéia de sua espécie. A condição subjetiva é que o sujeito que conhece precisa também modificar-se, deve despir-se

2 É singular a sua interpretação da arte como conhecimento, no sentido em que o filósofo antecipa uma visão bastante difundida na estética contemporânea. Ainda no que diz respeito ao uso da terminologia platônica, a estética schopenhaueriana se distancia do pensamento do filósofo grego no momento em que este "introduz a funesta concepção de que a arte é 'imitação' do aspecto sensível das coisas" (MEUMANN, E. *A estética contemporânea*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1930, p. 4). No entanto, em suas linhas gerais a metafísica do belo de Schopenhauer é a mesma de Plotino, para quem a arte é representação das Idéias, das quais os fenômenos são cópias imperfeitas.

3 SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo: Abril Cultural (Os pensadores), 1980, p. 5; ou p. 199 (Brockhaus,2).

4 Idem, p. 9 (Os pensadores) p. 206 (Brockhaus,2).

5 Fica estabelecida aqui a distinção entre a representação empírica (os fenômenos) regida pelo princípio de individuação e a representação adequada da Vontade, a Idealidade atemporal. Quando muito podemos dizer, com Schopenhauer, que a Idéia é o "fenômeno completo e perfeito". SCHOPENHAUER, A. *Le monde comme volonté et comme représentation* (Suplementos). Paris: Félix Alcan, s/d, p. 176; ou SCHOPENHAUER, A. *Sämtliche Werke*, 5 Bände. Leipzig: Grossherzog Wilhelm Ernst Ausgabe, p. 1124.

de sua individualidade empírica, tornando-se um *sujeito puro do conhecimento*, não determinado pelo princípio de razão e livre do jugo da vontade. "O princípio de razão é portanto novamente a forma adotada pela Idéia, ao cair no conhecimento do sujeito enquanto indivíduo".⁶ Aquele conhecimento é intuitivo, portanto, promovido pelo intelecto; mas a intuição que aqui se produz é uma intuição pura, em que se conhece o em-si do objeto. Sujeito puro do conhecimento (*rein erkennendes Subjekt*) e Idéia são assim *correlatos*: o sujeito se reconhece no objeto, na *objetividade adequada* da Vontade naquele grau determinado, pois têm a mesma essência, tornando-se uno com ele, integrando-se ao todo, como uma gota no oceano. Os objetos são conhecidos fora de toda relação entre si ou com o querer.⁷

Nos Suplementos ao terceiro livro Schopenhauer explica da seguinte maneira a diferença entre estas duas formas de conhecimento: a consciência se divide em dois lados, o primeiro é a consciência do *eu próprio*, em que o conhecimento é determinado pela vontade. É um conhecimento *subjetivo* : aqui o cérebro, o intelecto, funciona de acordo com a sua natureza, pois que foi criado pela vontade, exclusivamente para satisfazê-la. O outro lado é a consciência intuitiva do mundo, um conhecimento *objetivo*, em que o intelecto alforria-se de seu algoz, dirigindo toda a sua atividade intelectual para o objeto externo, alheio à existência da vontade, pois esta foi suprimida da consciência.⁸ O primeiro é um conhecimento sempre *interessado* e só vê nas coisas os *motivos*, as *relações* diretas ou indiretas com a vontade individual do sujeito. O segundo é um conhecimento *desinteressado*, conhece objetivamente, ou seja, fora de toda relação. Trata-se neste último caso de "uma forte excitação da atividade cerebral intuitiva, sem qualquer excitação das inclinações (*Neigungen*) ou das paixões (*Affekte*)".⁹ Quanto mais uma destas partes da consciência se destaca, mais a outra se afasta.

6 *O mundo*, p. 10 (Os pensadores) p. 206 (Brockhaus,2).

7 Bem diferente se apresenta então esta intuição pura da intuição intelectual de Fichte, em que a "consciência do eu sou" é percebida "como ação originária". TORRES FILHO, R. O espírito e a letra: a crítica da imaginação pura em Fichte. São Paulo: Ática, 1975, p. 60.

8 "O gênio é um intelecto que se tornou infiel à sua missão". Suplementos III, p. 198 (Félix Alcan) p. 1150 (Ausgabe, 2).

9 *Suplementos III*, p. 179 (Félix Alcan) p. 1127 (Ausgabe, 2)

No primeiro caso não se ultrapassa o fenômeno, conhecimento típico das ciências. Ao contrário, a intuição das Idéias se dá fora do espaço, do tempo e do princípio de causalidade. E o gênio, na arte, é aquele que conseguiu levar ao máximo esta objetividade e que com maior facilidade consegue se manter nesta contemplação desinteressada, podendo deste modo comunicar seu conhecimento através da obra de arte, operando assim a reprodução (*Wiederholung*) das idéias.

Schopenhauer não admite uma atitude genial na ciência: quando muito, aquele que obtém um bom domínio do conhecimento determinado pelo princípio de razão tem *talento* (*Talent*), só conhece no particular apenas o particular. O *Dom* no gênio é inato; e a *técnica* no homem de ciência é adquirida. O filósofo vê em Aristóteles a figura típica do cientista, e em Platão a do artista.¹⁰ Os conceitos da razão, objetos da ciência, são representações abstratas, princípios universais que são extraídos do particular, enquanto que as Idéias, objetivo da arte, são anteriores ao fenômeno: é o universal donde são extraídas as particularidades. Por esta razão Schopenhauer denomina os primeiros *universalia post rem* e as segundas, *universalia ante rem*.¹¹ A ciência conhece sempre o *como* e o *porquê* das coisas. A arte, bem como a filosofia (pois ambas têm a mesma finalidade, o conhecimento das Idéias, aquela *in concreto* através de imagens, esta *in abstracto* através de conceitos), procura o *quê* das coisas.

O conhecimento intuitivo, objetivo, diz Schopenhauer, é oposto ao conhecimento racional. Por isto os gênios "são dominados freqüentemente por afecções violentas e paixões irracionais". Entretanto, não se trata aqui de uma dominação da vontade em relação ao intelecto, mas o contrário, pois, por mais forte que seja no gênio a manifestação da vontade, a energia intelectual é sempre preponderante. Destarte, o que caracteriza o estado genial é uma vontade intensa, um caráter violento e apaixonado e, no entanto, uma *energia cerebral* mais forte ainda; uma violência apaixonada da vontade aliada a uma exaltação da vida nervosa, um "excesso anormal de inteligência".¹² Schopenhauer chega a propor a tese de que a consciência do gênio

10 "O que se dá conforme o princípio de razão, é o procedimento racional, único válido e útil na vida prática, bem como na ciência: o que abstrai do conteúdo daquele princípio, é o procedimento genial, único e útil na arte. O primeiro é o procedimento de Aristóteles. O segundo é, em seu conjunto, o de Platão". O mundo, p. 18 (Os pensadores) p. 218 (Brockhaus, 2).

11 "A unidade original e essencial da Idéia é fracionada e disseminada na pluralidade das coisas individuais pelo sujeito do conhecimento". Suplementos III, p. 178 (Félix Alcan) p. 1126 (Ausgabe, 2).

12 *Suplementos III*, p. 189 (Félix Alcan) p. 1139 (Ausgabe, 2).

é constituída de 2/3 de intelecto e 1/3 de vontade.

Como se vê, não é pois possível interpretar o *repouso* da contemplação estética, ou a *paz perpétua* da negação do querer – que são fundamentalmente o mesmo fenômeno em graus diversos –, como uma *diminuição* ou *rarefação* da vontade no indivíduo. Trata-se, antes, como já anunciamos, da disposição de não submissão do intelecto em relação à vontade. Esta disposição leva os indivíduos de gênio a uma relação bem diferente com o mundo que os rodeia. Por não perceber mais nas coisas as relações a que se atém o *populacho* (a ciência e o senso comum) e devido ao seu comportamento excêntrico, são freqüentemente solitários; e, por estarem distantes da vida comum, alheios aos problemas do cotidiano, são sempre enganados, incompreendidos e, às vezes, rejeitados (que tenhamos em mente o caso Sócrates). Esta tese nos permite uma comparação entre a genialidade e a loucura. O louco é aquele em quem uma violenta adversidade contra a vida fez com que a vontade, num ato de fuga, de *instinto de sobrevivência*, interrompesse o fio da lembrança, esvaziando na memória o conteúdo maligno, e substituindo as lacunas por intermédio da imaginação. Nesta desarticulação do seu *encadeamento necessário*, "o intelecto renunciou à sua natureza, para agradar (*zu gefallen*) à vontade".¹³ No gênio, sob seu olhar objetivo sobre as coisas, o intelecto também renuncia à sua natureza, não para agradar a vontade, como no louco, mas para dominá-la e negá-la. O gênio é também comparado à criança, quando Schopenhauer nota, amparado nos estudos de fisiologia da época, que ela tem "mais intelecto que vontade".¹⁴ Pode-se dizer então que a marca do indivíduo genial é esta "enorme preponderância da vida cerebral".¹⁵

Poder-se-ia perguntar então quais seriam as condições necessárias para o surgimento do indivíduo de gênio. Resposta de Schopenhauer: "o máximo de energia da atividade cerebral, a qual depende do frescor e da elasticidade das fibras e da força com a qual o sangue arterial flui para o cérebro".¹⁶ Ademais, além da tese sobre a estrutura fisiológica do cérebro, a quantidade de massa branca e massa cinzenta, bem como o tamanho e a forma do crânio, etc., Schopenhauer nos dá algumas *dicas*

¹³ Idem, p. 212 (Félix Alcan) p. 1167 (Ausgabe, 2).

¹⁴ Idem, p. 206 (Félix Alcan) p. 1160 (Ausgabe, 2).

¹⁵ SCHOPENHAUER, A. *Sobre la voluntad en la naturaleza*, Madrid: Alianza Editorial, 1982, p. 100; ou p.51 (Brockhaus, 4).

¹⁶ *Suplementos I*, p. 214 (Félix Alcan) p. 786 (Ausgabe, 2).

práticas para o pretendente na *arte da genialidade*: "uma noite inteira de um sono tranqüilo, um banho frio, e tudo o que, acalmando a circulação e a força das paixões, dá à atividade cerebral uma predominância adquirida sem esforço".¹⁷

Deve-se notar, no entanto, que a arte não é o único meio para o conhecimento das Idéias. A contemplação desinteressada da Natureza proporciona também ao sujeito esta elevação acima do mundo fenomênico. Para tanto a *fantasia* é uma faculdade de suma importância para a intuição pura: na atitude estética ela permite "enxergar nas coisas não somente aquilo que a natureza realmente formou, porém o que pretendia formar, mas sem sucesso, dada a luta de suas formas entre si".¹⁸ O *espíar* (*spähen*), atitude contrária à do gênio, constitui o oposto da contemplação.

Na contemplação da natureza existem duas formas de fruição do *prazer estético* (o conhecimento puro do objeto sem a imposição da vontade): através do sentimento do **belo**, que se dá também em relação às obras de arte, e o sentimento do **sublime**, que só na observação da natureza é possível. No primeiro, o *gozo desinteressado* advém da contemplação em que não há relação hostil entre o objeto e a vontade individual do sujeito. No sublime, o sujeito experimenta-se numa relação hostil, *desfavorável* (*ungünstig*) com a natureza, em que ele se desenlaça violentamente e deliberadamente (!) de sua vontade – na *Tragédia* a Vontade se vê numa situação semelhante: aqui o terror advém da ameaça aterrorizante do destino. Os diferentes graus do sublime ocorrem de acordo com a intensidade da violência contra a vontade individual. Schopenhauer se serve da distinção kantiana entre *sublime dinâmico*, em que se verifica a ameaça de destruição pela terrível luta da natureza, e o *sublime matemático*, em que a incomensurabilidade do espaço e do tempo reduzem o indivíduo ao nada. Em ambos os casos, ao mesmo tempo em que o indivíduo sente esta violência contra a sua vontade, por uma disposição intelectual ele consegue perceber-se como o *portador* (*Träger*) de *todo este mundo*¹⁹, pois todo fenômeno tem origem no sujeito que conhece. É neste *contraste* que se instaura em um golpe o sublime. O *provocante* é o sentimento oposto a este, pois aqui há a excitação da vontade.

Estes são, em suma, os princípios gerais da Estética schopenhaueriana. Mas, que conseqüências podem ser extraídas deste andar de seu edifício filosófico? De fato,

¹⁷ *Suplementos III*, p. 180 (Félix Alcan) p. 1128 (Ausgabe, 2).

¹⁸ *O mundo*, p. 19 (Os pensadores) p. 220 (Brockhaus, 2).

¹⁹ O sujeito do conhecimento é "O olho do mundo (Weltauge)". *Suplementos III*, p. 183 (Félix Alcan) p. 1132 (Ausgabe, 2).

seria errôneo pensar que o filósofo não transcende aqui o âmbito especulativo. Apesar de, em algum momento de seu pensamento, Schopenhauer rejeitar até mesmo o epíteto *estética* para designar esta parte de sua doutrina²⁰, acreditando-o carregado de conotações não filosóficas, preferindo a expressão *metafísica do belo*, vemo-lo ainda envolto em descrições puramente técnicas, portanto não especulativas, quando trata das diferentes formas de arte particularmente. Ademais, é possível ainda estabelecer uma relação direta entre sua metafísica do belo e sua teoria sobre o agir humano do último livro d'*O mundo*: trata-se do *parentesco* entre a contemplação estética e a *negação* (*Verneinung*) da vontade²¹.

Poder-se-ia imaginar que, a partir da forma desventurada como foi descrita a vida do gênio, o qual representa o supra-sumo do conhecimento objetivo isento de vontade, Schopenhauer concluiria naturalmente que uma vida sem dor e sem sofrimento seria então aquela oposta à do gênio, em que há não a negação do querer, mas a *afirmação*; não um conhecimento isento de vontade num sujeito puro do conhecer, mas um conhecimento determinado pela vontade em um sujeito individual absorvido no mundo fenomênico. Sendo desta forma a própria *vida* sinônimo de vontade, a afirmação daquela seria então a única saída para a felicidade plena, descartada de toda miséria e angústia.

Se fosse esta a conclusão de sua metafísica, certamente o conheceríamos como o *representante maior do otimismo* na filosofia.

Sabemos que não é bem assim. E não é por acaso que ele ganhará na história do pensamento a imagem de "pessimista incurável".²² A *felicidade absoluta*²³ só consegue aquele que se elevou a sujeito puro do conhecer, que negou a vida, a vontade, a si mesmo. Esta conseqüência lógica ao problema da dor já está colocada implicitamente na própria constatação do mundo como Vontade: "todo querer se

²⁰ WEISMANN, A. *Cinco lecciones sobre la estetica de Schopenhauer*. Cordoba: Publicaciones del Instituto de Humanidades – Univ. Nac. de Cordoba, 1942, p. 24.

²¹ *Suplementos III*, p. 181 (Félix Alcan) p. 1130 (Ausgabe, 2).

²² RIBOT, T. *La philosophie de Schopenhauer*. Paris: Librairie Germer Baillière, 1874, p. 4. Segundo Pierre Sipriot "Schopenhauer oferece um pessimismo sem porta de saída". SIPRIOT, P. Le pessimisme des forts ou la force de l'otimismo?. In: SIPRIOT, P. (org.) *Schopenhauer et la force du pessimisme*. Paris: Ed. du Rocher, 1988, p. 27.

²³ *Suplementos III*, p. 180 (Félix Alcan) p. 1128 (Ausgabe, 2).

origina da necessidade, portanto, da carência, do sofrimento".²⁴ Assim, toda ação determinada pela vontade leva infalivelmente ao sofrimento, pois ela é insaciável, sempre carente. E os obstáculos à sua satisfação pululam ao sabor do vento.

Da satisfação de um desejo, abre-se caminho para duas possibilidades: ou a carência e o sofrimento devido ao surgimento de novos desejos, ou o *tédio*. A vida é assim um pêndulo a oscilar eternamente entre o sofrimento e o tédio. Os dias da semana, de trabalho e de esforço, representam o sofrimento; e o final de semana, o tédio. Acrescenta-se a isto a consciência da morte certa, a qual o homem carrega por toda a sua efêmera existência. Schopenhauer compara também a vida com o *andar*, pois assim como este é uma queda constantemente adiada, a vida é uma morte constantemente adiada. "Por que há de orgulhar-se o homem?", pergunta o misantropo filósofo: "sua concepção é uma culpa, o nascimento, um castigo; a vida, uma labuta; a morte, uma necessidade".²⁵

Se constatamos então que "estamos num puro inferno, margeados de todos os lados pelo nada"²⁶, isto significa que a tão sonhada ataraxia (ataraxia) dos estoicos é uma ilusão? Para Schopenhauer não, e boa parte de sua produção filosófica é caracterizada pela tentativa de mostrar o *caminho*, a saída – *otimismo* talvez fosse aqui finalmente a palavra apropriada, não fosse pelo fato de que a *saída*, para ele, é o *Nada*. "Tão próxima de nós", provoca Schopenhauer, "se localiza uma região em que nos livramos de toda nossa miséria; mas quem é dotado da força para ali se manter?".²⁷

²⁴ *O mundo*, p. 26 (Os pensadores) p. 230 (Brockhaus, 2).

²⁵ SCHOPENHAUER, A. Parerga e paralipomena. São Paulo: Abril Cultural (Os pensadores), 1980, p. 189; ou p. 215 (Brockhaus, 6). E ainda: "Parecemos carneiros a brincar sobre a relva, enquanto o açougueiro já está a escolher um ou outro com os olhos, pois em nossos bons tempos não sabemos que infelicidade justamente o destino nos prepara – doença, perseguição, empobrecimento, mutilação, cegueira, loucura, morte etc". p. 217 (Os pensadores) p. 310 (Brockhaus, 6).

²⁶ PHILONENKO, A. *Schopenhauer, philosophie de la tragedie*. Paris: Vrin, 1999, p. 102.

²⁷ *O mundo*, p. 27 (Os pensadores) p. 233 (Brockhaus, 2).

Assim como o problema do infortúnio, a sua solução já se encontra, implicitamente, nos pressupostos de sua metafísica. O sofrimento só existe quando a nossa vontade foi contrariada. Mas isto não ocorreria nunca se a vontade não determinasse as ações e não tivéssemos que ver as coisas como motivos, com alguma relação com nosso querer. Cortando o *mal pela raiz*, negando a vontade, a vida, o mundo fenomênico com seus motivos desaparece, e assim também o sofrimento. O *suicídio* seria então a saída? Para Schopenhauer não: o suicida não nega a vontade, mas afirma-a. O que é negado aqui são os obstáculos que se erguem aos desejos. O caminho se encontra antes num estado da consciência no qual o intelecto predomina sobre a vontade, no qual esta é eliminada da consciência: "no momento mesmo em que, arrancados do querer (*Wollen*) nos abandonamos ao conhecimento puro independente da vontade (*Willen*), penetramos em um outro mundo, em que tudo que movimenta nossa vontade e por isto nos abala com tal intensidade, não mais existe".²⁸ Estão separados o conhecimento e a vontade, e "o grau desta separação estabelece grandes diferenças intelectuais entre os homens; pois o conhecer é tanto mais objetivo e exato quanto mais se desligou da vontade; como é melhor o fruto que não tem o gosto do solo em que nasceu".²⁹

A genialidade na arte é um desses estados da consciência, ainda que momentâneo, pois mesmo o indivíduo mais genial tem suas *recaídas*. "Despojados do eu sofredor", conclui o filósofo, "nos tornamos, como sujeito puro do conhecimento, completamente unos com aqueles objetos, e assim como nossa miséria lhes é estranha, do mesmo modo será estranha, por estes momentos, a nós mesmos. Somente o mundo da representação perdura, o mundo como vontade desapareceu".³⁰ A representação que permanece aqui, que fique bem entendido, é a Idéia platônica. Esta *revolução* não se dá de forma pacífica, pois "o acidente (o cérebro) deve dominar e anular de algum modo a substância (a vontade)".³¹

²⁸ Idem, p. 27 (Os pensadores) p. 233 (Brockhaus, 2).

²⁹ *Sobre a vontade na natureza*, p. 128 (Alianza) p. 75-6 (Brockhaus, 4).

³⁰ *O mundo*, p. 28 (Os pensadores) p. 234 (Brockhaus, 2). Podemos dizer que o gênio é o "primeiro apóstolo da renúncia". RIBOT, T. op. cit. p. 99.

³¹ *Suplementos III*, p. 181 (Félix Alcan) p. 1130 (Ausgabe, 2).

O primeiro problema para o qual somos conduzidos por estas cogitações é a já conhecida *antinomia do conhecimento*: como o sujeito puro pode situar-se *fora do tempo* sendo que se trata aqui apenas de uma disposição intelectual, de um *modo de funcionamento* do cérebro? Ora, este órgão é matéria, causalidade tornada visível, como o restante do corpo: não deve portanto ser um fenômeno espaço-temporal e suas modificações dadas somente neste âmbito? Na metafísica schopenhaueriana uma surpreendente relação entre o físico e o metafísico é apresentada de um modo inusitado na história da filosofia. O conhecimento e a afirmação da vontade são operados pelo intelecto, que não é nenhum *nous* ou uma *res cogitans*, mas se trata de ações do cérebro, que por sua vez é ele inteiro Vontade objetivada. Temos então sempre um *autoconhecimento* e uma *auto-afirmação* da Vontade. Do mesmo modo, a negação operada aqui não ocorre à margem da Vontade, mas parece alojar-se em seu seio: é uma *autonegação* da vontade. O nada parece se instaurar no âmbito da Vontade, justamente ali onde o mundo como representação parece quase tocar o mundo noumênico: no homem. Diríamos que não só o homem "manifesta melhor que todo ser o nada que frequenta toda existência"³², mas que é o *único* capaz desta manifestação. E o que leva a Vontade a negar a si mesma não é algo exterior a ela, mas certas disposições do intelecto de um indivíduo, portanto algo dentro da própria Vontade.

É interessante observar que, em meio a essas considerações em sua estética, surge o primeiro exemplo dado por Schopenhauer do indivíduo de gênio: o representante da escola de pintura flamenga do Renascimento, Jacob Van Ruisdael, cuja obra se caracteriza pela ênfase no aspecto efêmero das obras terrenas, transmitindo assim ao observador um estado melancólico, como em *O cemitério*, de 1655, o qual H. W. Janson, em sua *Iniciação à história da arte*, nos mostra acompanhado do seguinte comentário:

*As nuvens tempestuosas que passam por sobre um vale selvagem e deserto nas montanhas, as ruínas medievais e a torrente que abriu caminho à força por entre os túmulos criam, em conjunto, uma profunda atmosfera de melancolia. O que o artista nos diz é que, neste mundo, nada é eterno – o tempo, o vento e a água reduzem-se todos ao pó, assim como as frágeis obras dos homens, as árvores e as pedras. Essa visão da impotência humana face às forças da natureza tem uma dramaticidade majestosa na qual os românticos, um século mais tarde baseariam o seu conceito de Sublime.*³³

³² PHILONENKO, A. op. cit, p. 107.

³³ JANSON, H. *Iniciação à história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 270-1.

Àquelas especulações metafísicas juntam-se, na estética de Schopenhauer, apontamentos sobre o modo como cada arte particular alcança o conhecimento das Idéias. Por suas diferenciações elas são classificadas hierarquicamente, de acordo com o **grau de objetivação da Vontade** (a Idéia) a que se tem acesso por seu intermédio³⁴.

Há que se considerar ainda dois aspectos desta fruição da arte que Schopenhauer chama de *prazer estético* (*ästhetische Genuße*): o predomínio *subjetivo* deste sentimento, quando a obra contemplada apresenta um grau inferior de objetividade da Vontade, tendo assim a elevação a sujeito do conhecimento puro um papel mais importante; e o predomínio *objetivo* quando se apresenta uma Idéia num grau mais elevado. Assim, na **arquitetura**, que tem como função a *reprodução dos graus mais inferiores da objetividade da Vontade*, as "qualidades ocultas" da Física (gravidade, coesão, rigidez, dureza etc.), ocorre o predomínio do subjetivo. Esta arte tem como objetivo a apresentação da ambigüidade, do antagonismo, da luta interna: aspectos da Vontade que aqui envolvem a *gravidade* e a *rigidez*: "no conflito da rigidez e do peso é o *nada* que aflora e torna-se *sensível* para nós".³⁵ Na **arte hidráulica** também ocorre o predomínio do subjetivo, mas aqui o conflito revelado envolve a gravidade e a *fluidez*.

Na **jardinagem** a intervenção humana é reduzida, cabendo à própria natureza a maior participação na execução da finalidade estética, havendo assim a predominância do objetivo. Esta arte juntamente com a **pintura paisagística** comporiam o *segundo degrau* na hierarquia das artes, sendo que na pintura de paisagens há um equilíbrio entre o subjetivo e o objetivo.

Na **pintura e escultura de animais** é apresentado um grau maior de objetivação da Vontade, deste modo ocupam um ponto mais alto na escala hierárquica, pois têm como objeto as representações dotadas de inteligência. A partir destas, e nas outras formas de expressão artística, observa-se o predomínio objetivo, principalmente nas que têm como objeto o homem, a *mais perfeita* das objetivações da Vontade, a Idéia no grau mais elevado. É o que ocorre na **pintura e escultura histórica**. Segundo Schopenhauer, a *beleza* não é o produto de todas as artes, mas somente daquelas que têm como objeto as representações para as quais não há a exigência do *movimento* para ser expressada a sua essência, como no caso da pintura paisagística

³⁴ Mas esta hierarquia é só aparente, pois na estética schopenhaueriana pode-se afirmar, aristotelicamente, que simplesmente "o ser se diz em vários sentidos". PHILONENKO, A. op. cit, p. 158.

³⁵ PHILONENKO, A. op. cit, p. 150.

e a jardinagem. Para aquelas cuja manifestação exige o movimento como uma das formas de expressão da sua essência, em que apenas o espaço não é suficiente para esgotá-la, mas se torna necessário o auxílio do tempo, o produto a ser conquistado não é a beleza mas é a *graça*. É por este motivo, por exemplo, que a escultura não pode ter como objeto a natureza vegetal, mas apenas os animais e o homem.

Há uma particularidade de sua estética que vem à baila neste momento, que certamente vale menção: trata-se da distinção entre *beleza genérica* e *beleza característica*. A diferença entre a pintura de animais e os *retratos* é que (e aqui tocamos novamente no corpo de sua metafísica) os animais não têm uma *Idéia particular*, senão que cada espécime representa apenas uma das objetivações da Idéia única da *espécie* a que pertence, e a arte em questão deve proporcionar a contemplação desta Idéia genérica. Por outro lado, para o homem há *uma Idéia particular* para cada indivíduo, o caráter inteligível. Dá-se como se fosse uma espécie de *perspectiva* da *Idéia de humanidade*. O caráter, diz-nos ele, é um "realce peculiar da Idéia de humanidade".³⁶ Nos *portraits*, o objetivo é então reproduzir esta *Idéia individual* do homem. Não é demais observar que a manifestação do caráter inteligível (o caráter empírico ou querer) é que é *negada* na contemplação do sujeito puro do conhecimento.

A **poesia** tem a peculiaridade de representar todos os graus de objetivação da Vontade, pois sua área de atuação, lembra-nos o filósofo, é infinita. O conceito, na *poesia lírica* como na *tragédia*, é o *material* do artista. Por isto Schopenhauer admite aqui o uso da *alegoria* (que tem como finalidade a expressão de um conceito), o que foi censurado nas artes plásticas, pois enquanto nestas, com o uso da alegoria, parte-se do intuitivo para a expressão de um conceito, na poesia se caminha do conceito com destino ao intuitivo.³⁷ O conceito, não se cansa ele de afirmar, é infrutífero para a arte, podendo servir apenas como meio, não como fim.

Não é por acaso que a **música** ocupa um lugar de destaque no seu estudo das artes, ela é a mais importante, não só por alcançar o objetivo da arte de modo mais imediato e irresistível, mas principalmente por ser ela a "reprodução (*Abbild*) da própria Vontade". A música não é cópia de Idéias, mas é ela mesma objetivação *adequada* da coisa-em-si. Portanto, conclui Schopenhauer, tanto faz dizer objetivação da Vontade como *objetivação da música*.³⁸ Numa passagem que lembra

³⁶ *O mundo*, p. 48 (Os pensadores) p. 265 (Brockhaus, 2).

³⁷ *Idem*, p. 60 (Os pensadores) p. 283 (Brockhaus, 2).

³⁸ Vontade corporificada, diz ele, é o mesmo que música corporificada.

bastante uma alegoria por nós bastante conhecida dentro da filosofia, o exaltado filósofo chega a dizer que as outras artes se referem à sombra (*Schatten*) e a música, à essência (*Wesen*).³⁹ Segue-se daí uma profunda análise da essência da música em que é mostrado o *paralelismo* que existe entre as particularidades desta arte e as diversas formas de manifestação da Vontade: "as quatro vozes de toda harmonia, a saber, o baixo, o tenor, o alto e o soprano; ou, noutros termos: tom fundamental, terça, quinta e oitava, correspondem aos quatro graus da escala dos seres, ou seja, ao reino mineral, vegetal, animal e ao homem".⁴⁰

Resumo O texto pretende fazer uma análise da estética schopenhaueriana a partir do livro terceiro de *O mundo como vontade e representação* e o *Suplemento a este livro*, acrescentado na segunda edição de 1844. Para tanto tomamos como fio condutor o conceito de negação da vontade, que liga sua estética à ética do quarto livro.

Palavras-chave metafísica do belo, Vontade, Schopenhauer, negação da Vontade

Abstract The text intends to do an analysis of Schopenhauer's aesthetics contained in the third book of his work "The World as will and representation" and in the supplement to this work (added in the second publication in 1844). So we take as guide the concept "denial of will", which relates his aesthetics to his ethics contained in the fourth book.

Keywords metaphysics of beauty, Will, Schopenhauer, denial of will

³⁹ *O mundo*, p. 74 (Os pensadores) p. 304 (Brockhaus, 2).

⁴⁰ *Suplementos III*, p. 258 (Félix Alcan) p. 1222 (Ausgabe, 2).



Sonho

Cláudia Vasconcellos

Mestre em filosofia e dramaturga

era um homem do asfalto, das calçadas de pedras. um homem de muros altos e longas paredes. sempre ao abrigo de telhas. sempre a olhar pelos vidros: devassando janelas e portas e telas de multifunções. era um homem de lâminas. cortava tocos de barba e de poesia. brilhava sob a luz fluorescente e no coração acendia um néon. tinha o corpo blindado com matéria impermeável. sustentava o forte estrutura inoxidável. e em seu cerne a carne era azul. era afeito ao cárcere dos elevadores. anatômico a automóveis e submarinos. um homem de metas horizontais, adivinhando o túnel do metrô do alto de arranha-céus. embrulhava idéias com plástico. rezava ao pé das torres de alta tensão. um homem trilhado por vações de cimento e medo.

um dia sonhou com a terra.

era um homem de barro e visco. um homem cogumelo, repentino. um homem jardim, percorrido por formigas e caracóis. enfiava-se em tocas. apalpava a escuridão. sempre coberto de musgo. sempre a lanhar em espinhos feridas incuráveis. era um homem flor aberto a visitas improváveis. vertia crepúsculos, orvalhando lágrimas sobre as folhas. despendia folhas sobre as poças. na poça de muitas chuvas apodrecia docemente. um homem fruta, semeado. colhido e semeado. gestando, sem fim, árvores e estrelas.

quando este homem acordou, estava salvo.

Adorno à escuta de Stravinsky

Paulo Akamine¹

Doutor em filosofia pela Universidade de São Paulo

Introdução

A literatura secundária que aborda os escritos de Adorno sobre Stravinsky caracteriza-se, em geral, por centrar-se somente no capítulo contido na *Filosofia da Nova Música* (1949), embora Adorno tenha, anteriormente à obra mais extensa, escrito diversas críticas para jornais desde a década de 20, e posteriormente tenha publicado, no volume *Quasi una Fantasia*, o ensaio "Stravinsky: Uma Imagem Dialética" (1960). Essa perspectiva considera o capítulo sobre Stravinsky incluído na *Filosofia da Nova Música* como a sua posição definitiva frente ao compositor. O indevido congelamento desse momento histórico ignora não apenas o extenso lapso temporal – mais de quatro décadas – em que se desenvolveu o confronto, mas também acoberta seu caráter de crítica e intervenção na práxis musical, sua tomada de posição frente às situações polêmicas que presidiram sua elaboração. Um comentário fechado exclusivamente sobre o seu próprio texto perde de vista a repercussão da publicação da *Filosofia da Nova Música* na Alemanha e a influência que exerceu sobre os jovens compositores reunidos em Darmstadt na década de 50. Num contexto mais amplo, o próprio autor já advertira sobre o caráter polêmico que

¹ Este projeto de pesquisa não se destinava à publicação e está visivelmente inacabado, no entanto, as idéias que delineia parecem ter alcançado um grau de conformação suficiente para sugerir como levá-las adiante. O seu autor começou a vida universitária no curso de música da Unesp, estudando piano. Tendo oscilado entre ser músico e se embrenhar na Filosofia, elegeu Fichte como objeto de estudo, mas cogitava, pouco antes de sua morte, voltar à música. Adorno, que resolveu pensar com os ouvidos, certamente representava para ele um farol na travessia tantas vezes melancólica da universidade brasileira.

presidiu a aparição original de seus escritos. Ao reuni-los posteriormente em volumes como *Quasi una Fantasia* ou *Moments Musicaux*, chegou a cogitar se um ensaio deveria ser conservado quando sua motivação inicial arrefeceu-se, distanciando-se do caráter polêmico de sua formulação original². Em "Uma imagem dialética", reconhece implicitamente que a controvérsia entre Schönberg e Stravinsky foi aplainada pela história.³ Também reconhece que contribuiu para o declínio do neoclassicismo.⁴

A estratégia imanente de leitura, exclusivamente fechada sobre os próprios textos, como se esses constituíssem um mundo à parte, leva a uma profusão de mal-entendidos, em que a acusação de "injustiça" é especialmente recorrente. Numa obra que toma como ponto de partida a *Filosofia da Nova Música* para refletir sobre a arte moderna⁵, o autor acredita que "le veredict final de Adorno sur Stravinsky est particulièrement sévère (et, selon, nous tout à fait injuste)". Na contracapa da tradução francesa da *Filosofia da Nova Música*, Dominique Jameux⁶ refere-se ao livro como cheio de rigor – mas também de injustiças. Um exemplo particularmente significativo, por sua virulência e pela excelência do livro como um todo, encontra-se no estudo monográfico de André Boucourechliev⁷, que remete o leitor às asserções aberrantes a respeito de *História do Soldado* – em suma, a referência

² GS 17, *Moments Musicaux*. "Vorrede", p. 9. "Ein Gesichtspunkt der Auswahl war, ob ein Aufsatz vielleicht bewahrt werden sollte um der Wirkung willen, die er aussübte; auch, ob erstmals Motive angemeldet sind, die erst später durchgeführt wurden und denen etwas von der Durchschlagskraft der ersten Formulierung zukommt".

³ GS 17, p. 382. "...als ich, durch den Strawinskysteil der 'Philosophie der neuen Musik', mitverantwortlich sein soll für das Ende des Neoklassizismus".

⁴ GS 17, p. 383.

⁵ COURT, RAYMOND. *Adorno et la Nouvelle Musique. Art et Modernité*. Paris: Klincksieck, 1981.

⁶ ADORNO, THEODOR W. *Philosophie de la nouvelle musique*. Tradução por Hans Hildenbrand e Alex Lindberg. Paris: Gallimard, 1962.

⁷ BOUCOURECHLIEV, ANDRÉ. *Igor Stravinsky*. Paris: Fayard, 1982

aos traços esquizóides que a música representa.⁸ Como se o princípio universal da troca de equivalentes não excluísse de seu domínio também as controvérsias entre especialistas em musicologia, Boucourechliev responde aos assim considerados insultos de Adorno com outros de sua própria lavra.⁹

Outras lamentações apóiam-se numa variante dos muito conhecidos discursos contemporâneos sobre a diferença. Não faltam, aliás, passagens em que se pode ler "etnocentrismo" nas entrelinhas.¹⁰ Não se trata de negar um tal truísmo como o enraizamento de Adorno na tradição cultural austro-germânica, e seu relativo distanciamento da música francesa, com a qual Stravinsky guarda muitas afinidades. No entanto, seria mais produtivo inverter os termos da crítica relativista. Ao invés de, primeiramente, apontar o que há de brilhante nos escritos de Adorno, e, como *post scriptum*, lamentar sua parcialidade — e, talvez, até seu rebaixamento a mera curiosidade histórica —, de maior interesse seria demonstrar a maior consistência de Adorno ao delinear a fisionomia da música de Stravinsky frente aos contemporâneos mais simpáticos à obra do compositor russo. Acima de tudo, se se importa com a compreensão de uma cultura em seus próprios termos, cabe antes de tudo constatar a distância que separa o leitor contemporâneo das circunstâncias que presidiram a concepção da *Filosofia da Nova Música* — reatualizando, assim, o procedimento dialético de voltar contra o oponente suas próprias armas. Imersos na atmosfera universitária contemporânea, acentuadamente cosmopolita em relação à respirada na primeira metade do século, a exigência de compreender Adorno nos termos de seu próprio *milieu* não deveria ser endereçada aos leitores da atualidade?

⁸ BOUCOURECHLIEV, *op. cit.* p. 169: "propos aberrants d'Adorno à propos de cette oeuvre (L'Histoire du Soldat) e de tout Stravinsky dans la Philosophie de la Nouvelle Musique. 'Infantilisme', 'dépersonnalisation', 'hébétéfrène', 'catatonie', sont autant des sous-titres d'un chapitre qui a L'Histoire du Soldat pour l'objet d'étude..."

⁹ "voilà [L'Histoire du Soldat] um paysage sonore bien stravinskien, où Adorno ne saurait entrer" *op. cit.*, p. 169.

¹⁰ "No matter how perceptive his insights into Stravinsky's music, we are entitled to ask whether the purposes and functional relations of one culture can be known generalising from those of another very different music culture" Witkin, Robert W. *Adorno on Music*. 1998: London, Routledge. p. 192

Por uma pré-história da *Filosofia da Nova Música*

As resenhas publicadas pelo jovem Adorno em jornais diários de Frankfurt, durante aproximadamente dez anos – de 1924 a 1934 –, abundam em fórmulas espirituosas e, para o leitor contemporâneo, algo enigmáticas. Tome-se como exemplo paradigmático uma passagem da resenha referente à estréia da *História do Soldado* na Alemanha, em agosto de 1923:¹¹ "Viva Stravinsky, viva Dada! – ele quebrou o telhado e agora a chuva cai sobre sua careca". A quebra do telhado refere-se à postura diante do material temático, reduzido ao mínimo, recusando-se a noção tradicional de desenvolvimento; a chuva que cai sobre sua careca, ao impasse a que se é conduzido por tal postura.

A detalhada análise de Boucourechliev¹² esclarece mais detalhadamente os procedimentos composicionais de *A História do Soldado*, destacando a instrumentação inusitada, que renuncia ao piano – que geralmente desempenha em obras para conjuntos reduzidos uma importante função de apoio – e emprega curiosamente os representantes mais graves e mais agudos de cada família orquestral: assim, para as cordas, violino e contrabaixo; para as madeiras, clarinete e fagote; para os metais, trompete e trombone. A percussão, de escritura bastante elaborada, também ocupa um lugar bastante importante. Na abertura, a "Marcha do Soldado", são apresentados sete breves fragmentos que constituem praticamente a totalidade do material temático de boa parte dos números musicais de que se compõe a obra. Ainda há referências, paródicas, a formas de dança como a valsa, o tango e o *rag-time*, e também a um coral protestante, que acompanha a cena do casamento. Deve-se ainda observar que a proeminência da percussão e os procedimentos paródicos que na *Filosofia da Nova Música* serão denominados "música ao quadrado" colocam o desenvolvimento temático decididamente em segundo plano. Tais elementos – apesar de não serem explicitamente mencionados na resenha de 23 – estão relacionados à recepção da obra pelo jovem crítico.

Entretanto, se o procedimento de Stravinsky não constitui solução para os rumos da música européia, quais as outras alternativas que se apresentavam?

A comunidade musical européia encontrava-se dividida entre os partidários de Wagner e os de Brahms. Apesar de ambos os compositores pertencerem à tradição austro-germânica, não se deve inferir que o debate se restringia exclusivamente à

¹¹ ADORNO, THEODOR W. *Gesammelte Schriften. Band 19*. [doravante GS 19.] Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997. p. 28 "Vive Strawinsky, vive Dada! – er hat das Dach ingerissen, nun rinnt ihm der Regen auf die Glatze"]

¹² BOUCOURECHLIEV, *op. cit.*, p. 166

Europa Central. O compositor, posteriormente,¹³ referir-se-á a semelhante disputa entre seu tio Alexander Ielatchich, amador de talento e que, como entusiasta de Brahms, introduziu à sua música o jovem Stravinsky e, por outro lado, seu professor Rimsky-Korsakov, que apesar de não ser wagneriano alinhava-se ao partido Wagner-Liszt movido por sua admiração a este último.

Curiosamente, entretanto, a prática parece contradizer as apaixonadas tomadas de posição. Nenhum dos compositores proeminentes nas primeiras décadas do século pode ser considerado unilateralmente um seguidor ortodoxo de qualquer dos partidos em querela.¹⁴ O próprio Schönberg constitui um flagrante exemplo de tal miscigenação. As ousadas harmonias de uma de suas primeiras obras, "Noite Transfigurada", foram consideradas wagnerianas.¹⁵ Por outro lado, Schönberg enfatizou posteriormente, no ensaio "Brahms, o Progressista", de 1947, o caráter único da elaboração motivica e organização interna de certas passagens de Brahms.¹⁶ A inovação que pode ser atribuída a Wagner, o *leitmotiv*, é comparativamente rudimentar, por sua fixidez, o que foi salientado criticamente nos dois lados do Reno. A importância do princípio da variação em desenvolvimento (*entwicklende Variation*), que procede diretamente de Brahms, imprime sua marca na obra de Schönberg tanto nas análises de suas próprias obras como também em sua prática pedagógica.¹⁷ Aliás, as mesmas diretrizes para a análise musical encontram-se aplicadas por Adorno à *Sonata op. 1*, de Alban Berg, na monografia que lhe é dedicada.¹⁸

¹³ STRAVINSKY, IGOR. *Conversas com Igor Stravinsky*. São Paulo, Perspectiva, 1984. p. 32

¹⁴ SCHÖNBERG, ARNOLD. *Style and Idea*. Berkeley: University of California Press, 1984. p. 399: "The greatest musicians of that time, Mahler, Strauss, Reger, and many others had grown up under the influence of both these masters".

¹⁵ SCHÖNBERG, ARNOLD. *op. cit.* p. 405: "If there is no decisive difference between Brahms und Wagner as regards extension of the relationship within a tonality, it must not be overlooked that Wanger's harmony is richer in substitute harmonies und vagrants, and in a freer use of dissonances, especially of unprepared ones".

¹⁶ SCHÖNBERG, ARNOLD. *op. cit.* pp. 430ss

¹⁷ SCHÖNBERG, ARNOLD. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1991, *passim*.

¹⁸ GS 13. *Berg der Meister des kleinsten Übergangs*. pp. 374-382.

Entretanto, a tomada de posição continuava sendo simbolicamente assunto de maior importância, apesar da miscigenação observada na prática. Antes de atribuir a tais polêmicas um caráter de mero jogo de salão, a razão pela qual tais opções eram tão sobrecarregadas simbolicamente pode ser clarificada ao se constatar que tanto Wagner como Brahms ofereceram respostas paradigmáticas – e opostas – aos problemas do legado pós-beethoveniano. Por um lado, Wagner, seguindo o caminho esboçado pelo *Finale* da *Nona Sinfonia* de Beethoven, buscou a fusão de ópera e música sinfônica. Por outro, Brahms levou ainda mais adiante a manipulação temática, isto é, a utilização exaustiva de variações, assimetrias, repetições modificadas, inversões motivicas, já também presente em obras tardias de Beethoven, como o *Scherzo* do *Quarteto op.132*.

Os procedimentos de Stravinsky podem ser, a esta altura, melhor situados frente ao panorama da música européia. A um só tempo, rejeitam tanto a herança de Brahms como a de Wagner, e aproximam-se dos desenvolvimentos da música francesa, como já fora reconhecido na resenha de 23.¹⁹ Os motivos breves, atomizados, exaustivamente repetidos, da *História do Soldado* levam diretamente às análises da *Filosofia da Nova Música* sobre os elementos técnicos na *Sagração da Primavera*, especialmente a desintegração da obra como um todo orgânico através da atomização de motivos.²⁰ Entre as posições de Stravinsky e a da "opção francesa" – representada paradigmaticamente por Debussy – há solução de continuidade, o que também a *Filosofia da Nova Música* explicitamente reconhece.

Como demonstram as referências à *Filosofia da Nova Música* acima, o período que recobre as resenhas contém, pois, em germe, observações apenas desenvolvidas na obra posterior de maneira plenamente articulada, em que encontrarão expressão sedimentada juízos epigramáticos como a comparação a Mussolini.²¹ A aproximação entre o caráter veiculado pela música de Stravinsky e o autoritarismo reaparecerá

¹⁹ p. 28: "Sonst aber bleibt es [A História do Soldado] bei Pariser Künstlerfest, Zigarettenrauch und Bürgerschreck; als trister Bohèmeulk mag es passieren, ernst genommen ist's musikalisches Zivilisationsliteratur".

²⁰ GS 12, p. 139: "Das Materialen beschränkt sich wie im Impressionismus auf rudimentäre Tonfolgen. Aber die Debussystische Atomisierung des Motivs wird aus einem Mittel des bruchlosen Ineinanderrinnens von Klangtupfen in eines der Desintegration organischen Fortgangs verwandelt".

²¹ GS 19, p. 100ss "Die stabilisierte musik – zum fünften Fest der IGNM in Frankfurt am Main": "Strawinsky, der Mussolini der Töne, wird sich schwelich einer sozusagen demokratischen Institution wie der Jury der IGNM unterwerfen".

como elemento presente em diversas constelações de argumentos: por exemplo, ao enfatizar o caráter obrigatório e a autenticidade pretendida por sua música²² – em outras palavras, sua proeminência na cena musical europeia como compositor-modelo –, mas também no curso de uma análise de traços sado-masoquistas na *Sagração da Primavera*²³, em que se detectam também vestígios de sua colaboração na obra coletiva *Estudos sobre a Personalidade Autoritária*.

Nas entrelinhas da restauração

A polêmica que envolve a elaboração da *Filosofia da Nova Música*, acima esboçada, refere-se particularmente à controvérsia sobre o neoclassicismo, para a qual se pode tomar como ponto de partida um texto de fevereiro de 1923, do musicólogo Boris de Schloezer, onde se esboçam duas idéias fundamentais da controvérsia: "O Sr. Wiener [organizador dos concertos cuja rescensão Schloezer apresenta] é pessoalmente inclinado a favor de Stravinsky e o que se poderia chamar de neoclassicismo, se esse termo não tivesse sido distorcido de seu contexto original (...) Arnold Schönberg e Igor Stravinsky! Esses nomes encarnam, parece-me, os dois pólos da música moderna (esse adjetivo tomado na sua acepção mais precisa). (...) Na verdade, é a sua ação combinada e *divergente* [grifo original] que determina o caráter e o desenvolvimento geral da música moderna".²⁴

Apesar da admiração por Schönberg que se segue ao fragmento acima, na imprensa europeia, durante esses anos, o prestígio de Stravinsky era muito superior ao de Schönberg. À hostilidade enfrentada pelas composições da Segunda Escola de Viena certamente a *Filosofia da Nova Música* desejou oferecer um contraponto. Da mesma forma, é compreensível que a crítica a Stravinsky tenha sido tão severa. Como já argumentara o célebre crítico musical Edward Hanslick, em relação à virulência dirigida contra Wagner, "a consciência de constituir uma minoria torna amarga a mais honesta alma e torna mais severo o vocabulário".²⁵

²² GS 12, p. 127-9.

²³ GS 12 p. 145-8.

²⁴ SCHLOEZER, BORIS DE. "La Musique", *La revue contemporaine*, 1 de Fevereiro de 1923, pp. 245-8; apud Messing, Scott. *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Rochester, NY: Rochester University Press, 1988.

²⁵ HANSLICK, EDUARD. *Hanslick's Music Criticisms*. Tradução e edição por Henry Pleasants. Nova Iorque: Dover, 1988 p. 10

Associada ao termo neoclassicismo, inevitavelmente encontrava-se uma pretensão a uma universalidade perdida na música pós-beethoveniana e que tomaria J. S. Bach como modelo. Não fortuitamente, declarações nesse sentido encontram-se no livro sobre Stravinsky do musicólogo Paul Collaer: "De agora em diante, um estilo clássico, inteiramente renovado, ativo e vivo, é congerido à música (...) A universalidade da linguagem de *Pulcinella* permite que seja assimilada por outros".²⁶

A realidade correspondeu plenamente à expectativa de Collaer, e uma profusão de obras com tiques neoclássicos, como a utilização de instrumentos de sopro, contraponto esparso a duas vozes, à maneira das *Invenções a duas Vozes* de Bach, inundaram os Festivais de Música Nova por toda a Europa. Assim, é de todo compreensível que a frase de abertura do capítulo sobre Stravinsky na *Filosofia da Nova Música* refira-se à "inervação histórica de Stravinsky e de seus seguidores".

As constantes referências à noção de autenticidade [*Eigentlichkeit*], ao longo desse capítulo, não constituem apenas uma analogia vaga com o jargão heideggeriano, mas dizem respeito à pretendida autenticidade – ou, quase sinonimicamente, universalidade – dos seguidores de Stravinsky. No entanto, o compositor detestou o livro de Collaer²⁷, avesso que era à constituição de "escolas" e de discípulos. É valioso constatar que, da parte de Adorno, as acusações em torno da autenticidade são dirigidas muitas vezes não tanto ao próprio Stravinsky como a seus seguidores, e quando o neoclassicismo perde seu caráter *up-to-date* após a II Guerra, Adorno, no ensaio de 1960, observará que o neoclassicismo de Stravinsky muito sofreu através da estupidez de seus seguidores.²⁸

²⁶ BOULEZ, PIERRE. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995 p. 19

²⁷ ["Nowhere in the book do I recognize myself, not in the 'life' and not in the 'work'". *Apud* Stravinsky, Igor. *Selected Correspondence. Vol I*. (edição e comentários por Robert Craft). Nova Iorque: Knopf, 1982. p XI

²⁸ GS 16. p. 391 "Seinem Neoklassizismus geschah Unrecht durch die Folgen; durch die Stupidität all derer, bis hinab zum Neobarock, sich einbildeten, die Modell des souverän verspielten Artisten boten einen Kanon dessen, was in Musik zu tun und zu lassen tun sei".

Stravinsky nos tempos do envelhecimento da Nova Música

A tensão entre a necessidade de reação imediata que a intervenção no espaço crítico impõe e a de imprimir um caráter acabado [ausgemacht] à sua argumentação acabou trazendo ao ensaio sobre o restaurador, paradoxalmente, algo de um balanço retrospectivo. Cinco anos após a publicação da *Filosofia da Nova Música* na Alemanha, foi pronunciada a conferência [retrabalhada e publicada em 1956 no volume *Dissonâncias*] "O Envelhecimento da Nova Música".²⁹

As críticas ao dodecafonismo, já presentes no capítulo sobre Schönberg da *Filosofia da Nova Música*, são no ensaio mais recente levadas além, visando a nova geração de compositores que se reunia em Darmstadt, transformada em capital da música nova no pós-guerra, e incluía nomes como Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez. Tais transformações no cenário constituem um pano de fundo fundamental para compreender as posições muitas vezes adotadas por Adorno em seus escritos posteriores, incluindo o ensaio "Stravinsky – Uma imagem dialética".

A *Filosofia da Nova Música* era considerada por seu autor como um excursão à *Dialética do Iluminismo*. A obra composta em parceria com Horkheimer foi acrescida de um adendo, ao ser republicada em 1969.³⁰ Talvez merecessem igual revisão teses centrais à *Filosofia da Nova Música*, como a assunção de uma oposição total, congelada, entre os dois protagonistas.³¹ A popularidade de Schönberg e Stravinsky invertera-se em relação ao período do entreguerras. Era cada vez mais freqüente a adoção do método dos doze sons, que, se nas composições da Segunda Escola de Viena era o resultado do "doloroso automovimento da coisa", tomava ares,

²⁹ GS 14, p. 143-167. Tradução para o inglês, acrescida de introdução, por Robert Hullot-Kentor, "Popular Music and Adorno's 'The Aging of the New Music'", in *Telos* 77 (Outono de 88).

³⁰ GS 3, p. 9-10.

³¹ GS 12, p. 13. "[...] eine philosophisch gemeinte Betrachtung der neuen Musik, die auf deren *beide unverbundene Protagonisten* [grifo nosso] wesentlich sich beschränkt, aus dem Gegenstand selber begründet werden".

em muitos jovens compositores, de um procedimento acadêmico³² – como prova, aliás, a profusão de manuais de "composição serial", à maneira dos tradicionais sobre harmonia e contraponto.

Os ventos soprando na direção contrária do compositor russo, não é surpreendente, pois, que se manifestasse no ensaio de 1960 um impulso direcionado a uma espécie de salvação. A própria localização do ensaio sobre Stravinsky, junto à seção "Vergegenwärtigungen" do volume *Quasi una Fantasia*, é por si só sintomática: acompanham o compositor russo outros atropelados pelo curso da história: Mahler, Zemlinsky e Schreker. Uma concepção de progresso diversa da apresentada na *Filosofia da Nova Música* caracterizará os escritos de Adorno doravante. Conforme tal idéia, expressa claramente na monografia sobre Mahler, progresso e material não estarão mais necessariamente associados.³³ Esses remanejamentos conceituais a respeito de progresso, reação e material formam um pano de fundo contra o qual devem ser lidas as mudanças de ênfase no diagnóstico da obra de Stravinsky.

Imagem dialética, salto para fora da história linear e homogênea

Cabe preliminarmente indagar acerca da extensão ou da profundidade da guinada na crítica de Adorno. A tarefa não pareceu ser fácil para o resenhista da tradução inglesa de *Quasi una Fantasia*: "Subtitled 'A Dialectical Portrait', this is both fascinating and somewhat disappointing at the same time. [...] Sweeping aside the weak counterarguments posed by other critiques of the essay, he poses his own, more awkward ones. However, for those hoping to find here a more sympathetic understanding of Stravinsky there is cold comfort. The basic judgment remains the same: Stravinsky's repetition constitutes a refusal of time and therefore of subjectivity".³⁴

³² GS 14, p. 162. "Allerdings geht es bei den meisten jüngeren Zwölfton-Komponisten minder anspruchsvoll her. Unvertraut mit den eigentlichen Errungenschaften der Schönbergs-Schüler und lediglich im Besitz der ohne jene Errungenschaften recht apokryphen Zwölftonregeln, begnügen sie sich mit dem Jonglieren der Reihe als Tonalitätätersatz, ohne daß überhaupt noch recht komponiert würde".

³³ Um exemplo dentre muitos: GS 13, p. 167. "Mahler ist fortschrittlich nicht durch handgreifliche Innovationen und avanciertes Material".

³⁴ JOHNSON, JULIAN. Resenha de "Mahler: A Musical Physiognomy" e "Quasi una Fantasia". in *Music Analysis*, vol. 14, no. 1. Março de 1995.

Aqui não se considerará que os contra-argumentos apresentados são assim tão fracos. Seria ainda conveniente elucidar o que viria a ser o parco conforto que o ensaio pode oferecer: se se referir ao parágrafo final do ensaio – a redenção de Stravinsky através da possibilidade de uma música inteiramente negativa –, o resultado não é tão magro assim, considerando-se a reflexão de Adorno sobre a violência da cultura contra a natureza no quadro mais geral de sua obra. Considerar-se-á também que não é fortuita a dedicatória de "Stravinsky – Uma imagem dialética" a Walter Benjamin, nem a menção à própria noção de *imagem dialética* no título do ensaio.

Uma primeira tentativa de aproximação entre motivos benjaminianos e os jovens compositores dos anos 50, empreendida por Hullot-Kentor em sua introdução à tradução americana de "O Envelhecimento da Nova Música", envereda por sendas conhecidas no debate Adorno-Benjamin: "For Benjamin and the total serialists of the 50s, subjectivity was a demon, just as it is in every popular critique of enlightenment: what went wrong was the rise of subjectivity [...]".³⁵ Em vez de acentuar as tentativas de Benjamin de construir uma obra unicamente através de citações, esse empreendimento procuraria outros caminhos: as formulações benjaminianas sobre a História – em particular as apresentadas nas *Teses* – poderiam iluminar uma semelhança à primeira vista inaudita.

Não será desta vez Robespierre evocando a Roma Antiga, mas semelhante salto para fora da história linear e homogênea tornará semelhantes o Stravinsky neoclássico dos anos 20 e as tentativas de serialização total³⁶ – não conforme a evidência historiográfica mais superficial, conforme a qual tais tentativas são imediatamente associadas ao Webern tardio, mas de acordo com a idéia expressa pela própria música: uma despida de qualquer semelhança com o discurso. O sonho – e é no mínimo curioso o emprego desta palavra – de uma música distanciada, alienada [verfremdet], que, retrospectivamente, Stravinsky parece ter querido

³⁵ cf. nota 26 *supra*. "Popular Music and Adorno's 'The Aging of the New Music'", in *Telos* 77 p. 91

³⁶ "Vers une musique informelle". GS 16. p. 493: "oft schöpfe ich das Argwohn, daß ihr methodisch Betrienes gar nicht so verschieden ist von der Willkür der falschen Noten in den neoklassizistischen Concerti und Bläserensembles auf den Musikfesten vor dreißig oder vierzig Jahren". Curiosamente, passagem análoga encontra-se no ensaio sobre Stravinsky, reunido no mesmo volume – no entanto, sem o tom de confissão que impregna o fragmento acima: p. 383 "In ihrer Idee ist Strawinsky der jüngsten Musik womöglich näher als Schönberg es war, von dem sich sichbarer sich herleitet".

realizar através dos despojos do material tonal³⁷, aproximava-o de tentativas de fazer *tabula rasa* da música ocidental, em obras como *Structures Ia*, de Boulez, ou *Kreuzspiel*, de Stockhausen.

A unidade da obra e suas transições

As continuidades e as rupturas entre o texto de 1947 e o de 1960, esboçadas acima, ao descartarem a hipótese de uma exclusão absoluta dos dois momentos, poderiam constituir base para a crítica da divisão usual e cômoda da obra de Stravinsky em russa, neoclássica e serial. Não descartando inteiramente sua utilidade instrumental, seria interessante constatar o que permanece idêntico ao longo das mudanças, algo que confere a uma composição sua, de qualquer período, uma marca que lhe é exclusivamente característica.

Tal postura já se encontra definida na própria *Filosofia da Nova Música*. Em oposição à opinião mais corrente, há a recusa em distinguir de maneira estanque o Stravinsky radical da *Sagração da Primavera* e o compositor reacionário de *Pulcinella*. Utilizando outros argumentos, Boulez sustenta que no coral protestante da *História do Soldado* entrevêm-se elementos característicos das obras neoclássicas. Na segunda viragem de Stravinsky, que o conduzirá do neoclassicismo para o serialismo, também não se vislumbra nenhuma mudança radical.³⁸

O diagnóstico de Adorno pode ser confirmado ao longo da audição de uma das primeiras obras seriais de Stravinsky, a *Cantata*. Não é possível distinguir, na obra em cinco movimentos, os compostos tonalmente daqueles compostos serialmente, dadas as fortes implicações tonais da série dodecafônica utilizada.³⁹ O próprio depoimento do compositor confirma o que o ouvido apreende:

³⁷ GS 16, p. 382. "Er [Strawinsky] hat in einem retrospektiven, vielfach absichtlich konventionellen Material, dessen Traditionalismus ihm Sprachähnlichkeit verleiht, eine verfremdete Musik geträumt, die der Sprachähnlichkeit entronnen wäre".

³⁸ GS 16, p. 404. "Die Spätwerke sei dem Septett, die gänzlich oder teilweise der Reihentechnik sich bedienen, sind (...) gegenüber dem übrigen oeuvre nicht qualitativ neu".

³⁹ BOUCOURECHLIEV, *op. cit.*, p. 314.

"Os intervalos em minhas séries são atraídos pela tonalidade; componho verticalmente, e isto significa, num sentido pelo menos, compor de acordo com a tonalidade".⁴⁰ Adorno assinala que não apenas em Stravinsky o método de doze tons não traz radicais transformações, mas que também em Webern e Berg deixa espaço para a individualidade do compositor.⁴¹

Uma fisionomia musical

O confronto entre os diversos momentos não levaria somente a discutir os aspectos meramente musicais referentes à unidade da obra do compositor, mas incitaria também a prosseguir a investigação em busca do que se poderia denominar de uma fisionomia musical. Tal empreendimento não é biográfico: não se trata de traçar a psicologia do homem, mas de desvendar o espírito objetivo por trás da obra.⁴² Devido a tais mal-entendidos, os traços esquizóides apontados em sua música foram alvo de tanta polêmica. Boa oportunidade para começar a partir daí a desfazer os equívocos que tantas vezes governaram a recepção da obra. O próprio Stravinsky refere-se indiretamente ao tema: sentia-se atraído pela pianola que, seja por seu peculiar modo de funcionamento, seja por seu caráter mecânico, foi qualificada de esquizóide pelo compositor, que ainda acrescenta ter a experiência com o instrumento influenciado a música que então compunha.⁴³

⁴⁰ STRAVINSKY, *op. cit.*, p. 17.

⁴¹ "Auch bei Webern lassen die letzten freien und die erst Zwölftonkompositionen mit unbewaffnetem Ohr nicht voneinander sich unterscheiden, und Berg war stolz darauf, wie wenig die Rezeption der Zwölftontechnik seinen Ton beeinträchtigte". GS 17, p. 404.

⁴² "Offenbar gehört es zu den größten Schwierigkeiten, auf welche die philosophische Interpretation von Musik stößt, daß ihre Befunde dem objektiven Gehalten der Sache gelten und nicht dem subjektivem Geist des Autors der je erörterten Werke". GS 17, p. 384.

⁴³ "My experience with this schizoid instrument must have influenced the music I was composing then, at least where questions of tempo relationships and tempo nuances – the absence of tempo nuances, rather – are concerned". *Expositions and Developments*, p. 70. Também se descreve o caráter esquizóide do mecanismo do instrumento: "I discovered the chief problem [of pianola's mechanism] to be in the restrictive application of the pedals caused by the *division of the keyboard* [grifo nosso] in two parts; it was like Cinerama, or a film shown half and half from two projectors" *Id.*, *ibid.*

As constantes referências ao caráter esquizóide de sua música convidam, irresistivelmente, à comparação com os discursos da medicina, seja o do profissional detentor do saber, seja o testemunho do paciente-objeto. Talvez o último constitua material mais interessante, quando se trata das *Memórias de um Doente dos Nervos*, de Daniel Paul Schreber. Sua obra, um pouco à maneira das *correspondences*, poderia ser utilizada como fio condutor ao investigarem-se as relações entre a música de Stravinsky e o caráter esquizóide. Um atrativo adicional da aproximação foi a leitura, por Benjamin, das *Memórias*, de que alguns aspectos ecoariam no ensaio de 1921, "Para uma crítica da violência".⁴⁴

As afinidades entre as partes já se estabelecem inicialmente através da acusação – no caso de Schreber, por Elias Canetti⁴⁵ – de que as obras expressam a personalidade autoritária. O aspecto mais flagrante da convergência, todavia, pode ser expresso pela noção schreberiana de assassinato da alma.⁴⁶ Mesmo sem recorrer à *Filosofia da Nova Música*, o desaparecimento da alma aparece, curiosamente, em Boucourechliev, que protestava ele mesmo, como se lê mais acima, contra essa acusação:⁴⁷

⁴⁴ APUD SANTNER, ERIC. *A Alemanha de Schreber. Uma história secreta da modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 22.

⁴⁵ APUD SANTNER, *op. cit.*, p. 7-8. Cf. Canetti, Elias. *Massas e Poder*. São Paulo: Companhia das Letras,

⁴⁶ Schreber traça a arqueologia do conceito a partir da "difusão em todos os povos pela lenda e pela poesia [da] idéia de que é possível se apoderar de algum modo da alma de outra pessoa, para conseguir, à sua custa, uma vida mais longa ou alguma vantagem que perdure além da morte. Basta recordar, por exemplo, o Faust, de Goethe, o Manfred, de Lord Byron, o Freischütz, de Weber etc". *Memórias de um Doente dos Nervos*, p. 43 [22/23]

⁴⁷ p. 174

"Par-delà sa mobilité interne, son dynamisme rythmique, la fin de l'Histoire du Soldat apparaît immobile et glacée; son inexorable déroulement, dans le dépouillement absolu s'inscrit dans le vide. Comme la fin de Noces: solitaire et 'sans âme'. A la place de l'âme, disparue, le Destin. Scandé là par la cloche, ici par les tambours". Notáveis as semelhanças entre Boucourechliev e uma outra passagem de Adorno, em que se atribui à percussão a função de atentar contra a vida.⁴⁸ O desaparecimento da vida também é assinalado por Webern, ainda que em outro contexto, quando se lamenta a virada neoclássica que levou a Pulcinella.⁴⁹

⁴⁸ "Attentate aufs Leben sind vollens seine Schlagzeugwirkungen, Nachbilderder archaischen Kriegstrommel, Schläge wie die, welche Opfer und Sklaven erdulden haben". *GS 17*, p. 401.

⁴⁹ "Wenn Webern von Strawinsky sagte, nach seiner Bekehrung zur Tonalität wäre ihm 'die Musik entzogen' worden [...]" *GS 12*, p. 138n.

Resumo A literatura secundária sobre os escritos de Adorno sobre Stravinski costuma considerar somente a Filosofia da Nova Música, embora o autor tenha escrito vários textos, ao longo de mais de quarenta anos e em diferentes contextos de crítica e intervenção na práxis musical. Assim, o presente projeto de pesquisa considera o contexto da polémica em torno da alternativa entre Stravinski e Schönberg em que aparecem as primeiras resenhas, que no entanto já contém a crítica de Adorno ao caráter autoritário do neoclassicismo, desenvolvida no livro de 1949. No ensaio de 1960 se detecta uma mudança de ênfase no julgamento de Adorno, que aponta então para uma espécie de redenção de Stravinski pelo caráter inteiramente negativo de sua música. A reflexão de Adorno sobre Stravinski, assim reconstituída, permite pensar o compositor para além das divisões didáticas de sua obra, em busca de uma fisionomia musical a ser lida como signo catalisador dos problemas filosóficos do século xx, especialmente no que tange à percepção da esquizofrenia como princípio para a interpretação dos movimentos estéticos e políticos do período.

Palavras-chave Adorno, Stravinski, Nova Música, neoclassicismo, dodecafonismo, serialismo, música do século xx, Filosofia Crítica.

Abstract The secondary literature that deals with Adorno's writings on Stravinsky tend to consider exclusively the Philosophy of New Music. This overlooks the fact that the author wrote several texts over a period of more than forty years and this in different contexts of criticism and intervention in the musical scene. The present research project considers the context of the controversy related to the alternative between Stravinsky and Schonberg in which the first reviews appeared. In these, Adorno's criticism of the authoritarian character of neoclassicism was already present, which would be fully developed in the 1949 book. In the 1960 essay, a change of emphasis in Adorno's judgement is perceptible, pointing to a redemption of Stravinsky, due to the entirely negative character of his music. Adorno's reflection on Stravinsky thus reconstituted, allows one to think about the composer beyond the widespread notions about his work. The outcome is the possibility of finding a musical physiognomy which can be seen as a catalyst for the philosophical questions of the twentieth century, its main feature being the perception of schizophrenia as a principle for the interpretation of the aesthetic and political movements of the period.

Keywords Adorno, Stravinski, New Music, neoclassicism, dodecafonism, serialism, music of the twentieth century, Critical Philosophy.

O Belo e o eterno

Valter José

Doutor em filosofia pela Universidade de São Paulo

Proust escreveu no *Éloge de la Mauvaise Musique* (texto XIII do *Les Plaisirs et les Jours*) que a música considerada ruim e má pelas pessoas de bom gosto tem, mesmo assim, seu valor secreto.

Valor que nem sempre tem a ver com a estética, mas com o sentimento que emerge na interioridade do ouvinte, que nem sempre confessa em público o seu apego a uma canção que ocupa alguns dos primeiros lugares das FMS nas barulhentas paradas de sucesso das dezoito horas.

Tantas vezes, de carona no banco de trás no carro de um amigo, ouvimos dois compassos da música de que secretamente gostamos, antes que infelizmente os dedos do motorista toquem o dial digital para mudar de estação. Com a certeza de que nos está fazendo um favor bem intencionado nos poupando de algo desagradável.

Chegando em casa, ficamos finalmente à vontade para ouvir aquela canção: a única coisa interessante

em um CD com dezesseis músicas que repetem a mesma aborrecida ladainha de amor prá cá e amor prá lá.

Sem dúvida que a nossa música preferida divide igualmente com as outras o pecado do sentimentalismo barato, redundância que se manifesta através da retórica pobre de artifícios dos pagodeiros, que também a usam quando precisam do perdão de suas esposas e namoradas oficiais, por ocasião das suas simpáticas infidelidades.

Assim como também precisam deste recurso sofisticado e antiplatônico como preâmbulo para a posse das adolescentes e das divas loiras de cabelos oxigenados (que precisam disso para seus currículos), recurso que fará os olhos da audiência verterem sinceras lágrimas, quando as mães dos seus filhos ilegítimos forem à televisão reclamarem as necessárias pensões.

Usando o mesmo palavreado oco que ouviram momentos antes do apressado encontro, testemunhado por uma seleta dupla de guardadores

de carros, que permaneciam em monástico silêncio enquanto viam pelo pára-brisa da BMW branca as pernas claras abertas em v da moça, o único ser humano cuja cor combinava com a BMW. Os outros humanos presentes eram negros em combinação com a noite escura, densa e cínica.

Apesar de todo o nosso conhecimento e consciência da totalidade mesquinha da indústria cultural e sua técnica de lançar no mercado produtos de qualidade duvidosa, mesmo assim não há como não gostar desse gênero de música mesmo sabendo da realidade pouco favorável que lhe serve de astidor.

Mas para que realidade? Para que serve a totalidade dos fatos? Nada é mais importante que as sensações de permanência e eternidade que tomam conta dos ouvintes quando ouvem as chamadas "babas".

O mesmo Marcel Proust, no texto já citado, argumenta que as músicas ruins, como os maus romances, são os artigos baratos que estão sempre à mão quando a tristeza preenche as almas outonais, acometidas de delírios acústicos visuais, ao verem na desolação extática de uma tarde de domingo "as mesmas invisíveis mensagens de amor" que amenizam em todos a solidão atroz.

Não há como resistir quando, sob o sol outonal do mês de maio, ouvimos esses versos:

*Procura-se um amor
Que tenha cor de mel
Veneno no sabor
Açúcar pro meu fei*

*Procura-se um amor
Prá vida inteira
A luz intensa fei o sol e o luar*

*Procura-se um amor
Prá vida inteira
Paixão imensa fei o céu, fei o mar.¹*

A intensidade e a imensidão são sentidas realmente e criam um efeito de sonho cálido, independentemente do mel, sabor, cor e fei: antigos clichês nas vozes de Maria Bethânia e Ivan Lins. Mas que na voz sincera do "Perry Como do pagode", infesta nos ares o efeito Frank Sinatra: uma sensação acústica que se junta ao ar extático e solene do céu azul.

Liturgia lisérgica com ingredientes baratos comprados nas banquinhas imundas dos camelos atarefados nas imediações da Estação da Luz: voz simples, despreensão poética, indiferença pela grandiosidade e pela eloquência.

¹ "Procura-se um amor" de Carica e Prateado.

Sem ciência, sem Estética,
ótima sensação reina na alma do
ouvinte. A sensação do eterno que
mantém seus mistérios, ao aparecer
inexplicavelmente nesse ambiente
modesto e indigente. Reinando na
terra melancólica e modesta.

*Não sei por que
Nosso amor não pode ser diferente
Pois sei que a gente sonha*

*Nosso amor pode durar para sempre
Então por que não volta
Pra que eu possa me entregar
Te sentir em minha vida*

*Eternamente.*²

Parece que o cânone desse de gênero
de música consiste em tomar uma voz
triste, um ritmo de samba ao fundo, que
de forma alguma venha contrastar com
a leveza romântica dos violinos.

Entretanto, não interessa realmente
a técnica musical usada, mas a sensação
que o ouvinte tem, sensação que o
eleva às alturas, que o leva além do que
é absolutamente descolorido e extático.

Quando a boca do artista canta:
"Nosso amor pode durar para sempre".
Ou quando canta: "Procura-se um
amor / Pra vida inteira". A sensação
dos ouvintes deve ser entendida no
contexto de uma tarde ensolarada

de domingo na região do Parque
Santa Madalena; quando se vê ante
as ruas desiguais e esburacadas, um
número grande de casas de alvenaria.
Enquanto os braços são tocados pelo
vento frio da tarde. Que desamparo!
Invariavelmente essas canções têm
como tema o amor, com todos os
clichês possíveis. Mas as sensações que
elas criam nos ouvintes não são nada
fugidias, pois são sensações que estão
bem além do meramente romântico e
pegajoso.

O amoroso que parece ser o sujeito
dessas canções, o amoroso, que parece
tristemente reivindicar o eterno, que
canta o desejo impotente de voar ("Se
eu tivesse o poder / De voar com você"),
que sofre de tristeza "light" e ritmada,
está transformando a matéria medíocre
em memória, está fazendo persistir o
azul da tarde em luz maravilhosa que dá
movimento misterioso fazendo durar o
som, aliado ao momento que persiste,
tornado-o tempo.

Além disso esse amoroso tem mais
um heroísmo: o heroísmo trovadoresco.
Trovadoresco pela malandragem de
não almejar de forma alguma a posse
do assim chamado objeto de seu amor.
A posse da amada não tem eternidade
nenhuma, o que é eterno é o momento
em que o som ganha os ares e toca
as nuvens, essa beleza eterna é a que
realmente conta.

² "Eternamente" de Régis Danese e Luís Cláudio.

Resumo *Esse texto é um "pastiche" que emula o "Éloge de la mauvaise musique" de Marcel Proust (texto número XIII de Les plaisirs et les jours). É uma tentativa de análise metafísico-literária da obra do cantor Belo, faminto de eternidade.*

Palavras-chave *Proust, Belo, pagode, beleza eterna*

Abstract *This paper is a "pastiche" that emulates the "Éloge de la mauvaise musique" (text number XIII of Les plaisirs et les jours) by Marcel Proust . It's an attempt of metaphysical literary analysis of Belo's son , with his eternity's hunger.*

Keywords *Proust, Belo, "pagode", eternal beauty*



A *hybris* no Édipo Rei*

Roberto Bolzani Filho

Professor de Filosofia da Universidade de São Paulo

O *Édipo Rei* é uma peça singular, cujo enredo até hoje nos espanta por sua destreza e nos causa uma instigadora sensação de atualidade. É difícil não terminar sua leitura

Este texto foi escrito há algum tempo, como trabalho para um curso de pós-graduação de Literatura Grega, ministrado pela professora Filomena Hirata. Foi escrito em 1988, e revisado em 2001. Visto que se trata de mero exercício de leitura, em tom às vezes demasiado incisivo, a respeito de um tema merecedor de vasta e rica bibliografia, indiquemos alguns títulos apenas, na esperança de que o leitor se sinta convidado a familiarizar-se com o variado e fascinante mundo da tragédia grega. B. M. W. Knox: *Oedipus at Thebes*, New York, The Norton Library, 1971; R. P. Winnington Ingram: "The Second Stasimon of the Oedipus Tyrannus", *The Journal of Hellenic Studies*, v. xci, 1971; R. G. A. Buxton: "Blindness and Limits: Sophokles and the Logic of Myth", *The Journal of Hellenic Studies*, v. C, 1980; E. R. Monesillo: "Caracterización Psicológica del Personaje de Edipo", *Estudios Clásicos* 107, 1995; F. R. Adrados: "Edipo, Hijo de la Fortuna", *Estudios Clásicos* 104, 1993; R. L. Kane: "Oedipus Tyrannus, 1084-85; 'I'll not Deny my Nature?'" , *American Journal of Philology*, v. 103, 1982; C. Carey: "The second stasimon of Sophocles' *Oedipus Tyrannus*", *The Journal of Hellenic Studies*, v. 106, 1986; M. W. Champlin: "Oedipus Tyrannus and the problem of knowledge", *The Classical Journal*, v. 64, n. 8, 1969; M. Ryzman: "Oedipus, *Nosos* and *Physis* in Sophocles' *Oedipus Tyrannus*", *L'Antiquité Classique*, t. LXI, 1992; K. Sidwell: "The Argument of the Second Stasimon of *Oedipus Tyrannus*", *Journal of Hellenic Studies*, v. cxii, 1992; J.-P. Vernant: "Ambigüidade e Reviravolta. Sobre a Estrutura Enigmática de *Édipo-Rei*", *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, São Paulo, Perspectiva, 1999; F. Marshall: *Édipo Tirano – A tragédia do saber*, UnB, 2000; N. Bignotto: *O Tirano e a Cidade*, São Paulo, discurso editorial, 1998. O texto utilizado sempre (com exceção do termo *thymós* no verso 892) é o estabelecido por A.C. Pearson, Oxford, 1987 (primeira edição, 1924).

sem achar que estamos diante de uma obra precursora, que nos parece, quando olhamos para o pouco que restou dos poetas trágicos gregos, contribuir com algo novo. Mas o quê, exatamente, nos desperta essa admiração não é tão fácil exprimir com clareza. As considerações que se farão aqui sobre o sentido da palavra *hybris* tentarão, em suma, lançar alguma luz sobre os motivos dessa admiração.

É somente no estásimo central (863-910) que o termo *hybris* será utilizado, e apenas por duas vezes (873). Os versos que o compõem significam, sem dúvida, a mais crítica referência que o coro, formado por importantes cidadãos tebanos e cujas intervenções em geral se pautam pela moderação e sobriedade, faz a respeito de Édipo durante toda a peça. Este acabara de concluir, com Jocasta, pela ineficiência das predições oraculares; é que uma delas fora feita a Laio a respeito da sua morte e, por ela, Laio morreria pela mão de um filho de Jocasta — pela mão de seu próprio filho. Mas esse filho já estava morto antes da morte de Laio, lembra Jocasta: a sentença do oráculo está frustrada, e isso constitui um bom motivo para que não mais acreditemos em quaisquer previsões (851-8). O raciocínio que Jocasta desenvolve, nesse momento, para persuadir Édipo, se explica como uma tentativa de eliminar as preocupações que este passara a ter, em virtude de um oráculo segundo o qual mataria seu pai e teria filhos com sua mãe; preocupações que emergem por causa da tarefa que Édipo assumira cumprir: descobrir o assassino de Laio. Isso nos remete ao ponto de partida do enredo e a seu desenvolvimento. O esclarecimento da morte de Laio, a descoberta e punição de seu autor, é o que Apolo prescreve como remédio para o mal que aflige os tebanos, a peste. É preciso limpar a cidade dessa mancha — o crime contra Laio —, sem o que a peste manterá seus efeitos (95-107). E é nessa busca do criminoso que Édipo será levado a perceber a possibilidade de serem, afinal, o mesmo, esse crime e aquele do qual, ao dirigir-se em exílio voluntário a Tebas, ele próprio fora autor, matando um velho e seus ajudantes que se interpunham em seu caminho. Durante as inquietações que levam Édipo a considerar fortemente essa possibilidade e a tentativa de Jocasta de dissuadi-lo, ocorrerá aquela colocação em dúvida do valor das predições oraculares. E será somente após o estásimo em questão, quando chegar o mensageiro de Corinto, que tudo se esclarecerá: Édipo se descobrirá não somente o assassino de Laio, a sujeira que cumpria eliminar, mas também, ao tomar conhecimento de sua verdadeira ascendência, aquele que matou seu próprio pai e teve filhos com sua mãe. As conseqüências dessa trágica constatação são notórias e fecham o drama: cegueira e exílio.

O estásimo fará alusão direta à atitude desafiadora de Édipo e Jocasta para com os deuses, e isso parece ser seu "tema" explícito. Seus últimos versos mencionarão a recusa, por ambos, do oráculo dado a Laio (905-7), imediatamente alertando para o que isso significará: ruína de tudo que diz respeito aos deuses (910). Contra isso o

coro se posiciona desde o início do estásimo, contrapondo à instabilidade humana a fixidez e perenidade imutáveis das leis divinas (863-72) e manifestando sua completa aceitação da proteção dos deuses (881). No seio dessa tensão entre o divino que urge defender e o meramente humano que o fustiga, se descreve e critica um certo tipo de comportamento que, aparentemente, deve entender-se como uma caracterização "psicológica", ligada à recusa de Édipo e Jocasta das predições oraculares. Nesses versos, de caráter mais genérico, temos um conjunto de práticas cuja execução significaria mesmo a extinção do coro, a perda de sua razão de ser: arrogância nas atitudes e palavras, orgulho, ausência de temor de justiça, impiedade (884-96).

Não cabe aqui analisar o estásimo linha a linha, mas sim dele extrair observações pertinentes para o objetivo proposto. Se a censura do coro se refere à atitude injustificável de Édipo e Jocasta, ao recusarem de uma vez os oráculos em geral, a partir daquele dirigido a Laio, o coro pretende ilustrá-la e explicá-la por esse caráter que pinta na parte central do estásimo, onde se destacam os aspectos acima mencionados. E, contra isso, em defesa da cidade e de si mesmo, invoca Zeus e todos os valores divinos, pois é a permanência destes que está em jogo. Ora, são esses traços componentes do perfil de caráter que estaria fundamentando a nova posição de Édipo, à primeira vista extraídos da observação do comportamento da personagem, o que nos leva a nosso tema: deveremos identificá-los à *hybris*? O termo, de fato, surge no que parece ser o início dessa descrição, e não há dúvida de que seu significado só pode ser entendido a partir desse contexto.

O caráter exposto pelo coro, se, por um lado, se afigura a expressão sintética de um tipo humano no qual Édipo apenas se enquadraria como um exemplo possível, por outro, parece coletar alguns pontos negativos de sua personalidade em particular, que ao longo do drama se vinham apresentando, mas que o coro, até então, em nenhum momento permitiu valerem mais do que as recomendações positivas que Édipo conquistara à cidade. Ao resolver o enigma da Esfinge, Édipo salva a cidade e torna-se seu governante. E é como a um libertador (35) e salvador (39,48), primeiro e mais sábio dentre os homens (33,48), que a ele se suplicará que novamente alivie a cidade de sua dor. Ora, quando Édipo se revolta contra o divino, o coro não mais pode comungar com ele; e nessa discordância parecem voltar à tona algumas características e atos seus que o coro, em respeito e em consideração a seu salvador, antes preferira minimizar e que, mesmo depois, em face da situação trágica de seu soberano, deixará de lado, assumindo então uma postura compassiva e mesmo ainda grata (1186-1222, 1319-20, 1347-8). Nesse sentido podem relacionar-se o violento ato de Édipo na encruzilhada, onde mata Laio e seu grupo, e a referência, no estásimo, a quem "não obtém seu ganho de modo justo" (889). Da mesma forma, quando o coro, ao mencionar as imutáveis leis divinas no início do estásimo, pede ao

deus que a luta pelo bem-estar da cidade nunca deixe de ser sua (879-91), isso pode significar uma alusão ao fato de Édipo, em sua investigação sobre o assassinato de Laio, ter aos poucos deixado que seus motivos, interesses e sentimentos pessoais sobressaíssem. É o que parece ocorrer nas alterações de Édipo com Tirésias e Creonte: tamanha é a passionalidade que as envolve, de tal forma Édipo se deixa levar pela discussão, que parece mesmo esquecer o motivo fundamental dessa procura, libertar a cidade da peste. Isso pode aparecer aos olhos do coro, que chega mesmo a intervir na discussão entre Édipo e Tirésias, a fim de lembrar que o objetivo é resolver o oráculo prescrito por Apolo (406-7). Assim, quando afirma no estásimo que acima de tudo está o bem-estar da cidade, podemos entendê-lo como uma crítica a Édipo, que aos poucos se teria esquecido disso. Daí se entende também que o coro, ao iniciar seu discurso sobre a *hybris*, se refira a coisas "inoportunas" e "inúteis" (875) e que atribua às leis divinas, imunes à natureza mortal, não serem encobertas pelo esquecimento (868-71).

A *hybris* a que se refere o coro permite então, de início, ser pensada à luz dos atos que, explícita ou implicitamente, podem encontrar-se registrados no estásimo: não somente o desdém de Édipo e Jocasta para com os valores divinos, como também a violência revelada por Édipo no episódio da estrada, bem como sua progressiva perda, no decorrer de sua investigação, do sentido e móvel primeiros que deveriam norteá-la. Mas se podemos detectar aí a presença dessas situações e fatos que ajudam a melhor traçar o perfil edipiano, isso não basta para que obtenhamos o sentido completo e definitivo que se encerra na palavra *hybris*. Esta não se determina simplesmente por tais situações e atos, pois são apenas expressões de um estado que as explica e que se manifesta principalmente quando Édipo dialoga com Tirésias e Creonte: sua *cólera*. E também a esse respeito nosso estásimo apresenta importantes indicações: após mencionar as práticas ímpias, orgulhosas e injustas que é preciso combater, o coro acrescenta: "que homem ainda, nesse caso, se gabará de afastar da alma traços de *thymós*?" (892-4). *Thymós* é palavra de rico significado, que pode expressar a idéia de cólera e que aparece esporadicamente na peça (nos versos 674 e 914, e pelo verbo *thymoûn* em 344), ao que tudo indica como sinônimo de outro termo, este sim mais preciso: *orgé*, que ocorre com maior freqüência no texto, bem como o verbo correspondente (lê-se também *mênis* em 699). Desde o início da conversação com Tirésias, quando este se revela reticente e temeroso em responder a seus apelos e perguntas, Édipo dá mostras de sua inquietação (361), que logo será identificada por Tirésias como estado de cólera (337,339,344,364), o que Édipo imediatamente reconhece (345). Essa cólera aumentará na mesma medida em que Tirésias for revelando que Édipo é o assassino de Laio e todos os detalhes de sua maldição. Acompanhando esse crescente processo no qual Édipo se transfigura, o

coro comenta que ambos os interlocutores falam levados pela cólera (405) e, quando chegar Creonte, manifestará o mesmo julgamento, embora de modo mais reservado (523-4). Sua afirmação, no estásimo, será então apenas a retomada do que já estava observado. Além disso, o próprio Édipo declara, ao narrar os acontecimentos que o levaram a matar Laio, o estado de cólera em que se encontrava na ocasião (807). Isso mostra que, além de podermos explicar certas atitudes censuráveis de Édipo por meio de sua cólera, esta o tem acompanhado já há muito e deve ser considerada um aspecto importante na determinação de sua personalidade.

Tratar-se-á, então, de identificar *hybris* e *orgê*? Embora tentadora, talvez essa identificação não seja totalmente adequada. Se a cólera se mostra eficiente como justificativa para certos atos de Édipo que o coro parece censurar, sua constatação pode também ser entendida como um importante passo apenas, na busca do sentido correto de nossa expressão. Para a obtenção deste, será necessário entender o outro lado dessa cólera que, embora acompanhe Édipo durante boa parte do drama, de fato é apenas a face menos nobre daquilo que o torna, na peça, uma personagem singular.

Isso nos leva a uma outra característica do perfil "psicológico" de Édipo que se impõe durante vários momentos da peça. Ela se revela já naquilo que conferiu a Édipo, um estrangeiro recém-chegado, o poder na cidade: sua solução do enigma. Já de início, o leitor toma contato com seu feito inigualável. O sacerdote, ao pedir a Édipo que salve a cidade da peste, evoca tal proeza: sem nada saber e sem ser instruído por ninguém, Édipo resolve o enigma (35-8). O próprio Édipo, contra Tirésias, opõe à ineficiente adivinhação deste, incapaz que foi de resolver o enigma, sua capacidade de fazê-lo sem nada conhecer (396-8). E será o mesmo Tirésias, durante a discussão com Édipo, quem definirá, ainda que ironicamente, sua habilidade: Édipo é dito possuir uma natural excelência para descobrir o enigmático e o obscuro (339-40).

Porque demonstra reunir as condições necessárias, caberá a Édipo tentar resolver o outro enigma que se apresenta, aquele que envolve a morte de Laio. E isso fará da peça, afinal, uma grande investigação, uma busca incessante. Não é escasso no texto todo um vocabulário que expressa essa idéia, pelo qual a tarefa em questão é proposta como uma investigação, *zétema* (278), e no qual lemos em variadas formas o verbo correspondente, *zeteîn* (110,266,450,1112), bem como o verbo *skopeîn* (68,130,286,291). Toda a procura tenderá, obviamente, à descoberta — lê-se também o verbo *heurískein* (68, 108,440). Ora, o que importa notar é a maneira como Édipo levará a cabo essa investigação: um certo *método* parece sugerir-se. Ao assumir a tarefa e iniciá-la, Édipo pede que lhe seja dado algum "indício" (*symbolon*, 221), que servirá de ponto de partida. Da mesma forma, quando prestes a descobrir a verdade,

diz possuir suficientes indícios (*semeia*) para esclarecer sua origem (1058-9). Édipo está sempre à procura de novos dados que lhe proporcionem a solução — mesmo antes de assumir a tarefa de descobrir o assassino de Laio, procurava já coletá-los junto a Creonte: indaga sobre onde teria ocorrido a morte, se há testemunho ocular, os possíveis motivos, a causa do fim da investigação (112-31). A primeira preocupação de Édipo após conhecer, por meio de Creonte, a exigência de Apolo, é pelo "vestígio" do crime (108-9). E um único informe que Creonte lhe possa dar será já animador, pois "conhecer uma única coisa poderia descobrir muitas" (120). Tais dados devem ser, de preferência, relatos oferecidos por quem se achava presente no momento do acontecimento — é o testemunho empírico que importa considerar, é preciso buscar aquele que viu o ocorrido, não basta ouvir dizer (293). Assim, Édipo insistirá para que se encontre o pastor e servidor de Laio que estava presente na ocasião do crime, mesmo após a argumentação de Jocasta contra os oráculos (859-60). Essa era a última esperança de Édipo, envolto por tantas suspeitas, esperança que o coro reforça (834-7). Nada vale mais, aí, do que o dado visual. O poder do elemento sensível é, para Édipo, forte e se coloca acima de qualquer raciocínio que não se baseie nele. Contra Tirésias, Édipo lembrará sua cegueira, que o torna inofensivo a quem quer que veja a luz (374-5), e dirá mesmo que nele a verdade é fraca, pois sua cegueira é de todos os sentidos (370-1). E vale notar a observação de Édipo, à espera do servidor de Laio que tudo esclarecerá, ao avistá-lo de longe: sem ter tido antes qualquer contato com ele, Édipo, no entanto, conjectura que o homem que se aproxima é esse servidor, pois tem idade concordante com o esperado e está sendo conduzido pelos próprios servidores de Édipo. Mas cabe ao corifeu a palavra definitiva, pois já *viu* o homem (1110-16). E não será, afinal, esse valor concedido à sensibilidade, à visão em especial, o que motiva o ato de Édipo de vazar seus olhos? É para evitar a vergonha da visão de seus pais, no Hades, e de seus filhos, em vida, que o comete (1369-79). E, se pudesse, tornaria também ineficientes seus ouvidos, mantendo assim seu espírito afastado dos males (1386-90).

Todas as informações que se possam obter devem ser levadas em conta — não existe afirmação que não mereça exame (291). Mas isso não significa que o dado sensível seja suficiente: se consiste no ponto de partida adequado, caberá a Édipo arranjar, de maneira mais bem elaborada, os dados obtidos e vislumbrar o caminho para a solução. Ele não assumirá, então, o papel de mero receptáculo de informações que por si só forneceria a chave do enigma, mas sim será aquele que acrescentará a essas, às quais qualquer um pode ter acesso, um trabalho próprio. É assim que Édipo saberá o que é preciso para esclarecer se foi ele o assassino de Laio. Feitos os relatos de Jocasta sobre a morte deste e a respeito do que se diz sobre seu servidor, caberá interrogar este último em busca do dado decisivo. O número dos assassinos por ele

relatado esclarecerá toda a questão (842-7) — esclarecerá, ao menos, se Édipo foi o autor do crime. Há, aí, da parte de Édipo, uma postura "reflexiva", pela qual cabe operar os dados de forma, por assim dizer, "dedutiva" — se "uma única coisa permite conhecer muitas", é esse trabalho dedutivo que se sugere. Não há como deixar de considerá-lo uma personagem "analítica", que preza o argumento bem fundado e que se compraz mesmo em exercitar interpretações e conjecturas. O tempo todo, Édipo busca basear seu discurso naquilo que lhe parece razoável. Mesmo sua inquietação pela demora de Creonte, que vai consultar Apolo, tem motivos fundados: Creonte demora mais do que convém, sua ausência ultrapassa o razoável (73-5). Mesmo sua acusação a Creonte de que haveria, da parte deste e de Tirésias, um complô contra ele, formula-se segundo um raciocínio que não pode ser dito desarrazoado: Tirésias só mencionou Édipo como autor do crime recentemente — após entender-se com Creonte, pensa Édipo, e foi do próprio Creonte a sugestão de recorrer a Tirésias. A esse argumento, bem elaborado, ainda que calcado em bases incertas, Tirésias não pode oferecer resposta, e resta-lhe tentar convencer Édipo por outra via (555-75).

Com base nessas informações, que acrescentam um importante e essencial traço ao perfil edipiano, não é de espantar que, para nós, a personagem seja, de alguma forma, portadora de familiaridade especial. O método de investigação de Édipo torna-o, a nossos olhos, um "detetive", e a peça, uma trama "policial", perante a qual experimentamos a sensação de estarmos diante de uma construção moderna. Mas não é apenas ao de um detetive que podemos comparar o estilo do exame de Édipo; vale lembrar também de um outro tipo, afinal uma espécie menos visível de detetive: chamemo-lo *cientista*. A postura e as atitudes de Édipo em face das dificuldades que envolvem a questão a ser esclarecida podem ser interpretadas como um esboço metodológico de investigação "científica". Tomemos um exemplo: quando localiza no depoimento que dará o servidor de Laio a chave para a solução do assassinato, fornece a Jocasta uma explicação de seu raciocínio: se este disser que foram vários os assassinos de Laio, Édipo não será seu assassino; se disser ter sido apenas um, dadas as semelhanças constatadas, Édipo concluirá ser ele mesmo esse criminoso. Ora, o que de fato esclarece completamente esse raciocínio se diz numa frase que, à primeira vista, soa insignificante, por ser, afinal, um truísmo: "pois um único não poderia vir a ser igual a muitos" (845). Nesse momento da explicação é importante aludir a esse fato banal: ele faz aqui as vezes de uma "premissa", de caráter quase "axiomático", sobre a qual repousa toda a estruturação, por Édipo, de suas inferências, e que ele, ao modo de um investigador que pretende um rigor extremo, não pode deixar de anunciar.

Esse novo modo de encarar a personagem abre espaço para que se explorem um pouco mais seus caracteres essenciais. O rigor que Édipo propõe à sua investigação

é reflexo do rigor que impõe a si mesmo nessa busca. Após receber a notícia pelo mensageiro de Corinto da morte de Pólipo, que ele ainda julgava ser seu pai, Édipo tem todos os motivos para desdenhar de uma vez das predições oraculares e, de fato, o faz (964-7). Mas se seu pai está morto sem que ele possa ser dito o responsável direto, Édipo imediatamente imagina um *sentido possível* no qual poderia ser dito causa dessa morte: sua ausência pode ter levado a isso (969-70). E na seqüência lembrará que, se esse fato novo vem corroborar a argumentação com que Jocasta o convencera do infundado de todo oráculo, algo *que ainda pode ocorrer* não lhe permite aceitar definitivamente, como quer Jocasta, essa conclusão, pois sua mãe ainda vive e, por isso, há "necessidade" (*anáσke*) de temer (986). Isso é extremamente ilustrativo e importante na compreensão da personalidade de Édipo: detetive ou cientista, ele só pode aceitar o que é *indubitável* e *impossível de não ser*. Assim, se é correto dizer, como parece, que a personagem de Édipo significa, de certa forma, a afirmação de um "humanismo" — outro ponto que nos costuma atrair na peça —, em detrimento da completa subordinação às caprichosas determinações divinas, se não há dúvida de que, mesmo submetido ao destino traçado pelos deuses, Édipo sustenta uma postura autônoma de sujeito "ativo" que, criticamente, dita as normas de sua investigação, dizer que temos aqui alguma forma de "liberdade humana" só terá sentido se a entendermos como uma nova forma de submissão, agora à simples *necessidade dos fatos*. Se quisermos, então, entender os parâmetros que norteiam a prática edípica, deveremos lembrar que o que parece mudar é apenas o referencial da submissão: doravante, acima de tudo se colocam a realidade empírica e o sentido "lógico" possível.

Esse quadro se completa — e talvez faça a balança pender um pouco para o lado do cientista, antes que para o do detetive —, quando observamos que o rigor de Édipo se traduz numa inevitável ânsia pela obtenção dos verdadeiros fatos. Se o ponto de partida do exame foi a necessidade de satisfazer a exigência de Apolo, punindo o assassino de Laio para expurgar da cidade a peste, aos poucos, com o decorrer dos acontecimentos, misturar-se-ão esse motivo e a crescente obsessão de Édipo por descobrir sua real ascendência. E, não obstante ser somente com a chegada do mensageiro de Corinto que Édipo assume, de uma vez, essa obsessão como a sua real preocupação, já antes, quando Tirésias menciona sua condição real, Édipo o interroga sobre quem seriam de fato seus pais (437). Essa busca não verá diante de si qualquer obstáculo. De nada adiantam as súplicas de Jocasta, que, ao tomar conhecimento dos fatos novos trazidos pelo mensageiro, percebe toda a verdade. Édipo não pode conceber que, neste ponto das investigações e com os elementos já adquiridos, não consiga descobrir sua verdadeira origem (1058-9, 1065, 1077, 1085) e, quaisquer que sejam as conclusões, é preciso levar a cabo essa tarefa. Édipo

parece colocar acima do eventual conteúdo trágico desse desfecho a necessidade de esclarecê-lo e encontrá-lo. Assim, mesmo quando parece já pressentir, no interrogatório do servidor de Laio, sua desgraça, à menção por este de que sua resposta contém algo terrível de dizer, Édipo replica: "e a mim, é terrível ouvir; no entanto, é preciso ouvir (*akoustéon*)" (1170). Não será esta necessidade a mesma que o forçara a temer o fato ainda possível de gerar filhos com sua mãe? Aqui como lá, nenhum motivo de conveniência pessoal parece tomar o lugar da meta de obtenção da verdade.

O Édipo "encolerizado" é, então, ao mesmo tempo, o Édipo "analítico", "reflexivo", "crítico". Essa complementação, imprescindível, do caráter edipiano, traz novos elementos para a captação do correto sentido da *hybris*. Esses dois aspectos, à primeira vista totalmente conflitantes, podem, contudo, ser vistos por um prisma que os aproxima íntima e indissolavelmente. A cólera de Édipo se manifesta nas discussões com Tirésias e Creonte, mas as palavras que a expressam diretamente ocorrem com frequência no episódio de Tirésias, e apenas uma vez com Creonte, já no fim da polêmica, como que sintetizando o juízo deste sobre Édipo (*thymós*, 674). Ora, é importante observar os novos termos que parecem, agora, fazer referência ao estado de cólera. Defendendo-se da acusação de Édipo segundo a qual teria tramado com Tirésias, Creonte opõe que, em sua situação atual, goza, como irmão de Jocasta, de todos os privilégios do poder, sem sofrer seus malefícios, e que por isso não tem motivos para cobiçar o poder de Édipo. Essa argumentação termina com uma súplica: que Édipo não mais o acuse por meio de um "julgamento obscuro" (608). Essa súplica é bem vista pelo coro, que acrescenta, certamente pensando na atitude de Édipo: "os rápidos em pensar não inspiram confiança" (617). O próprio coro pedirá que Édipo não acuse Creonte com base num "raciocínio obscuro" (657). E no momento em que Édipo parece chegar ao ponto mais agudo de sua revolta, ordenando a Creonte que o obedeça cegamente, este acabara de opor-se afirmando: "não te vejo pensando bem" (626). Se nessas passagens se exhibe cólera edipiana, ela pode, então, ser entendida com o auxílio de vocabulário que nos remete àquele outro lado de sua personalidade: termos como "pensar", *phroneîn*, "julgamento", *gnóme*, "raciocínio", *lógos*, mostram que essa cólera que se apossa de Édipo em certos momentos redundava numa ação ineficaz das qualidades que faziam de Édipo, não apenas o mais indicado para a tarefa proposta, como também um tipo especial. Mas deveremos ver aí dois opostos que se alternam no espírito de Édipo e que reciprocamente se afastam à simples aparição do outro?

Durante o diálogo que precede a crítica que ambos farão aos oráculos, Édipo narra a Jocasta o episódio no qual matara Laio. O encontro ocorrera numa viagem pela qual, de vontade própria, Édipo se exilava de sua terra. Tratava-se de um modo

de evitar que se cumprisse seu destino — matar seu pai e unir-se a sua mãe. Essa predição fora feita quando Édipo consultara o oráculo de Delfos, a fim de esclarecer uma questão: alguém o chamara de "filho forjado" e, embora o autor da acusação estivesse bêbado e se tratasse de uma festa, isso o atormentou, a ponto de ir a Delfos, mesmo após esclarecer-se com seus pais. Esse pequeno episódio mostra a que ponto chega a determinação de Édipo: uma dúvida se instalou em seu espírito e ele a seguirá até onde for preciso. E a irritação com o acusador e o tormento causado são, aqui, o mesmo impulso que o leva a Delfos. Em outras palavras, parecem ser duas faces de uma mesma moeda a iniciativa para investigar, encontrar e resolver enigmas, e a propensão à cólera, que convivem em Édipo. Se assim for, se houver aí apenas duas ramificações de um mesmo tronco psicológico, a postura analítica de Édipo e seus acessos de raiva encontram um fundo comum. A cólera será apenas resultado de uma *mesma disposição* de que se gera a atitude reflexiva, no que tem de essencial: um modo de ser ativo e determinado, que não admite interferências. Quando em busca da verdade, Édipo se impõe tal atitude crítica rigorosa, que, de alguma forma, parece sujeita a desvios passionais quando ele depara com obstáculos. É o que Creonte parece dizer, novamente referindo-se à intransigência de Édipo: este é possuidor de uma "presunção desprovida de inteligência" (*authadían...toû nou khorís*) (549-50). A presunção, aqui, não seria algo em si mesmo *mau*: tratar-se-ia da postura altiva e autônoma do investigador que se conhece possuidor dos meios necessários para a obtenção da verdade a que visa. Ocorre que em certas situações ela se mostra insensata — acontece-lhe carecer de *noûs*, e é então que ela se faz *cólera*. Esta será, assim, apenas a face obscura e menos nobre dessa determinação, intelectualmente dirigida, em buscar a verdade. Édipo não seria o investigador que é, se não fosse também propenso a essas efusões passionais. Estas nada mais são do que percalços inerentes a uma personalidade cuja complexidade não permite separar seus elementos essenciais.

Será a partir dessa relação que poderemos compreender o sentido do termo *hybris*. A *orgé* de que Édipo é tomado se mostrara uma boa forma de reunir sob uma mesma rubrica os atos censuráveis a que o coro parecia aludir no *estásimo*. Vêmo-la agora intimamente associada à postura analítica que Édipo revela com frequência durante todo o drama. Se não se identificaram *hybris* e *orgé*, foi porque uma leitura mais atenta das linhas em que nossa expressão ocorre não o permitia. Toda a descrição dos comportamentos e atitudes que o coro condena, que aqui tentamos relacionar a algumas atitudes de Édipo, seguem-se imediatamente à afirmação: "a *hybris* gera o tirano" (873). Essa proximidade, não apenas espacial, mas também de sentido, justifica que pensemos na cólera de Édipo. A palavra, de fato, tem sempre o sentido de um excesso e costuma traduzir-se por "desmedida", "insolência", "orgulho". Mas

algumas observações poderão contestar ou, ao menos, matizar essa idéia.

A afirmação: "a *hybris* gera o tirano", faz-se em um momento do estásimo que ainda não se refere explicitamente a Édipo e Jocasta; trata-se de uma sentença de cunho geral, "abstrato", que não parece dizer respeito a Édipo somente, mas a todo "tirano". Este termo, por sua vez, freqüentemente traz consigo sentido negativo. Contudo, esse não parece ser o caso aqui. Se Édipo é *tyrannos*, por não ser naturalmente destinado ao poder que agora ocupa, ele mesmo chamará "tirania" (128) o poder em geral, e se referirá a Laio também como *tyrannos* (1043). O próprio Creonte, insuspeito a esse respeito, ao explicar-se a Édipo quanto a sua possível participação numa trama com Tirésias, diz ser melhor fazer "coisas de tirano" (*tyranna*) do que ser um *tyrannos* (588), e a seguir oporá mesmo *tyrannis* e *arkhé*, dizendo possuir a segunda e não aspirar à primeira (592-3). Aqui, a expressão parece significar a mera oficialização do poder, denotando antes o "cargó" a ocupar do que o poder a exercer. Nessas circunstâncias, o uso da expressão não parece obedecer a uma significação rígida — lembre-se que o próprio Édipo é chamado também *ánax* (103,276,286,631,650,689,834) e *basileús* (1202). Não havendo necessariamente sentido pejorativo no termo e tratando-se de uma referência genérica, essa *hybris* ganha significação inesperada. É que o texto não se refere a uma característica que *modifica* aquele que a possui: é dito, na verdade, que a *hybris* "gera" (*phyteúei*) o tirano, o que a torna, por assim dizer, uma característica "essencial" de todo *tyrannos*. Se assim é, poder-se-á dizer que a *hybris* significa algo *que não é por natureza mau* — e, em vez de pensarmos em "insolência" ou "desmedida", deveremos considerá-la como a expressão de um *destaque* que, a princípio, se vê neutro de valor. Será a seqüência do estásimo que descreverá uma situação em que a *hybris* se torna *negativa* — mas se trata aí, bem entendido, de uma situação *específica*, que talvez se deva entender, curiosa e paradoxalmente, como uma "exacerbação de *hybris*". Essa exacerbação dará início ao relato, pelo coro, dos aspectos condenáveis de caráter. E é nessa situação que a *hybris* se condena: "...se se empanturra (ei... hyperplesthê...) inutilmente de coisas inconvenientes e inúteis..". (873-4). Ora, pela cólera se explicarão, então, todos os atos que se seguem a essa situação de exacerbação — ela será essa exacerbação mesma, o que fará da *hybris* de Édipo *sua própria atitude analítico-reflexiva*, da qual a cólera se mostrara já apenas um desvio e deve, agora, ser compreendida como excesso.

Basta que lembremos os fatos. Se a *hybris* gera o tirano, o que conduziu Édipo ao poder? O fato de ter resolvido o enigma e detido a Esfinge, sem nada saber, guiado por sua *gnóme* apenas (398). O que gera Édipo-tirano é, assim, esse feito — vale dizer, aquilo que o permitiu: sua capacidade natural de descobrir, seu "método analítico", a *racionalidade* inerente a seu modo de conduzir a investigação.

A *hybris* de Édipo, como destaque agora *positivo*, sugere-se em alguns momentos do texto. No decorrer de sua altercação com Tirésias, Édipo invoca o que lhe é caro: "riqueza, poder e *arte superior à arte (tékhne tékhnes hyperphérousa)*" (380-1). Essa *tékhne* não seria justamente seu "método" para resolver enigmas, sua capacidade para investigar com sucesso? No mesmo sentido, imediatamente após a constatação da desgraçada condição de Édipo, o coro, lembrando os dias de glória, registra: "ele, após lançar uma flecha no mais alto ponto (*kath'hyperbolán*), obteve toda a felicidade" (1196-8).

Quais as conseqüências a extrair da observação da importância que possui, em Édipo e na peça como um todo, sua postura especialmente especulativa? Não se trata apenas de um componente a mais na elaboração da personagem, mas também de um importante instrumento para a exploração mais profunda do elemento trágico. O *Édipo Rei* não é apenas a efetivação dos fatos inevitavelmente traçados pelo destino — ao contrário, estes ocorreram *antes* da peça. É, todo ele, o acompanhamento e a narração do *reconhecimento* desses fatos, e tudo o que nele se faz e diz gira em torno de sua descoberta. Ora, o que parece haver de singular no caso do *Édipo* é que não chama nossa atenção apenas o momento desse reconhecimento, mas também o *modo* como se dá, o rico trajeto que leva ao momento crucial da descoberta. Isso traz resultados peculiares para os efeitos da tragédia sobre o espectador.

Para entender esses efeitos, lembre-se do que diz Creonte a Édipo, já no fim da violenta discussão que sustentam: "tais naturezas a si mesmas são, com justiça, as mais dolorosas de suportar" (674-5). Sem dúvida, Creonte se refere aqui à intransigência de Édipo tomado de cólera; vejamos, contudo, o que essa afirmação tem de mais genérico e profético. Sabemos já o que move a cólera de Édipo, e o que o tornará difícil de suportar, para si mesmo, será sua própria *physis* — vale dizer, sua *obstinação em render-se à verdade acima de tudo*. Estará aí, em sua *plenitude*, o elemento *trágico* da situação: não é apenas por ter feito o que fez, que Édipo será conduzido à sua desgraça; é também *por ser como é*, é em virtude de sua dedicação obsessiva e inflexível à busca da verdade, que Édipo *não pode deixar de ficar sabendo* do que há de miserável em sua existência, não concebendo sequer a possibilidade de evitar esse conhecimento, evitando qualquer tentativa nesse sentido — e isso, em verdade, *só faz aumentar a carga trágica da situação*. É curioso notar, então, a que leva a autonomia racional de Édipo: sua condição trágica não mais se explica somente por um destino divino previamente traçado, mas também, e principalmente, por *algo inscrito em sua própria natureza*.

Por esse raciocínio, a racionalidade edipiana não se entenderá somente como expressão artística de idéias sedimentadas na cultura da época. É razoável — e

provavelmente correto — dizer que Édipo representa, em ação, os traços gerais que caracterizam a "revolução intelectual" de caráter "humanístico" que alcançou seu ápice no quinto século, e que opera certo afastamento crítico dos valores e tradições mitológicas, bem como a afirmação gradativa e cada vez mais confiante de um *lógos* autônomo. Com uma personagem como Édipo, o poeta estaria como que buscando certa "harmonia" com a atmosfera intelectual, cujo efeito seria a obtenção de empatia mais intensa com o espectador. Ou, ainda mais, seguindo uma linha de interpretação que veria na tragédia um modo *didático* por excelência, essa racionalidade que acompanha Édipo deverá nos "informar" e "educar" no espírito desse "movimento" intelectual. Vale também considerar, contudo, os efeitos puramente artísticos que se obtêm. Se o *Édipo Rei* é talvez a tragédia que mais nos instiga, aquela na qual o elemento trágico se desenvolve com mais intensidade, isso parece dever-se a essa racionalidade inerente a Édipo, e a inclusão dos discursos argumentativos, das inferências e das conclusões, das réplicas e dos conflitos, significaria a utilização de meios, da parte do poeta, que contribuiriam para a melhor obtenção dos efeitos desejados. Antes que vejamos Édipo como um "modelo" que o poeta quer nos fornecer — apesar do verso 1193 falar de seu destino como *parádeigma* —, lembremo-nos de que, até certo ponto, essa atitude analítica não lhe é exclusiva: a peça é repleta de "argumentos" propostos pelas outras personagens. Já o sacerdote, no início, além de suplicar a Édipo que liberte a cidade da peste, apela a um outro expediente: se não o fizer, Édipo se arrisca a não ter a quem governar (54-7). Creonte elaborará uma extensa argumentação para mostrar que não lhe seria vantajoso tomar o poder a Édipo, e que não estaria, portanto, conspirando com Tirésias (579-99). E Jocasta não se opõe às predições oraculares sem motivo. Ao oráculo oferecido a Laio, opõe fatos que o desmentem, ou, melhor dizendo, que nesse momento ainda não foram revelados falsos: como o filho de Laio morreu três dias após nascer e Laio morreu na estrada, a predição não se cumpriu (707-15). O mesmo modo de argumentar se repete a seguir, na crítica definitiva a toda predição (851-8). O raciocínio de Jocasta é simples e se revela na censura que faz a Édipo: este "não conjectura, como homem sensato, o novo através do antigo" (915-16). Em outros termos, o oráculo de Édipo não merece consideração, se o oráculo de Laio se mostrou errôneo. Às deduções que Édipo demonstra seguir, Jocasta apresenta aqui, em contrapartida, por assim dizer e com a devida licença à palavra, uma pequena peça de "indução". Isso parece suficiente para mostrar que há um procedimento adotado, em diferentes escalas, pelas principais personagens; se Édipo será aquele que a adotará numa intensidade inédita, que significará o estabelecimento mesmo de sua "natureza" própria, tal procedimento expressará ainda um modo comum a todos de pôr em obra suas idéias e intenções.

Assim como mantém, em pleno quinto século, o tema do conflito entre os homens e as determinações divinas – com a vitória destas, porque se trata, em todo caso, da forma por excelência de acionar o mecanismo da tragédia –, o poeta vê nesse jogo dialético que se instaura com a emergência da nova razão mais um elemento, indispensável, na evolução de sua arte. Nesse sentido, o *Édipo Rei* significará a constatação de que, no momento mesmo em que esse *lógos* se desenvolve em seu terreno próprio, onde ainda germinam a retórica, a filosofia e a ciência, Sófocles o entende e explora em toda sua potencialidade *dramática*.

Resumo Este texto faz uma análise da obra *O Édipo Rei*, de Sófocles, procurando lançar alguma luz sobre os motivos da admiração ainda hoje por ela despertada.

Palavras-chave *O Édipo Rei*, *hybris*, tragédia, racionalidade.

Abstract This work analyses Sophocles' play *Oedipus King*, searching to clear out the reasons of our persistent amazement for it.

Keywords *Oedipus King*, *hybris*, tragedy, rationality.

Água-viva: instantes de saber

Cleonice Paes Barreto Mourão

A paixão do paradoxo

Um jogo entre o dentro e o fora atravessa toda a obra de Clarice Lispector e encena o encontro de subjetividades com acontecimentos e a criação desses acontecimentos a partir de uma percepção aguda e lancinante do mundo e dos seres, num circuito tenso. Nessa perspectiva, um pequeno livro se destaca no conjunto da sua obra: *Água-viva*. Nele, o encontro privilegiado é com a própria escrita, quando ela é geradora de vida. Voltar-se para o dentro da escrita não para uma interpretação de suas possíveis significações, mas para compreender o processo da criação. Um olhar para o dentro da escrita que é, ao mesmo tempo, uma direção para o fora, para a captura do mundo e da existência. Entrar na escritura para exhibir seus mecanismos, seu corpo estriado de linhas que partem em todas as direções e às quais é preciso deixar a liberdade absoluta, desprendida da organização lógica, em fuga estonteante; linhas que não perfazem nenhum desenho, mas deixam em seus espaços a grande força, a força daquilo que as palavras não cobrem, apenas sussurram, murmúrio de deuses ou de demônios, rugir de feras ou canto de pássaros, aquém ou além do bem e do mal, no puro prazer de ouvir o silêncio, no interior do qual, e só nele, é possível lançar o grito: "Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica" (9).¹

Água-viva é de 1973, quando Clarice já havia publicado grande parte de sua obra. Embora possa ser visto como uma Poética, nem por isso se trata de um balanço de sua escrita, ou melhor, de como ela escreveu seus livros anteriores. *Água-viva* se aproxima mais de uma espécie de cosmogonia da escrita. Partir do caos sem a

¹ LISPECTOR, CLARICE: *Água-viva*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973. Os números entre parênteses depois das citações em itálico referem-se a esta edição.

preocupação de organizá-lo, mas para explorar nele a convivência dos contrários, a paixão do paradoxo, a semente da vida.

O texto é todo fragmentado em segmentos separados por um espaço em branco, sem nenhuma narrativa, apenas o registro do mundo e das sensações de um eu não nomeável. Essa fragmentação e a profusão heteróclita de temas impedem uma leitura interpretativa. Ao leitor de *Água-viva* cabe acompanhar o processo da escrita, sem procurar descobrir uma verdade clariceana que se ocultaria por detrás de metáforas. As metáforas de *Água-viva* não são abstrações: de carne e sangue, elas constituem um universo larvar, "atrás do que fica atrás do pensamento", expressam uma vida primitiva distante das construções racionalistas. Assim, o essencial em *Água-viva* não são os temas desalinhavados, sua infinita variedade, mas as forças, as intensidades que atravessam de um enunciado a outro e se contaminam. É possível que, chegando à última página, o leitor não saiba de que trata o livro, mas fica-lhe a percepção nítida de uma densidade telúrica, de um processo de criação, não de representação.

Filosofar na arte

Os parágrafos de *Água-viva*, cujos temas extremamente diversificados não permitem o desenvolvimento de uma idéia, não se arranjam num sistema; são, no entanto, a exibição — não a demonstração — daquilo que Nietzsche considera como uma "metafísica de artista" a qual, segundo o comentário de Roberto Machado,

é a concepção de que a arte é a atividade propriamente metafísica do homem, a concepção de que apenas a arte possibilita uma experiência da vida como sendo no fundo das coisas indestrutivelmente poderosa e alegre, malgrado a mudança dos fenômenos.²

A "metafísica de artista", em *Água-viva*, dá carne e sangue ao ato de pensar, acentuando o aspecto dionísio da vida e de sua expressão poética, sem, contudo, abandonar o apolíneo. Clarice mantém a claridade das proposições, quando consideradas isoladamente, mas é na sua seqüência sem fio lógico, sem nenhuma preocupação de levar a um conhecimento; é no interior dessa matéria indisciplinada e proliferante que sua escrita produz um saber. Um saber que não passa pelas grades da razão, mas pela experiência da vida quando vivida sensorialmente, movida no "plasma", dinamizada pelos afetos e perceptos, não pelo intelecto.

² MACHADO, ROBERTO: *Nietzsche e a verdade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p. 29.

Essa "metafísica de artista" não está à procura de nenhuma verdade; ao contrário, joga-a no terreno provisório das experiências de vida, distante de qualquer parâmetro ético ou de qualquer centralização. Acéfalo, múltiplo, expandindo-se sem direção predeterminada, o texto de *Água-viva* transfigura as "idéias" em pontos rizomáticos que se bifurcam, se quebram a cada instante, mas deixam no rastro de sua errância o desenho de um saber de vida e de sua expressão — a escrita.

Assim, *Água-viva* não pertence à categoria de obra, mas à de processo de texto, anterior à obra. E como tal, processo ou experimentação, a escritura ali promove uma desterritorialização do pensamento: retira-o do domínio da linguagem argumentativa e logocêntrica, lançando-o na arte. Não a arte *de* pensar, mas pensar *na* arte.

Pontos de intensidade na correnteza vertiginosa e heteróclita da temática clariceana, os segmentos de *Água-viva* constituem uma espécie de aforismos, se retirarmos desse termo a intenção de conhecimento e de ética, para nele entendermos estações de saber. Talvez pudéssemos designá-los como "blocos", dos quais Deleuze afirma: "O artista cria blocos de perceptos e de afetos, mas a única lei da criação é que o composto deve ficar de pé sozinho".³

O filósofo francês explica ainda que esses afetos e perceptos são de uma modalidade muito especial: é preciso "arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afeto das afecções, como passagem de um estado a outro" e criar "um puro ser de sensações".⁴

O procedimento utilizado por Clarice para fazer essa "passagem" e deixar-se ser "um puro ser de sensações" consiste em assumir um "it" que é, segundo ela, a forma impessoal do ser, e com isso eliminar o sujeito percipiente: "Basta-me o impessoal vivo do it"(79). A partir do "it", ela contrai as palavras que dizem dos afetos e dos perceptos em curtas fabulações e encenações que denominamos de estações de saber — um saber da vida e da palavra.

Celebração da vida

Água-viva não interpreta a vida, não a decodifica, não fala sobre ela. *Água-viva* cria vida, retira-a das cavernas não para lhe dar um significado, mas para deixá-la explodir em todo seu vigor selvagem. Caminhar na direção do primitivo, do selvagem,

³ DELEUZE, GILLES. GUATTARI, FÉLIX.: *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 214.

⁴ Idem, p. 217.

não significa uma regressão. É, antes de tudo, traçar uma linha de vida no seu mais alto grau de intensidade, deixar de interpretar a vida e vivê-la, renunciar à subjetividade para encontrar toda a largueza e profusão da impessoalidade, ter a coragem de viver sem rosto próprio – a grande aventura: "Estou viva. Mas sinto que ainda não alcancei os meus limites, fronteiras com o quê? Sem fronteiras, a aventura da liberdade perigosa". (20)

Como ouvir essa voz vindo das cavernas, voz ancestral, anterior às organizações lógicas, "*no obscuro erotismo da vida plena*"(22), dialogando com insetos, serpentes, corujas, morcegos? Voz que substitui a limpidez da razão pelo sangue espesso da vida: "Bebo um gole de sangue que me plenifica toda".(49) Como ouvi-la senão situando-nos também nesse mundo primitivo e subterrâneo? "Estou atrás do que fica atrás do pensamento"(14). A lógica, a identidade, o Cronos constituem a grande muralha contra a qual essa voz se arrebenta em estilhaços que formam um desenho sem forma reconhecível, pedaços de cristal de um caleidoscópio sempre girando, incansável no seu prazer de criar novos e surpreendentes traços: "...sou caleidoscópica: fascinam-me as minhas mutações faiscantes que aqui caleidoscopicamente registro". (40)

Água-viva mostra com exemplaridade que o ser moderno é um ser de linguagem. Em sua tessitura percebe-se o processo que se desenrola em torno da linguagem e que procura desvencilhar-se das significações pré-estabelecidas. Para isso a autora envereda por uma orgia de palavras cujo fluxo não leva a nenhum lugar, mas que se espraia toda no espaço que se abre entre os paradoxos. Sem fazer um corte absoluto entre os afetos e o intelecto, é justamente a contaminação de um pelo outro que constitui a sua matéria. Sem começo nem fim, "... escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos"(11), essa escrita se expande em rizoma, e em cada linha de seu emaranhado a palavra surge como experiência primordial de vida.

Na vertigem do Aion

A linha do tempo privilegiada pela escrita de *Água-viva* é o Aion. Uma das últimas linhas do livro diz de um procedimento de experimentação infundável: "O que te escrevo é um 'isto'. Não vai parar: continua".(115) E insiste logo em seguida: "O que te escrevo continua e estou enfeitçada"(115). Trata-se de uma experiência de escrita que tem como parâmetro o tempo sem espessura nem profundidade, o tempo do instante-já.

O instante-já é o termo que pontua todo o texto e se faz o suporte de um modo de pensar, de escrever e de viver. A expressão aponta para um presente, naturalmente, mas é preciso compreender de que presente se trata. A sua medida não é a de Cronos,

que seria então um presente amplo e profundo onde habitam as pré-significações, as narrativas com princípio, meio e fim, o universo dos valores universais, o tempo dos deuses, contendo em si o passado e o futuro como dimensões do presente. "Cronos é o tempo regulado dos presentes vastos e profundos"⁵, afirma Deleuze quando o contrapõe ao tempo sem espessura do Aion.

Ao enfocarmos a questão do tempo segundo conceitos deleuzianos, estamos cientes de que fizemos uma escolha, uma vez que não há para o filósofo francês uma única concepção do tempo. São vários os caminhos para se pensar o tempo na filosofia deleuziana, de acordo com o vetor por ele apontado: pela via de Bergson, dos estoícos, de Hölderlin, de Blanchot, entre outros. Se privilegamos a via nietzscheana, uma das que Deleuze adota, e talvez com certa predileção, é porque percebemos na experiência do tempo, tal como surge em *Água-viva*, uma vizinhança muito grande tanto com Deleuze quanto com Nietzsche.

Segundo Deleuze, no Aion,

*Em lugar de um presente que absorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, nos dois sentidos ao mesmo tempo. Ou antes, é o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro, em lugar de presentes vastos e espessos(...).*⁶

E Nietzsche considera o Aion não como uma linha contínua nem reta, mas labiríntica; tempo desregrado, enlouquecido, reservado à criança e ao artista; jogo do múltiplo e do devir.

A concepção do instante-já em *Água-viva* é claramente nietzscheana e deleuziana: "Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidivo não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais". (9) E ainda: "O que vai ser já é. O futuro é para a frente e para trás e para os lados. O futuro é o que sempre existiu e sempre existirá". (44) O presente é passado e futuro ao mesmo tempo, vertiginosa fuga que arrasta consigo a ordem e a desordem, que comanda o claro e o obscuro, que alimenta a vida e a morte: "Fixo instantes súbitos que trazem em si a própria morte e outros nascem – fixo os instantes de metamorfose e é de terrível beleza a sua seqüência e concomitância". (15)

⁵ DELEUZE: *A Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 168.

⁶ Idem, p. 192-3. O grifo é nosso.

Nas palavras de Zaratustra:

*Vê, continuei a falar, vê este instante! Deste portal Instante corre um longo, eterno corredor para trás: atrás de nós há uma eternidade (...) E não estão tão firmemente amarradas todas as coisas, que este Instante puxa atrás de si todas as coisas vindouras? E assim a si próprio também?*⁷

E nas palavras de Deleuze:

*Sempre já passado e eternamente ainda por vir, Aion é a verdade eterna do tempo: pura forma vazia do tempo, que se liberou de seu conteúdo corporal presente e por aí desenrolou seu círculo, se alonga em uma reta, talvez tanto mais perigosa, mais labiríntica, mais tortuosa por esta razão (...)*⁸

Liberada da espessura do Cronos, a palavra gerada no Aion desliza na superfície, percorrendo linhas embaraçadas, rizomáticas, e nelas o eu, desvincilhado da profundidade do Cronos que enraiza a identidade, se multiplica numa infinidade de atributos ou modalidades do ser:

...eu, bicho de cavernas ecoantes que sou e sufoco porque sou a palavra e também o seu eco, sou sozinha, sou orgânica, sou o mundo, sou implícita, sou a morte, sou tão simples, sou anônima, eu me sou, sou o coração das trevas, sou um coração batendo no mundo, sou pouco a pouco, sou um objeto urgente, sou um ser concomitante, sou uma pergunta, fragmentária que sou, sou-me, sou ainda a rainha dos medas e dos persas e sou também a minha lenta evolução que se lança como uma ponte levadiça num futuro cujas névoas leitosas já respiro hoje...

Espécie de litania disseminada no texto, o eu se faz multiplicidade produzida no Aion e dinamizada pelo É que não oferece repouso. Nenhuma dessas formas é privilegiada, nenhuma delas contém a origem, a raiz primeira, apenas se deslocam de uma a outra, ou são todas ao mesmo tempo.

⁷ NIETZSCHE, FREDERICO: *Assim falou Zaratustra: Visão e enigma*. Trad.: Eduardo Nunes Fonseca. São Paulo: Hemus, s/d. p. 244. Grifos do autor.

⁸ DELEUZE: *A Lógica do Sentido*, p. 170.

Essas modalidades do ser estão contidas em segmentos que se dispersam num labirinto cuja consistência são as experiências diante do mundo e do ato de escrever. Essas experiências não apontam uma direção única, antes percorrem "caminhos que se bifurcam" na tentativa de encontrar a grande resposta que, no entanto, nunca se apresenta: "Quero captar o meu *é*" (10). E no tempo que sustenta esse labirinto, todas as direções são possíveis, o que já aconteceu, o que acontece, o que está para acontecer, todos os acontecimentos ao mesmo tempo, litania alucinada, sem começo nem fim, deixando todo seu vigor se expandir no meio, no meio do labirinto, o mais terrível, distante de qualquer resposta, de qualquer repouso. Na dinâmica do Aion, em *Água-viva*, a experiência da vida e do mundo passa pelos mais variados pontos: os pontos da música, da pintura, dos animais, dos vegetais, das relações humanas, do nascimento de uma gata e do suicídio de um homem. E tudo continua porque nenhum ponto é privilegiado, nenhum deles cava uma vertical onde o *eu* pudesse fincar sua raiz. Só o tempo descentrado do Aion poderia permitir essa linha de fuga, essa formação rizomática, afastando o eu das grandes respostas oferecidas por um mundo ávido de soluções definitivas, eternas. E é na ausência de uma resposta, em torno do oco que aí se abre, que o eu circula: "E doidamente me apodero dos desvãos de mim, meus desvãos me sufocam de tanta beleza. Eu sou antes, eu sou quase, eu sou nunca". (21) Esse oco ou eco por onde perambula o eu constitui seu jardim de sombras: "Para me refazer e te refazer volto a meu estado de jardim e sombra, fresca realidade, mal existo e se existo é com delicado cuidado. Em redor da sombra faz calor de suor abundante. Estou viva. Mas sinto que ainda não alcancei os meus limites, fronteiras com o quê? sem fronteiras, a aventura perigosa".(20)

Os relâmpagos do Aion

Os instantes-já são os pontos aleatórios por onde passa a linha do Aion: "...toda a linha do Aion é percorrida pelo Instante, que não pára de se deslocar sobre ela e faz falta sempre em seu próprio lugar".⁹ O instante é o referente mais reiterativo no texto de *Água-viva*, referente de um tempo cuja espessura se esfacela.

É no ponto fugaz do instante-já que o eu pode estar, só nesse tempo infinitamente dividido pelo instante o eu pode Ser: "Meu tema é o instante? meu tema de vida. Procuo estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos – só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim". (9-10)

⁹ Idem, p. 195.

Aparentemente paradoxal, uma série de proposições regidas pelo verbo "querer" apontam para o *É*, como se ele pudesse ser o repouso do *eu*, pudesse torná-lo único e invariável. No entanto, o *É* não se situa, na escrita de *Água-viva*, no tempo do Cronos. Lançado na correnteza estonteante do Aion, ao invés de constituir uma duração, ele se torna provisório, não se condensa em nenhuma substância perene, seus atributos se fazem e se desfazem segundo o "arrepio dos instantes".⁽¹⁰⁾ Todas as proposições que apresentam o *É* como tentativa de definição não são mais que "focos de eternidades aninhados entre os instantes", segundo expressão de Félix Guattari.¹⁰ "E no instante está o *é* dele mesmo. Quero captar o meu *é*".⁽¹⁰⁾ Captura impossível, se se pensar o *É* na categoria da filosofia clássica, mas possível se ela for situada na dimensão nietzscheana.

A escrita de *Água-viva* é a celebração do jogo que, segundo Nietzsche, é reservado às crianças e aos artistas, o jogo cujos dados são o paradoxo, o não-senso, a alegria, a vida sem ressentimentos. A palavra em *Água-viva* é um perpétuo jogo de aleluias renovadas e transubstanciadas: "Mas eu denuncio. Denuncio nossa fraqueza, denuncio o horror alucinante de morrer – e respondo a toda essa infâmia com – exatamente isto que vai agora ficar escrito – e respondo a toda essa infâmia com a alegria. Puríssima e levíssima alegria. A minha única salvação é a alegria".⁽¹¹²⁾

Assim, o *É* de "quero captar o meu *é*", longe de constituir um ponto final, é ponto de relançamento para a vida, longe de ser morte de uma procura, constitui a alegria do caminhar no incerto e no paradoxal, corpo e alma numa conjunção aquém ou além da ontologia: "Quero morrer com vida"⁽⁵⁵⁾ – comemoração da vida em todo seu esplendor, movendo-se entre os opostos, estirando-se na orgia de palavras, instrumento, mas também matéria do ser do Aion ou do jogo de Dioniso: "E aos instantes eu lhes tiro o sumo de fruta. Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente de vida. O instante é semente viva".⁽¹³⁾

A correnteza do E

O jogo que sustenta a escrita de *Água-viva* se perfaz exatamente entre o *É* e o *E*. As proposições regidas pelo verbo ser são rompidas, rasgadas pela força da conjunção *E*. Extremamente reiterativa no texto, a conjunção *E* torna-se a expressão verbal do instante-já.

¹⁰ GUATTARI, FÉLIX: *Caosmose*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 29.

O ϵ , elemento de sinfonia durável, se conjuga ao E , elemento do improviso, virtuoso de jazz. E do agenciamento dos elementos heterogêneos produzidos por cada um deles surge a consistência da escrita clariceana de *Água-viva*. O ϵ e o E não estão em luta, mas em dança. Cada uma dessas desterritorializações tende à outra, aproxima-se, afasta-se, converte posições, movimentos livres, desprendidos da lógica que os encarceraria em movimentos dialéticos.

Assim, não as cavernas contra os espaços aéreos, não a missa negra contra a santa missa, não o sangue contra o vinho, não o jazz contra Mozart, não o mal contra o bem, a treva contra a luz, a desordem contra a ordem, mas o entre-lugar, o ponto de interseção dos contrários, "o entre-dois, entre dois meios, ritmo-caos ou caosmo"¹¹, segundo Deleuze. O agenciamento se efetua graças à conjunção E que reúne deixando separado, produz uma quase-identificação em cujas brechas a palavra desliza como caldo de vida. Tudo isso só é possível porque essa palavra criadora e não representativa surge nos instantes-já, no tempo liberado do alinhamento do Cronos.

Nomear o mundo e o eu na sua multiplicidade é deixá-los soltos como cavalos selvagens que no seu galope esmagam as pré-significações, destroem as cercas-limites entre o caos e o cosmos, "deixo o cavalo livre correr fogueiro. Eu, que troto nervosa e só a realidade me delimita".(21)

Muito mais que um recurso de retórica, a conjunção ϵ , em *Água-viva*, é um modo de pensar, uma filosofia se fazendo na arte da palavra, filosofia surpreendentemente deleuzeana. Em *Dialogues*, Deleuze apresenta a teoria da conjunção ϵ , aliás dispersa em toda sua obra e constituindo um dos eixos fundamentais de seu pensamento, sobretudo quando ele se volta para a linguagem. É por esse caminho que ele questiona a filosofia do Ser:

Toda gramática, todo silogismo são um meio de manter a subordinação das conjunções ao verbo ser, de fazer com que gravitem em torno do verbo ser. É preciso ir mais longe: fazer com que o encontro com as relações penetre e corrompa tudo, mine o ser, faça-o vacilar. Substituir o ϵ ao ϵ . A e B. O ϵ não é sequer uma relação ou uma conjunção particulares, ele é o que subentende todas as relações, a estrada de todas as relações, e que faz com que as relações corram para fora de seus termos e para fora do conjunto de seus termos, e para fora de tudo o que poderia ser determinado como Ser. Um ou

¹¹ DELEUZE, GILLES. GUATTARI, FÉLIX.: *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980. p385. A tradução é nossa.

Todo. O ε como extra-ser, inter-ser. As relações poderiam ainda se estabelecer entre seus termos, ou entre dois conjuntos, de um ao outro, mas o ε dá uma outra direção às relações, e faz os termos e os conjuntos fugirem, uns e outros, sobre a linha de fuga que ele cria ativamente. Pensar com ε, ao invés de pensar ε, de pensar por ε.¹²

Na escrita de *Água-viva* o ε funciona como uma pulsação orgânica:

É cada coisa que me ocorra eu anoto para fixá-la. Pois quero sentir nas mãos o nervo freme e vivaz do já ε que me reaja esse nervo como buliçosa veia. É que se rebelde, esse nervo de vida, ε que se contorça e lateje. É que se derramem safras, ametistas e esmeraldas no obscuro erotismo da vida plena: porque na minha escuridão enjim treme o grande topázio, palavra que tem luz própria. (22)

O topázio-palavra irradia sua luz própria graças à profusão da partícula ε que incendeia a razão e das suas cinzas faz renascer a insensatez de uma vida primitiva, orgânica, a prosmicuidade temática que dinamiza a festa de palavras que é a escrita de *Água-viva*.

No início dos parágrafos, o ε instaura a liberdade de articulação entre os aconteceres aos quais se entrega o *eu*, ou os aconteceres que ele cria, encadeando agenciamentos inesperados, exibindo o meio que é o ponto de encontro entre o dentro e o fora. Uma pequena amostragem desse procedimento nos dá uma idéia do desempenho do ε em início de parágrafo:

É eis que percebo que quero para mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano. (12)

É se eu digo "eu" é porque não ousou dizer "tu", ou nós" ou "uma pessoa. (14)

É se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra, escuras mas nimbadas de claridade, e eu, sangue da natureza. (16)

É quando o dia chega ao fim ouço os grilos e torno-me toda repleta e ininteligível. (21)

É sou assombrada pelos meus fantasmas, pelo que é mítico, fantástico e gigantesco: a vida é sobrenatural. (34)

¹² DELEUZE, GILLES. PARNET, CLAIRE.: *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998, p. 70. Os grifos são do autor.

A seqüência dos parágrafos não segue, em absoluto, o desenrolar de uma idéia. Cada um deles surge como um ponto de intensidade vivencial, como um ponto de incandescência, ecos distorcidos: "... sou a palavra e também o seu eco".(18)

A conjunção ϵ promove ainda uma nomeação do mundo quando, fazendo contraponto com o espaço das grutas e das cavernas, Clarice sobe à superfície da terra e passa a povoá-la de flores. Desta vez, o ϵ está implícito, mas podemos percebê-lo entre uma nomeação e outra: a rosa (ϵ) o cravo (ϵ) o girassol (ϵ) a violeta (ϵ) a margarida (ϵ) a orquídea (ϵ) a tulipa.. e...e...e... infinitamente. Nessa passagem da presentificação das flores, percebe-se uma nova modalidade do ser, quando não diz mais "tudo isso sou eu" – expressão que utiliza após nomear os bichos das cavernas – mas diz a coisa deixando-a brilhar na sua luminosidade própria, capturando-a com o olhar, um olhar delicado que desliza sobre as pétalas sem tocá-las, mas capaz de apreender em cada uma a vida que lateja e convida, convida para a alegria das formas e cores que as flores desenham no mundo.

Mais que um cruzamento, a violência que o jogo $\acute{\epsilon}/\epsilon$ exerce consiste na demolição da identidade do Eu, "forma suprema da representação"; a lógica do acontecimento produzida pelo instante-já destrói a lógica da identidade e das atribuições definitivas. Essa violência é a expressão trágica da linguagem poética no seu processo de devir: tornar-se outro, fazer-se sem modelo nem origem; violência que arranca o eu das teias viscosas da representação e admite o simulacro como registro do ser. $\acute{\epsilon}/\epsilon$ são superfícies deslizantes uma sobre a outra, o ϵ adiando sempre o ponto final: "O que te escrevo continua". A força de procura, de busca do $\acute{\epsilon}$, só se mantém enquanto se vê, a cada instante, demolida ou relançada pelo ϵ .

O impessoal "it"

O instante-já como parcela ínfima do Aion não possui a consistência necessária para gerar um *eu* com identidade e história, mas gera algo aquém ou além : o it. "... it é elemento puro. É material do instante do tempo". (41) Só no tempo amorfo do Aion é possível a figuração de uma impessoalidade que a autora denomina "it", e suas variantes x , "isto", "plasma". "Mas há também o mistério do impessoal que é o "it": "eu tenho o impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharca: mas seco-me ao sol e sou um impessoal de caroço seco e germinativo. Meu pessoal é húmus na terra e vive do apodrecimento. Meu "it" é duro como uma pedra-seixo".(35) "Tenho que interromper para dizer que x é o que existe dentro de mim. x – eu me banho nesse isto. É impronunciável. Tudo que não sei está em x . A morte? A morte é x . Mas muita vida também, pois a vida é impronunciável. x que estremece em mim e tenho medo de seu diapasão"(...)(95) Essas partículas, que se recusam a ser palavras, apontam para uma região distante de toda transcendência;

distante do espírito, elas desenham o espaço onde uma vida primitiva, elementar, possa surgir.

Para atingir esse estado larvar, Clarice se faz, em *Água-viva*, uma espécie de feiticeira que, em vez de usar como elementos de metamorfose uma elaboração do espírito, usa os elementos de magia. Assim, substitui a voz pelo gesto e volta-se a rituais de sortilégio para deles renascer num processo que é procura da vida pela vida, pura, selvagem, "um coração batendo no mundo":

Esta minha capacidade de viver o que é redondo e amplo – cerco-me por plantas carnívoras e animais legendários, tudo banhado pela tosca e esquerda luz de um sexo mítico. Vou adiante de modo intuitivo e sem procurar uma idéia: sou orgânica. E não me indago sobre os meus motivos. Mergulho na quase dor de uma intensa alegria – e para me enfeitar nascem entre os meus cabelos folhas e ramagens. (27)

Nas cavernas, Clarice realiza rituais. Rodeada de animais asquerosos, repugnantes, ela vive com eles uma ligação íntima, contamina-se de sua vida primitiva, faz-se um deles:

As grutas são o meu inferno (...) Dentro da caverna obscura tremeluzem pendurados os ratos com asas em forma de cruz dos morcegos. Vejo aranhas penugentas e negras. Ratos e ratazanas correm espantados pelo chão e pelas paredes. Entre as pedras o escorpião (...) E tudo isso sou eu. (17)

Para proceder ao seu próprio nascimento é necessário substituir o saber racional por um saber visceral, gerado no *pathos*, num ponto cego do espírito que é, ao mesmo tempo, intensidade de luz, a escuridão absoluta da "vasta noite" como passagem para a experiência da vida depurada de atributos, e por isso mesmo plena do puro caldo espesso de sangue. É a celebração de sua missa negra:

Minha vasta noite passa-se no primário de uma latência. A mão pousa na terra e escuta quente um coração a pulsar. Vejo a grande lesma branca com seios de mulher: é ente humano? Queimo-a em fogueira inquisitorial. Tenho o misticismo das trevas de um passado remoto. E saio dessas torturas de vítima com a marca indescritível que simboliza a vida. Cercam-me criaturas elementares, anões, gnomos, duendes e gênios. Sacrifício animais para colher-lhes o sangue de que preciso para minhas cerimônias de sortilégio. Na minha sanha faço a oferta da alma no seu próprio negrume. A missa me apavora

– a mim que a executo. E a turva mente domina a matéria. A fera arreganha os dentes e galopam no longe do ar os cavalos dos carros alegóricos.(45)

A vida gerada nas cavernas, na escuridão e no horror é, contudo, aquela que tem esplendor próprio e que se confunde com a palavra, este "fio luxurioso". A palavra poética de Clarice produz "uma orgiaca beleza confusa" (27), longe da claridade apolínea:

Entro lentamente na minha dádiva a mim mesma, esplendor dilacerado pelo cantar último que parece ser o primeiro. Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer.(16)

Essa vida embrionária, húmus ou placenta, que se expressa pela partícula "it", traz em si o é, deslocando-o, contudo, da transcendentalidade ontológica, e trazendo-o para o ponto mais intenso de onde é possível irradiar-se e manifestar-se como puro acontecimento: "A transcendência dentro de mim é o "it" vivo e mole e tem o pensamento que uma ostra tem".(35)

O é, na dimensão que lhe confere *Água-viva*, constitui "o centro vivo e mole(...) tremeluz, e é elástico"(63). Esse centro é o útero da palavra que se confunde com a vida. Geradas da mesma substância amorfa, palavra e vida são uma só. Assim como o pessoal se torna impessoal, assim como o *eu* se torna um "it" ou um *x*, a palavra se desossa, matéria gelatinosa, ruído do corpo antes que o exterior lhe atinja e lhe dê formas definidas. Palavra informe, vida embrionária, dois elementos obtidos quando se enfrenta a aventura perigosamente próxima do caos, mas capaz de dar o salto fora da teia pegajosa das grandes significações e das disposições racionalistas do mundo e dos seres.

Essa palavra-vida situa-se no espaço vazio, naquele momento em que, uma vez pronunciada a palavra, a coisa desaparece, morre de sua própria nomeação. Mas é igualmente o espaço-tempo da possibilidade terrificante e luminosa da criação. A escritura é vida – e não se trata de uma metáfora. A escritura é vida na medida em que ela dá morte às coisas, ao mundo, aos seres. Só dessa morte pode nascer a vida da criação poética.

Os instantes de saber de *Água-viva* não falam de filosofia, eles fazem filosofia. A escrita substitui a linguagem centralizada e de direção única da filosofia como sistema por uma linguagem desordenada, no interior da qual a abstração da idéia dá

lugar à concretude das experiências. A intensidade dos afetos e dos perceptos flui na escrita com a multiplicidade própria do eu que renunciou a si mesmo para assumir a forma do "it", forma na qual uma liberdade embriagante desprende a criação poética de qualquer representação: "Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada". (25) Movendo-se no Aion, que ilumina cada instante-já de uma claridade inaugural e cosmogônica, *Água-viva* é a manifestação exemplar de uma forma de saber na arte.

Retroativamente, esse pequeno livro constitui o foco de imanência através do qual a leitura de toda a obra de Clarice Lispector pode ser feita pela via da palavra que é antes de tudo a intensidade do pensamento quando ele se manifesta nas experiências concretas de vida e no jogo de dados que só os artistas sabem lançar.

Resumo Este texto faz uma análise da obra *Água-viva*, de Clarice Lispector, procurando revelar a dimensão filosófica subjacente ao texto.

Palavras-chave *Água-viva*, Clarice Lispector, correnteza do \mathcal{E} , filosofia, imanência.

Abstract This text analyses the book *Água-viva*, by Clarice Lispector, searching to show the philosophical dimension underlying the text.

Keywords *Água-viva*, Clarice Lispector, \mathcal{E} stream, philosophy, immanence.

Coração Caipira *Conto de Lucio de Mendonça*

Astolfo Severo Baptista (1882-1961)

Do livro inédito *Dentro da Mata*

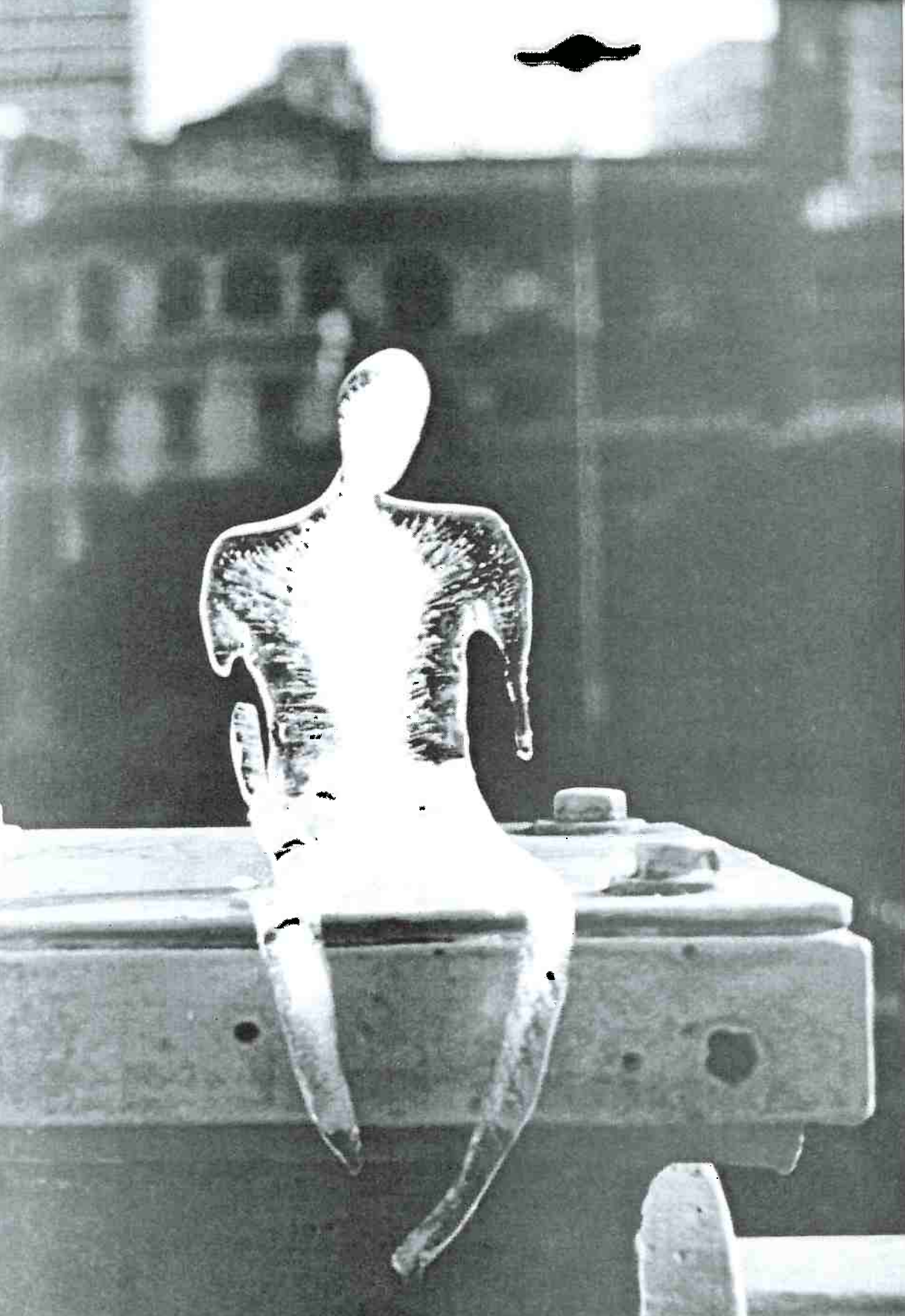
“—Nhá-Lima me enganou.” A voz tremia:
“—Hei de pinchar nos quinto essa danada”
Enfermara, porém, que mal dormia,
Taciturno, vagando, sem parada.

Do seu leito se abeira, na agonia,
Uma preta a gemer: “—Pobre coitada,
Perdoe-lhe Nhô-João.” (e se entrevia
Carolina chorando amargurada.)

Solevanta o caboclo o corpo torto;
Olha em torno e resmunga, olhar vidrado:
“Diga a essa cadela que estou morto”

E, sossegado, enfim, por tê-la visto,
Recruza as mãos no peito descarnado,
Sem mais dizer palavra, depois disto.





A encruzilhada do Engenho das Pedras

*Aderbal Sampaio**

Maria dos Anjos viera de longe, de muito longe, dos fundos sertões bravios do Nordeste. Há vários anos, contínuas e prolongadas estiagens causticaram impiedosamente a crosta ressequida da caatinga, deixando à sua passagem os clamores angustiantes de profundas desolações. As árvores e os arbustos esfolharam-se pouco a pouco. Um a um, secaram-se todos os arroios. A terra, insaciável, bebera as últimas gotas de água das fontes outrora exúberes. A criação inteira estertorara-se nas agruras mortíferas da sede e da fome. Só os corvos, crocitando, esvoaçavam acima das carniçarias.

O êxodo, na derradeira leva retirante, forçara a família de Maria dos Anjos a procurar as regiões pródigas do litoral, onde as chuvas do inverno reverdeciam anualmente o solo ubérrimo. E Maria dos Anjos deixara lá longe, na poeira combusta dos sertões, toda a sua ilusão inocente de criança. E chegara às terras do Engenho das Pedras.

Aí crescera, como crescem todas as coisas bonitas da natureza, sob o carinho orgulhoso de seus pais e as lisonjas dos que a conheceram de perto. A fartura de tudo e a riqueza climática dessa zona operaram uma transformação brusca na sertanejinha expatriada. Todo aquele corpinho esqualido e bisonho que trouxera do seu torrão natal em pouco tempo se tornara uma forma robusta e saudável.

Já adolescente, Maria dos Anjos era uma infinita expressão de graça, dentro, no encanto verde do Engenho das Pedras. Pelos arredores, não se sabia um riso mais

(1898–1977) Músico, jornalista e poeta alagoano, contribuiu com diversos artigos e crônicas para a Revista Universal (de São Paulo) e para o Jornal de Amparo nos anos 50 e 60. Deixou também algumas composições musicais e outros escritos não publicados, dentre os quais este conto que, segundo ele, era uma história verdadeira que costumava ouvir em sua infância.

caricioso e comunicativo, um olhar tão impressionante de ternura e sedução, uma outra voz que realizasse esse complexo de suavidade emocional da sua voz. Os cabelos, ligeiramente ondulados, desciam-lhe fartos ao longo das espáduas eretas e roliças. E tinham esse colorido meio queimado de folhas caídas pelos caminhos abrasados de sol. Realçava-lhe ainda os contornos impecáveis da plástica a protuberância cônica dos seios entumescidos na leveza da chita quase sempre cor de rosa.

Ao vê-la passar, assim faceira e tagarela, tudo parecia quedar-se, como que extasiado numa abstração estética. Porque Maria dos Anjos trazia em todo o esplendor da sua compleição feminina um segredo de invulgar e deslumbradora fascinação.

Essa notícia correrá léguas e mais léguas. E todos os domingos o Engenho das Pedras se enchia de um mundo curioso e embevecido de caboclos. Maria dos Anjos, involuntariamente, se fizera a atração principal dessa gente. Não só os homens, mas também as mulheres, avolumavam essa afluência domingueira. E quantos mexericos urdidos à sombra de despeitos e invejas, que, mais das vezes, se generalizavam em pequeninas malquerenças e ódios inveterados!... Maria dos Anjos, entretanto, refreava seus ímpetos de revolta e de represália, quando surpreendia essas tramas furtivas de cochichos maldizentes, disfarçando-os na atenção mais acentuada aos galanteios discretos de algum sorriso ou de um olhar amorosamente lânguido dos jovens de seu tempo. O indiferentismo era sua arma predileta e mais poderosa contra essas críticas caseiras.

Todos os sábados, no Engenho das Pedras, atendendo a um velho tradicionalismo, os seus moradores se reuniam em determinados terreiros para suas habituais funções. Nesse encontro, uma aglomeração humana, quase uniforme, revolvava-se em movimentos desarticulados e rudos à cadência ritmada dos ganzás, dos sapateios, das umbigadas, das palmas e das emboladas. Intervagando o desafio dos cantadores, o coro enchia de vozes a frescura da noite em todo o céu do Engenho das Pedras. E se perdia, nostálgica e dolentemente, pelas quebradas das colinas, nos aceiros da mata imensa e verde. Era o coco, a dança típica das palhoças nordestinas, vibrando intensamente a alegria folgazona de sua mocidade cabocla.

Essas reuniões eram anunciadas por Miguel Pedro em seu barracão, onde vendia bebidas, cigarros, fumo e guloseimas. Daí, ele indicava o local em que deveria se realizar o coco do dia. Neste sábado, Miguel Pedro, muito cedo, abrira as portas do seu estabelecimento. O primeiro freguês fora um estranho, Antônio Lourenço, caboclo jovem e muito cortês, vindo de algum engenho distante. Miguel Pedro, percebendo que o seu visitante trazia bastante dinheiro, mandou, secretamente, avisar aos seus clientes esse aparecimento. Em pouco tempo, surgiram os viciados

e os curiosos. O caboclo apreciava um traguinho da cachaça. Não faz mal a ninguém. Antônio Lourenço era o ponto visado. Miguel Pedro se desfazia em gentilezas e elogios, procurando ambientá-lo condignamente com uma apresentação ao estilo da casa. Tinha que aproveitar essa vazão da sorte. Nunca o seu barracão estivera tão à cunha.

Sinhá Chiquinha, numa atividade anômala, por detrás do balcão, servia a preciosa bebida à ordem de Miguel Pedro. Precisava ajudar o marido. Antônio Lourenço pagava tudo. Era o homem do dia. Conquistara inúmeras amadas.

Miguel Pedro então falou-lhe do coco de Manoel Luiz, ali ao lado:

— Ogi de noite, seu Tonho Lorenço... Um coco de rachá... Vem gente de todo lugá...

E Antônio Lourenço esquecera as compras e encomendas que se incumbira de fazer na feira da povoação. E, à noite, Miguel Pedro apresentava com honras Antônio Lourenço a Manoel Luiz.

Iniciara-se, então, o coco. Antônio Lourenço começara a se exhibir como um exímio dançarino, atraindo todas as atenções femininas, inclusive a de Maria dos Anjos.

Ao meio da noite, João José saíra do terreiro. Algo de anormal perturbava-lhe os sentidos. Antônio Lourenço cortejava insistentemente Maria dos Anjos. E Maria dos Anjos correspondia-lhe. Antes, João José convidara Antônio Lourenço para um bate-papo fora da função.

— Tonho Lorenço, eu gosto de Maria dos Anjo... E home nenhum há de pissuí Maria dos Anjo...

— Maria dos Anjo resorve, Jão Jusé... — respondeu-lhe Antônio Lourenço.

— Não. Vamo resorvê nós dois, aqui mêmo... E pusera a mão direita à cintura, por baixo da camisa de algodãozinho.

Antônio Lourenço, nunca, em toda a sua vida, levava para casa o pesadelo de um insulto, nem a sua honra de caboclo valente manchava-se de covardia. E imitou o gesto de João José.

— Jão Jusé, vancê vai morrê — replicou Antônio Lourenço.

João José, trincando os dentes de cólera e de ciúme, a mão firme e resoluta no cabo do punhal, retrucou:

— Tonho Lorenço, no cercado do Engenho das Pedras manda Jão Jusé.

Dois lâminas reluziram rápidas à luz pálida do crescente, num ímpeto assassino, numa sanha de extermínio. Indômitos e ágeis, os contendores buscaram-se vigilantes e furiosos, em arremetidas decisivas e recuos desordenados. Da terra seca, em torvelinhos, subiram densas nuvens de pó, nos choques bruscos das rasteiras e dos saltos destros e falsos. João José, mais moço e mais presto. Antônio Lourenço, mais cauteloso e mais forte. Ambos, no ardor sanguíneo da disputa.

Aos quinze minutos da luta, a ponta aguçada do punhal de João José resvalara

o lombo esquerdo de Antônio Lourenço, ao se desviar de um golpe certo e fatal do adversário. Manchas rubras de sangue, aqui e acolá, começaram a tingir o chão batido. As investidas recrudesceram-se mais ininterruptamente. O aço das duas armas, retesadas de fúria, tilintava áspera e faticamente. A duzentos passos, no terreiro de Manoel Luiz, o coco animado e cadencioso sacudia o ar fresco e sombrio do cercado do Engenho das Pedras. Um gemido surdo quebrara a mudez humana daquele pugilato tremendo. João José tivera um olho vasado quando tentava ferir de morte o antagonista. Fora, entanto, infeliz, pois Antônio Lourenço, negaciando o corpo com destreza, aproveitara esse ensejo para lhe golpear a vista. Apesar, João José se parecera mais enfurecido. Investira destemerosamente. E, num ímpeto de animal ferido, rasgara sem piedade o ventre do rival. Houve um corpo a corpo decisivo, em que as lâminas dos punhais, tintas de sangue, embeberam-se vezes seguidas numa brutalidade estúpida de aniquilamento. Da casa de Manoel Luiz escutou-se um grito soturno e terrível. O punhal de João José enterrara-se todo em pleno coração de Antônio Lourenço. E ambos rolaram no chão coalhado de sangue. Antônio Lourenço, inerte e sem vida. João José, exausto e cego dos olhos.

Uma lamentação geral empolgara todos ante aquele cenário macabro. Maria dos Anjos chorou. Ninguém sabe se a morte de Antônio Lourenço, ou se a cegueira de João José. Entretanto, solícita e boa, tratara delicadamente as suas feridas. Não obstante o corpo retalhado e os olhos cegos, João José era feliz. Porque Maria dos Anjos, num desvelo extremo, ali perto, acudia-lhe aos seus mais pequeninos chamados, adivinhava-lhe os seus menores gestos e resignava-lhe os seus maiores sofrimentos.

Passaram-se meses. As primeiras chuvas do inverno vinham molhando o solo lascado pela adustão canicular do verão. O Rio das Pedras transbordara de águas barrentas. Galhos partidos, árvores e arbustos arrancados desciam à flor das águas, levados pela impetuosidade da corrente. Lá em cima, a cachoeira ensurdecia em convulsões sanhudas. A mata, aos poucos, reverdescera. E todo o Engenho das Pedras era um mundo pletórico de verdura.

Maria dos Anjos espaçara as suas visitas à palhoça de João José. A cheia alagara os baixios do cercado. E as estradas, enlameaçadas e escorregadias, metiam medo à sua frivolidade faceira e dengosa. Mesmo, João José sarara as suas feridas. Sinhá Ana se encarregaria de zelar pelo filho.

João José não mais suportaria esse tremendo vazio e a ausência de Maria dos Anjos já entediava a sua palhoça. Um entendimento feliz entre ambos se fazia preciso a fim de solucionar essa aflitiva situação. E no próximo sábado, pela madrugada de domingo, apoiado em sua bengalinha, João José tasteava a estrada que o levaria ao terreiro de Manoel Luiz. Ao meio do caminho alguém lhe falou:

— Jão Jusé?... A essa ora p'ru esses lado?...

João José reconhecera, no seu interlocutor, a voz confidente e amiga de Felinto, o companheiro sempre leal de toda a sua infância e de toda a sua mocidade. Ocorrera-lhe à memória as suas traquinadas malfazejas de meninos de Engenho. A pontaria certa dos seus bодоques nas caçadas impiedosas às avezinhas incautas. As escaladas traiçoeiras pelos barrancos escarpados. Juntos se embrenharam, vezes sem conta, mato a dentro, rastejando mundéus, buracos de tatus e caças transviadas. Os canaviais sofreram também as extravagâncias das suas peraltices. E a cachoeira... As águas vinham lá das bandas do Roncador, saltando as pedras num turbilhonamento convulso, para em seguida se precipitarem no despenhadeiro do lageado grande em uma queda desenfreada e tumultuosa. Aí, quantas vezes o Destino amparara-lhes a imprudência desassombrada e inconsciente de crianças! Depois, mais em baixo, já no cercado do Engenho, onde o curso da corrente se acalmava, um banho demorado. Inúmeras vezes, os seus braços, numa agilidade e destemor espantosos, cortaram as águas do Rio das Pedras numa travessia de duzentos metros, demais para os seus pequeninos esforços infantis. E as rixas do Senhor e da Senhora de Engenho!?... Felinto era sempre o seu comparsa inseparável, compartilhando as mesmas diabruras, as mesmas alegrias, as mesmas decepções e os mesmos perigos. Moços, a mesma camaradagem. Nunca perderam as festinhas caboclas das circunvizinhanças. Tudo isso João José recordara numa grande saudade. Saudade do seu passado feliz. Ora, no abandono da sua cegueira, era apenas um desgraçado dentro do seu pequenino mundo sem luz. Entanto, isso pouco importaria se Maria dos Anjos estivesse ali, ao seu lado, afetuosa e boa. Os seus carinhos haveriam de trazer consolo a sua desdita. Não seria tão só. Tão só no seu desterro.

— Vamo p'ra casa, Jão Jusé. O chão tá moiado de nibrina... — insistira pacientemente Felinto.

Mas João José trazia, torturando-lhe as incertezas emotivas do coração, terríveis pressentimentos. E indagara:

— Filinto, Maria dos Anjo tá na função de Mané Luiz?...

Felinto escutara-o compadecido. Estivera toda a noite em casa de Manoel Luiz. Maria dos Anjos era a mesma criatura de sempre, diabólica e leviana. O mesmo riso encantador que ainda sabia seduzir e prender. Aqueles dois olhos negros que tanta infelicidade espalharam por toda a redondeza. Maria dos Anjos estivera lá, na glória das disputas caboclas, soberba e radiante, cônica da sua beleza e da sua primazia. Assistira a tudo aquilo. E emudecera ante a infelicidade do companheiro estremecido. Não lhe quisera confessar toda a verdade. Apenas lhe dissera ante a sua insistência aflitiva:

— Esqueça Maria dos Anjo, Jão Jusé... Maria dos Anjo é bonita... E vancê não vê Maria dos Anjo...

João José compreendia tudo. Maria dos Anjos teria ido à função de Manoel Luiz. Outros caboclos disputaram-lhe o fascínio das formas e da beleza. Maria dos Anjos atendera a todos. E esquecera João José. João José, o matador de Antônio Lourenço. João José, o cego do Engenho das Pedras. E deixou pender sobre o ombro de Felinto a sua cabeça pesada de tristeza, humilhada e maldita. E chorou... Chorou um choro muito longo de angústia e desespero dentro da eterna noite negra dos seus olhos vazados.

Felinto ainda o aconselhara. Resignara-se por fim. E, amparado pelo braço amigo de Felinto, voltara para a solidão deserta e lúgubre da sua palhoça.

No dia seguinte, João José passara toda a manhã a afiar cuidadosamente o mesmo punhal com que atravessara o coração de Antônio Lourenço. Desde aquela noite terrível, nunca mais a pedra de amolar sentira o aço polido dessa arma. A ferrugem atacara toda a lâmina. Com muito esforço e paciência, conseguira eliminá-la. Depois, intencionalmente, colocara-a à cintura, encoberta pela camisa de algodãozinho. Esperara o dia todo. Sabia que Maria dos Anjos, de vez em quando, costumava visitá-lo. Na tarde do décimo dia ouviu a sua voz.

— Boas tarde, João José. Como vais vancê?

— Sempre só, Maria dos Anjo. Vancê esqueceu João José...

— Não esqueci não, João José, tô aqui... É que as chuva num ajudaro.

Conversaram bastante, discutiram até. Depois João José convidou-a para um passeio pelo cercado. Foram mais além. Chegaram à encruzilhada. Ali, descansaram. Renovaram-se as discussões a tal ponto que um desentendimento sério se originou. Maria dos Anjos ofendera nervosamente João José e tentou fugir de sua companhia. João José, alucinado, correu em sua perseguição, cravando-lhe o punhal desordenadamente e sem piedade. Certo de sua morte, debruçou-se em cruz sobre o seu corpo realizando o mesmo gesto fatídico em seu próprio coração.

Hoje, os viajeros que descem cantarolando pela Estrada Real do antigo Engenho das Pedras, um quilômetro depois da velha cancela do cercado, emudecem-se timidamente às cercanias da encruzilhada. Duas cruzes entrelaçam-se ao pé da mata erma e sombria, simbolizando numa apoteose fúnebre a bárbara tragédia de um grande romance caboclo.



Fídias ou Da criação

Rodrigo Petrônio

Mestrando em literatura espanhola pela Universidade de São Paulo, é autor dos livros *História natural* (poemas), pela editora Gargântua, e *Transversal do tempo* (ensaios), pela Fundação de Cultura de Recife.

SÓCRATES

O que você pensa enquanto cria, caro Fídias?

FÍDIAS

Ora, não penso em nada. Se pensasse não criaria. Aliás, talvez até pense em alguma coisa. Não propriamente eu, mas minhas mãos.

SÓCRATES

Isso é estúpido. Todos nós sabemos onde o pensamento se situa. O que quer dizer?

FÍDIAS

Mas é verdade. O hábito levou-as a agir de certa maneira, de acordo com certo passo da construção e as necessidades que ela demonstra. Elas efetivamente *sabem* o que é preciso fazer; desenvolvem um pensamento sem reflexão: elas não têm *consciência* do que fazem, mas sabem como fazê-lo, e isso é o fundamental. Se no meio de um trabalho comesse a refletir sobre os meus meios eu seria um artesão inapto e estragaria tudo. E, no fundo, essa pergunta não significa nada, Sócrates. O que eu quero dizer? Não sou eu que quero, as palavras que o querem. Assim também quando manuseio o alabastro e a argila, cada nova forma que vai se delineando pede uma outra que a complete e dê harmonia àquele todo que ainda está em processo. Podem me dizer: mas quando você esculpe, já tem um tema em sua mente. Sim. Mas trata-se *apenas* de uma idéia geral, e idéias gerais não são obras, são rascunhos e projetos. A arte não se faz com idéias. Dizer isso é o mesmo que dizer que a geração de um feto pode ser fruto de hipóteses e conjecturas.

SÓCRATES

Posso compreender melhor agora o que me diz, embora não esteja totalmente claro. A arte tem suas próprias regras, concordo. Até mesmo os materiais que você seleciona para compor um busto já trazem em si algumas limitações. Talhá-lo em mármore ou em madeira, ainda que partindo de uma mesma idéia e querendo uma mesma finalidade, já condiciona a expressão, e faz com que a matéria *escolha*, muitas vezes à sua revelia, o que ela quer *dizer*. Então todo o trabalho do artesão consiste em interceder, dar voz às coisas que, sem forma, são mudas? Quem cria em você quando você cria? Essa é a questão que me atormenta, caro Fídias. Quem é exatamente o *autor* das criações?

FÍDIAS

Não tenho muita certeza quanto a quem seja. A idéia que me parece mais plausível é a de que não seja alguém, mas *algo*. Afinal, não deixo de ser eu mesmo no momento em que lapido, e sabemos que as artes são formas privilegiadas de estarmos em nós mesmos, de sermos apenas nós mesmos sem ser nada mais. A arte nos livra de dois males: o de não sermos nós mesmos quando no convívio com os outros e o de não sermos nada quando no convívio único e exclusivo com nós mesmos. Os místicos e os sábios buscam coisa semelhante por outras vias, assim como o eremita. A linguagem, sendo produto coletivo, é um dos instrumentos de que dispomos para dialogar com os outros e com o mundo de uma forma particular e privada. Ou por acaso há quem acredite em criações coletivas? Um grupo só pode exercitar um *engenho*, nunca pode confeccionar uma *obra*. As regras de que disponho para criar podem ser anônimas e coletivas, mas *no momento mesmo* em que o faço não é possível que haja outros no meu encaço. Depois de prontas, as esculturas perdem a minha marca, se é que há alguma: voltam a pertencer à comunidade e aos indivíduos que as apreciam. Os espectadores são muito mais donos de minha obra do que eu, os leitores mais senhores dos versos do que o próprio poeta. Haveria como ser diferente? Os versos foram escritos uma única vez, mas lidos diversas. Às vezes penso, caro Sócrates, que a leitura e a apreciação parecem gestos mais nobres que a criação. Mas, voltemos ao assunto. Poderia definir esse movimento assim: a matéria escolhe boa parte das ações daquele que a escolheu. Mas, por que madeira e não alabastro, por que mármore e não bronze, por que um tipo de tinta e não outro? Se a obra é fruto de uma encomenda, o seu patrocinador é que terá o mérito de dar a última palavra, conforme o seu gosto e o material que ele suponha mais perene e rico, e vá, assim, imortalizá-lo de maneira mais tenaz e brilhante. Mas aqui estamos no âmbito do puro gosto e das convenções sociais, as duas formas mais cultivadas da idiotice. Temos que pensar além.

SÓCRATES

Fale, continue falando, Fídias. Suas palavras me inebriam.

FÍDIAS

Se executo uma ação, qualquer que seja, ela nunca estará isolada, destacada dos outros acontecimentos que me rodeiam, muito menos – ai, como há pensamentos vulgares no mundo – é uma mera consequência de outras ações. A ação, nem a do louco nem a de um doente dos nervos, nunca está ilhada em si mesma, embora ela tenha certa autonomia. Resumindo, ela é contingente mas não é dependente. Ora, na criação parece que se dá algo parecido: nunca posso prever o resultado final exato de meu trabalho. Se me é dado representar Apolo, e Dafne transformada em loureiro, tenho que me reportar aos versos do ilustre Homero. O fato é que, por mais que eu me empenhe em meu ofício, nunca, e duvido que haja um artífice sobre a terra que o consiga, nunca terei *domínio* total sobre a minha matéria. Ao fim, teremos Apolo e Dafne. Mas, e os detalhes? Uma torção de músculos, os matizes de uma folha, a ondulação da bata: tudo isso não será obra *minha*, será obra do acaso – ou de Deus. Não há como prever com exatidão absoluta o resultado final, nem os meios técnicos de alcançá-lo em sua totalidade. Os detalhes nos escapam, assim como Deus.

SÓCRATES

Então, Fídias, essa força invisível que age na criação é algo que ultrapassa você? Está fora de você? O artífice é uma espécie de instrumento?

FÍDIAS

Não está fora nem dentro, mas simultaneamente dos dois lados. É contígua a mim, mas me escapa. Cerco-a, mas não a limito. Expresso-a, mas não a defino. O que seria isso, caro Sócrates? Você que lida com os fundamentos do próprio ser por intermédio de conceitos, responde-me se é capaz. Isso me fascina e confunde.

SÓCRATES

Percebo sua aflição, e também a compreendo. Não quero aqui pensar que as formas sejam passíveis de uma filosofia, pois essa idéia guarda algo de tolo. Partindo dessa visão teríamos que reconhecer que as obras são veículos dos conceitos, e assim transformá-las em servas das idéias, o que me parece um tanto quanto deprimente. Talvez tenhamos que pensar que a arte não traz em si pensamentos – ela mesma é uma espécie de pensamento. Uma estátua não é como um martelo, não é instrumento de nada. Após algumas marretadas, o prego é cravado e podemos então

jogar a ferramenta no lixo, porque seu valor se reduz à sua função. Já o seu Apolo, além de uma função civil, tem sentido e beleza. E agora me sinto impelido a falar sobre essas duas qualidades.

FÍDIAS

Ô Sócrates! Não imagina a minha felicidade se pudesse me definir o que vêm a ser essas duas palavrinhas sob as quais se estende o abismo mais profundo da alma.

SÓCRATES

Se olho um pôr-do-sol, na limpidez de um céu sem nuvens, certamente ele me parecerá belo, e vou contemplá-lo até a sua extinção no horizonte, certo?

FÍDIAS

De acordo.

SÓCRATES

Ele traz em si uma proporção entre as suas partes, e um equilíbrio entre as cores e os tons da mesma cor que surpreende a nossa percepção, deleita e entretém o espírito. É como uma tela em tamanho natural cujo pintor desconhecemos – e talvez não possamos nunca conhecer. Posso afirmar que ele tem beleza. Mas se eu me perguntar qual o seu sentido, não obterei resposta nenhuma. Todos os seus possíveis sentidos são atribuídos por mim. Se disser que esse pôr-do-sol me fala de melancolia, tristeza, nostalgia ou renascimento, estarei dando qualidades humanas a um produto e a um autor que não o são. Estarei falando de *um* pôr-do-sol hipotético, não efetivo. Ele tem beleza, mas não tem sentido porque este, se podemos defini-lo assim, é a recuperação de um *gesto* original, uma certa condição de pensamento que deduzimos da forma. O sentido, Fídias, não está contido no que sentimos. A sensação é um primeiro passo para chegarmos a ele. Poderia dizer que o sentido é o *processo* que levou à conclusão de um objeto, e se encontra adormecido nele. A Criação não está acabada – vive em constante mutação – e é anônima: por isso ela *não pode* significar.

FÍDIAS

Mas, Sócrates, me diga uma coisa. Se desfiro uma estilingada em um pobre pássaro e o abato, deixando-o caído, morto, sobre a folhagem de uma floresta, e um andarilho o encontra, ele poderá deduzir o ocorrido, e saberá que aquilo foi obra de um agente humano. Afinal, os pássaros não se estilingam entre si, o que é, por si só, uma curiosa lição de humanidade. O que isso tem a ver com a beleza? Não consigo entender.

SÓCRATES

Tudo o que ocorre no âmbito das criaturas humanas pode significar, e não precisa ser belo para tanto. Uma coisa não se atrela a outra. O defunto da pobre ave diz ao seu andarilho: há um caçador pelas imediações. Deduzindo o gesto que levou a um fim, ele desvendou o seu sentido. Agora, qual o sentido das estrelas e das marés? Qual o sentido da fera que abate a presa? A alimentação? Ora, isso não é um processo que é aos poucos construído, mas simplesmente um *motivo*. Devemos distinguir sentido e motivo. Este tem como motor a pura necessidade, e não consegue se desvencilhar dela, enquanto aquele não visa nenhum objetivo definido. Uma das idiotices correntes é achar que algo só tem sentido se comunicado. Um homem perdido no extremo da Ásia Menor, vagando por um deserto, não estabelece comigo nenhuma relação. E, no entanto, isso não diminui a sua *realidade* nem altera o seu *valor*. Isso é uma crença de plebeus do espírito, esses seres mesquinhos que acham que o universo foi criado para o seu usufruto e contemplação. Quando ignorantes sobre algo ou ignorados por algo, tratam logo de jogar a culpa no objeto que os recusa. Esquecem-se que são uma pequena parte, uma das peças da Criação, e que todas as demais criaturas vivem, amam e se movem à sua revelia.

FÍDIAS

Assim também se dá com as obras de arte, Sócrates. Querem sempre saber para que público esculpo. Respondo que não sei, e que talvez o público seja na verdade uma invenção das estatísticas. Quando lapido o mármore a última coisa em que penso é em me comunicar. Não esculpo para *pessoas*, esculpo para a *tradição* – a partir dos mortos e para eles. Toda a criação é uma descida aos infernos e à ruína, mas sempre com o intuito de trazer de lá uma pérola e uma criança. Do contrário não se cria, se *inventa*. O artífice que despreza a tradição é como um sujeito que desse à luz uma nova língua: gera algo que tem realidade mas não tem consistência. Talvez essa crença cega e estúpida na comunicação é que nos faça viver em um mundo repleto de tagarelas que não dizem nada, e de pessoas que gesticulam e gesticulam e, no entanto, nunca se *movem*.

SÓCRATES

Disso tudo, Fídias, podemos aduzir que o sentido de suas estátuas é intrínseco a elas mesmas, embora tragam o eco daquele gesto inominável que os ultrapassa, a você e a elas. São como a serpente que morde o próprio rabo. Enquanto todo gesto corriqueiro remete a algo que está fora dele, a obra do artífice só se narra a si mesma. Ou seja, ela não quer comunicar nada – ela quer *gerar*. A arte é uma aparência que aspira ao ser, a mais pretensiosa – e bela – das mentiras. O artifício

de artesãos como você, Fídias, é o único ponto da existência que atinge beleza e sentido em proporções iguais. Tem sentido porque gera, movimentando sensações e afetos, e tem beleza porque nada nele é gratuito, e cada sensação e afeto nasce de uma forma criada especialmente para isto.

FÍDIAS

Ouvi você falar uma palavra muito importante: proporção. O artífice seria então aquele homem que tem e exercita o dom das proporções?

SÓCRATES

Sim.

FÍDIAS

Então a arte não pode em nenhum momento falar do feio e do deformado?

SÓCRATES

Claro que pode. Desde que isso seja um efeito criado e não uma reprodução e consequência. Se você pinta um corpo podre, uma paisagem nebulosa, um pântano ou um animal que acabou de ser esquartejado tendo em vista, e conseguindo, dar ao espectador a sensação de podridão, nebulosidade, viscosidade e morte, sua obra será perfeita. A proporção deve estar na representação, não no tema. Ultimamente só se pintam nuvens e neblinas, não porque isso apraz aos pintores, mas simplesmente porque são ineptos e não sabem pintar. E isso já não é nem proporção nem reprodução, mas deficiência.

FÍDIAS

O que é proporcional é belo.

SÓCRATES

E o que é belo é bom.

FÍDIAS

Oxalá Sócrates! E quem me dá o senso, a medida do que seja proporcional ou não e, em consequência disso, bom ou não?

SÓCRATES

Quem você acha?

FÍDIAS

Vou narrar uma história. Outro dia me encontrei com um escultor asiático. Uma pessoa muito afável, de traços delicados e um semblante firme. Levei-o ao meu ateliê. Percebi que ele olhou todas as peças ali dispostas sem dizer nenhuma palavra; desfilava entre as molduras num silêncio que já me enervava, pois parecia similar ao desprezo. Tomou um pequeno naco de barro, se concentrou e se pôs a tirar formas das mais estranhas em gestos rápidos e precisos. Devo confessar, Sócrates, que as figuras esgarçadas que vi ali, cabeças gordas e levemente tortas, olhos enormes e penduricalhos na garganta, não me convenceram nem um pouco, para não dizer coisa pior. Em seguida, o seu próprio autor começou a me falar do seu país, e a dizer como era a vida e qual o significado de um artífice na região de onde veio, se não me engano próxima ao Ganges. Emudeci, perplexo diante dos fatos que me contava. Percebi que não só os nossos sentidos de proporção e medida, até mesmo do tempo e do espaço, eram diferentes, como a própria concepção do que era e representava o nosso ofício era radicalmente diversa. Toda escultura produzida no seu país, me disse ele, tem uma função e um significado religioso, enquanto para nós, excetuando as narrativas dos deuses olímpicos, ela se reduz a uma convenção e a uma função políticas. Toda a produção filosófica do seu povo é revertida para os avatares, a quem rendem sacrifícios, enquanto para nós essa mesma produção tenta – é certo que muitas vezes não consegue – ser o resultado e estar a serviço simplesmente dos homens. E assim por diante. Ao me despedir dele, senti uma calma feliz, misto de mal-estar, contemplação e dúvida, que só me levou a desempenhar com mais tenacidade o meu ofício, seguindo os moldes da nossa civilização e seus costumes, o legado dos mestres e dos antigos, e deixando de lado qualquer reflexão sobre o assunto, pois toda ela me pareceu, naquele momento, inútil. E então, Sócrates, como ficamos?

SÓCRATES

Ficamos no mesmo lugar onde estávamos antes. Você tem que entender, querido Fídias, que as diferenças não produzem nada além de tédio e sono. A concepção e a situação do seu amigo asiático é bastante diferente da sua, concordo. No entanto, aquela força invisível que age em vocês enquanto vocês criam, não é nunca *igual* entre suas várias manifestações, mas é sempre *idêntica* a si mesma. Ou por acaso você acha que ele não pertença ao gênero humano? Se você me dissesse que passou a noite dialogando com uma lesma, e que ela persuadiu você de que vivem em universos diferentes e sob regras artísticas distintas, aí o caso seria preocupante, mais pela sua saúde mental, meu amigo, do que pela questão filosófica que possamos tirar daí. Essa estória que acabou de me contar só evidencia que o homem dá modulações diferentes a uma mesma constante. A *expressão* se produz sob a

diversidade, enquanto a *manifestação* quer, exige e nasce da unidade. Qualquer um pode exprimir-se, até os mais patetas, por meio de cartas ou declarações de amor. Isso estará numa esfera privada, dirá respeito apenas ao seu protagonista, não acrescentará *nada* à totalidade dos conhecimentos humanos nem ao Espírito. Estaremos ainda no âmbito das simples circunstâncias, das modas e dos costumes de época; não teremos assim sequer entrevisto a forma de pensamento que se situa além dessas barreiras tênues e ilusórias. Só ao sábio, e você é um deles, é dado manifestar algo que está latente na matéria e que, ao mesmo tempo, a transcende. Seria um pouco tolo da nossa parte dizer que a pedra, a água e o vegetal manifestam realidades diferentes; estaríamos assim reduzindo o que está fora deles, e que os une, à suas formas. Seria o mesmo que dizer que Deus *está* no homem, e não que ele *participa* no homem, que ele está nas criaturas e não que ele fundamenta as criaturas. A forma de nossa existência *guia* o nosso pensamento, mas não o doma. Hoje, mais do que nunca, é preciso exterminar, aniquilar o culto à forma, esse deus às avessas. É preciso, Fídias, encontrar uma ordem que não seja sinônimo de paz e harmonia. A unidade não deve oprimir, nem a diferença, diluir. Resumo isso em uma parábola. Um sábio via em cada fenômeno que lhe era oferecido aos olhos e à razão um algoz e um anjo. O algoz queria provar que ele, como tal, é único e incomparável, pois essa é a única estratégia possível para alguém que vive da morte alheia — é a única forma efetiva de *poder* que lhe resta. O anjo dizia que, malgrado sua constituição aérea, podia dar conselhos às vidas terrenas, e queria provar que todos são iguais diante da eternidade e das trevas. Um o puxava para baixo, o outro *muito* para cima. O sábio, depois de uma lenta reclusão, decidiu que ambos deveriam morrer, pois, do contrário, nunca saberia o que vinha a ser a liberdade. Matou-os; e desde então passou a ver cada fenômeno como uma ponte.

FÍDIAS

Realmente, a minha estória parece ser bem mais simples. Mas sinto que compreendo o que quer dizer. E sentir isso é um sinal de que *de fato* já compreendemos.

SÓCRATES

Se você se guiasse por idéias relativas, aposto que não seria o escultor exímio que é. A propósito, diga-me Fídias: quando você observa uma escultura você quer saber se ela é boa ou se ela o agrada?

FÍDIAS

Digo sempre, e aí não entram apenas as obras de arte, que algo é bom ou ruim, bem feito ou mal feito, eficiente ou ineficaz. O gosto se esgota em si mesmo; com ele

não há diálogo, e nós praticamente não existiríamos. Ele me parece um patrimônio de gente vulgar, que acredita *demais* nos próprios instintos – e sabemos muito bem que os instintos são o que há de menos humano no homem. O homem que se guia pelos instintos se assemelha a um velho cego que fosse guiado por uma criança cega. Dizer que gostamos de algo ou que algo nos desgosta é fazer um mero relato de um sentimento, não estaremos assim informando nada sobre a realidade ou sobre o valor daquilo a que nos referimos. Sim, Sócrates, o gosto é apenas uma variante ornamentada da ignorância. E ela, quando maquiada, chega até a parecer benevolência. Pior: é uma ignorância que não quer se reconhecer como tal. Por trás dele há sempre um tirano e um covarde. Como tirano, o gosto acredita piamente em si mesmo, tem uma concepção das coisas como sendo legítimas única e exclusivamente pelo intermédio de uma força irracional e bela que as unge, e que brota dele. Ou seja, ele é totalizador, porque reduz as suas relações com o mundo a uma extremidade, e, daí em diante, por que não dizer – *totalitário*? É covarde porque não assume nada de falível em si mesmo: o inferno são *sempre* os outros.

SÓCRATES

Você está cheio de verdade, Fídias! Seu semblante parecia em chamas enquanto falava. Isso deve ser uma das marcas da revelação divina na pobre carcaça humana que somos. O problema é que vivemos em uma era de gostos. Ele se tornou uma espécie de imperativo, um princípio metafísico de organização da vida, quem sabe? Você sabe por que todos têm medo de negá-lo?

FÍDIAS

Não me ocorre uma resposta.

SÓCRATES

Porque há muito se confunde bom e ruim com bem e mal, e nunca queremos, nem nos sentimos capazes, de questionar evidências morais, porque (cremos) elas vêm *antes* de nós e estão fora do nosso arbítrio. O homem é um tipo singular de escravo: não é uma besta que apanha para trabalhar (ainda que isso muitas vezes ocorra), nem está preso por uma corrente a um toco de madeira. Ele é escravo das próprias idéias que criou para si. O homem ainda está longe de ter uma percepção puramente humana dos fatos. Ele teme efetuar um juízo das coisas que o cercam porque acha que estará assim fazendo um julgamento moral das mesmas, quando simplesmente terá feito um julgamento do seu *valor*, o que é bastante diferente. Estamos, Fídias, e aqui não falo de fora pois *nunca* é possível falar de fora, acostumados à escravidão, e não hesito em dizer que nos comprazemos com ela. Estamos presos a uma coleira

que parece inamovível, e consiste em confundirmos valor e verdade. Quando faço uma crítica, ou tento expor com critérios objetivos o valor de algo, não estarei dando, não terei nem chegado a tocar o que venha a ser a sua verdade, pois ela é intangível. Somos ainda animais muito *religiosos*: acreditamos que por trás de um evento há sempre uma substância imaterial que o justifica em sua essência e que o impede de ser outra coisa que não seja ele mesmo. Em suma, ainda somos muito *domésticos* – aceitamos o que nos é dado e *só* conhecemos e nos propomos a conhecer o espaço limitado pelas quatro paredes de um quarto. E disso nem os filósofos nem os artistas escapam. Aliás, eles são as maiores presas dessa espécie curiosa de *força de gravidade*.

FÍDIAS

Temos mais preconceitos do que conceitos propriamente. É isso, caro Sócrates?

SÓCRATES

Mais que isso: somos impelidos a tomar os preconceitos como verdade, e mesmo assim continuamos a temer aqueles que querem criticar valores. Somos o tempo todo levados a endossar os acontecimentos com qualidades que são exteriores a eles mesmos. Somos pequenos deuses em nosso cotidiano, sustentando a batuta mágica do demiurgo a cada esquina e dando parecer sobre cada pessoa. E, no entanto, trememos de medo quando alguém se propõe a demolir a nossa ruína. Palácios vazios, choupanas e ruínas nos cercam. Eles compõem o cenário desse espetáculo gracioso a que chamamos vida, do qual somos diretor, ator e espectador, mas nunca crítico.

FÍDIAS

Sendo assim, com certeza poucas pessoas vêem as minhas estátuas.

SÓCRATES

Vêem nelas o que seja parecido consigo mesmas. Enxergar os outros é uma operação muito complexa.

FÍDIAS

Se eu dissesse que o prazer que sinto em esculpir vem da atividade em si mesma, você acreditaria?

SÓCRATES

Não só acredito, como admiro a sua inclinação. É sinal de que você tem vocação para o que faz. Não o faz por fama, prestígio ou qualquer outra coisa. Fá-lo apenas por que *não poderia* fazer outra coisa. Boa parte da miséria humana se deve ao fato de não reconhecerem sua vocação.

FÍDIAS

Às vezes me pergunto se isso também não é uma forma de servidão, fazer o que *quiseram* que eu fizesse. Mas logo espanto esses pensamentos da minha cabeça, ao ver que eles não têm consistência. Algo, um chamamento interior, *quis* que eu fosse um artesão, a matéria *quer* que eu a maneje da forma que lhe convenha. Não há subserviência nisso, porque não vivemos só de deliberação. Se fosse assim, não estaríamos vivos, pois teríamos escolhido nascer ou não. E isso é uma posição divina, não humana. O fato é que parece que as escolhas humanas são sempre secundárias, e isso me incomoda, Sócrates. Estamos sempre na esfera das causas segundas, sendo as causas primeiras do âmbito do puro Ser. Outro dia, procurando uma pigmentação diferente para um afresco, me vi entristecido no meio do trabalho. Por mais que misturasse cores, e usasse técnicas diversificadas para tanto, não iria tirar nada que já não existisse de antemão na natureza. Ainda que não os conheçamos, os matizes mais inusitados devem se esconder nos corais, no lugar mais profundo do mar, nas folhas de uma floresta intocada ou na penugem de uma ave que voa em alturas inatingíveis para nós. O engenho humano é extremamente limitado. Se pensarmos que todo esse coliseu, essas bibliotecas, toda a ciência, as letras e a religião são obras de nossas mãos, é capaz de nos regozijarmos com isso. Mas basta entrar uma mosca em nosso quarto, e pousar impiedosa em nossa escrivantina. Eis que o nosso sonho se desmorona. Sócrates, você já pensou que o homem é incapaz de criar uma mosca?

SÓCRATES

Hoje em dia há pessoas que não diriam o mesmo.

FÍDIAS

Não digo uma reprodução da mosca, um equivalente nem nada do gênero. Quem crê nisso são rabugentos que se acham deuses, quando são no máximo a cópia falhada, o aborto, o rascunho de um deus postiço. Digo: criar *a* mosca, como a temos pelo ar das tavernas aos montes? Nesse sentido, levando a idéia às últimas conseqüências, estamos em paridade existencial com ela.

SÓCRATES

Ora, Fídias! Acaba de comparar os homens às moscas?! O que acontece com os seus miolos? Derreteram com o sol desse lugar?

FÍDIAS

Não os comparo a elas, comparo as suas *condições*. Dentre as criaturas, o homem tem um lugar de destaque. Isso é um fato, e querer provar o contrário é atribuir a bestas e a plantas, cuja vida consiste em comer e dormir, qualidades humanas, dando sinais de um animismo dos mais cândidos e ingênuos. Afora isso, e diante da existência, ambos padecem das mesmas limitações. Ambos se movem no mesmo espaço físico, e estão subordinados às mesmas leis degradantes da matéria. O homem, como a abelha, por exemplo, só pode criar o que seja respectivo à sua natureza. O homem cria casas e vinhos, a abelha, colméias e mel. Nunca poderíamos criar mel e colméias, muito menos o contrário. As abelhas voam; o homem também. Mas não é de sua natureza *ser aéreo*. É um artifício que ele criou e aperfeiçoou com o tempo. Daí o papel dos artífices ser tão importante: tudo o que há de mais humano em nós consiste em imitar da natureza aquilo que não temos por princípio. Somos todos feitos de *artifícios*. Ou seja, estamos cercados pela *mentira*, e talvez seja ela mesma a nossa essência, se é que há alguma. Da mesma forma, se desfiro um golpe no granito com a finalidade de criar uma forma que, sei, gerará um efeito esperado, não estarei exprimindo esse efeito de mim. A arte é uma das coisas mais impessoais que existe; ela se baseia mais na impressão de conceitos do que na expressão de sentimentos. Enfim, não há nada no meu ofício que diga respeito *de fato* a mim. E isso ocorre com todos os demais artesãos que haja por aí.

SÓCRATES

Não percebo onde você quer chegar.

FÍDIAS

Quero dizer que certas coisas só podem nascer de certas condições, mas que, depois de criadas, não há mais nenhum elo de ligação ou de propriedade entre elas, nem uma é prioritária em relação a outra. Há uma necessidade de substância entre criador e criatura, mas não de forma. Podemos fazer um mel artificial, não podemos? Ele lembrará o mel verdadeiro. Estaremos imitando sua forma. Mas *o teor* mesmo do mel não podemos reproduzir nem com a maior audácia do pensamento e do engenho. Há um abismo entre cada uma das criaturas que povoam esse planeta, e ele consiste no que cada uma delas tenha de *irredutível*. Todo mistério da vida e da Criação se resume a essa palavra. Um dos exercícios que mais me comove e diverte

é tentar me colocar, não no lugar de outra pessoa, pois isso é, de certa forma, fácil, mas tentar imaginar como é *ser* uma pedra, uma planta ou a água de uma bica. Sei que isso parece uma brincadeira de criança, e que você, Sócrates, como filósofo, deve estar rindo em silêncio do absurdo que acabo de dizer. Sei também que há inconsistência filosófica na formulação dessa premissa, dado que o ser é algo que pressupõe o conhecimento das duas dimensões que fundamentam todas as suas qualidades e atributos: o espaço e o tempo. Sem elas, ou além delas, só é possível supor um Ser Supremo, que é incognoscível. Digo apenas que essa parcela de existência que se situa além do limite de nossa percepção me encanta e entenecece. Como poderia chamá-la? Como posso defini-la? Seria o *quê* das coisas? Ou a Coisa das coisas, essa espécie de abismo onde a consciência só pode se imiscuir quando souber se abandonar a si mesma? Quando *puder* se negar a si mesma? Quando quiser — *morrer*? Não sei precisar ao certo. Sei apenas que é bela aquela parte do pensamento que não pretende descrever um objeto, mas sim plasmá-lo. Temos uma experiência não orgânica do nosso corpo quando conseguimos transpor esse umbral, algo parecido às experiências místicas e ascéticas. Porque trata-se na verdade de simular uma morte fictícia. Ao morrer de fato morremos *para* as coisas, ao morrer de forma fictícia morremos *nas* coisas. Talvez essa seja a única maneira efetiva de vivê-las, de nos livrarmos da miséria que são o conhecimento e a nossa dualidade fundamental, com a qual nos debatemos no decorrer de toda nossa vida e que nos expulsa do mistério que são os seres neles mesmos. Porque o homem, Sócrates, é uma criatura rasa; raras vezes ele tem acesso ao segredo, que não está *além* da vida, mas *fora* dela.

SÓCRATES

Percebo que você tem um dom para os sofismas que até então desconhecia, Fídias. Contudo, suas palavras são belas e envolvem. Há muito nos ocupamos da verdade; talvez fosse o caso de começarmos a pensar nos meios de chegar a ela. Noto também que você se deleita ao negar a sua própria personalidade, quer sempre se perder de si mesmo.

FÍDIAS

Você, mais do que eu, sabe que esse é o princípio do conhecimento. Ai, Sócrates! Se soubesse o desprezo que tenho por essa gente que nunca se abandona, que está invariavelmente centrada em si. Tomam-se como proporção das coisas do mundo, e mal sabem sua própria estatura. Um amigo me disse certa vez: o sábio dá a cada coisa o seu valor, o parvo dá o seu valor a cada coisa. Essa frase é perfeita. E sintetiza o caráter desses pobres diabos que vivem no pior tipo de evasão: nunca tirando os pés

do chão, acabam criando raízes, e passam a ver o mundo sempre sob o mesmo ponto de vista. Isso é deprimente.

SÓCRATES

Perdoe-me, mas tenho que reconhecer que estamos protelando alguns assuntos. Que circulamos e circulamos, tentando adiar o que é inadiável e essencial. Já basta.

FÍDIAS

Pode-se adiar o que é essencial para o pensamento, não o podemos fazer com o que é indispensável à vida. A morte, por exemplo, é inadiável. E talvez ela seja a *única conclusão* a que se possa chegar. Do que fala, Sócrates?

SÓCRATES

Falo da força invisível que cria em você quando você cria. Ocorreu-me um nome para ela: inspiração. O que você acha desse batismo, nobre Fídias?

FÍDIAS

Confesso que a palavra que cunhou não me agrada. Pois é só uni-la à ingenuidade e à sinceridade, e terá o perfeito imbecil. Nem as crianças mais lerdas, nem os sujeitos mais toscos congregam essas três qualidades, embora alguns eruditos as considerem a verdadeira meta do homem sobre a terra, fato que só a flacidez intelectual que advém do mau acúmulo de informações pode explicar. Além disso, as engrenagens da vida são sempre duplas: movimento e repouso, nascimento e morte, contração e distensão, entre outras. O artífice que inspira demais corre o risco de estourar, como um sapo ao qual se amarra a boca com um barbante. Sei que estamos lidando com um conceito muito delicado e escorregadio. Sabemos que a matéria limita as minhas escolhas, guia o meu engenho nos caminhos que ela já selecionou previamente. Assim funcionam todas as coisas. Olhe a copa dessa árvore frondosa: percebe que só nasce dela um tipo específico de flor, folha e fruto? O processo da natureza é extremamente coeso e coerente; diz-nos que cada elemento só pode gerar algo semelhante a si mesmo, e semelhante não quer dizer exatamente igual. A quantidade de variação que cada ser consegue tirar de si mesmo é bastante pequena, diferente da diversidade que podemos notar na quantidade de seres conjugados a que chamamos natureza. Porque se cada qual só gera algo semelhante a si mesmo, aquilo que os faz diferentes entre si é algo tão fluido e múltiplo que poderíamos dizer que seja infinito. Basta olhar os homens ao redor: cada um deles tem uma vida e algo que os torna diferentes dos outros. Entretanto, suas feições são sempre parecidas quando expressam algum afeto comum, como ódio ou dor, e todos são providos dos

mesmos membros e regidos por um mesmo funcionamento físico e mental. A água pode pingar em diversos lugares de uma mesma gruta, e orná-la com estalactites das mais inusitadas. Continuarão, e gostaria que alguém me provasse o contrário, sendo estalactites. A natureza ama a repetição; há ordem no seu processo, e uma de suas leis é querer sempre se imitar a si mesma. Ela desconhece a reflexão – por isso ela não nega nem cinde, apenas *adere*. As leis existem, ainda que não sejam evidentes para nós. Como justificar o império dos mais fortes sobre os mais fracos? Como aquiescer que aqueles tenham o dom inato de subjugar estes, e transformá-los em banquete? Dizer que temos em nós a medida de todas as coisas antes de nascermos, que o conhecimento precede a experiência, é uma crença tola, Sócrates, e uma lógica de escravos. Não perscrutamos os meandros dessas leis cruéis. Mesmo assim, você já viu, por acaso, coelhos darem à luz cenouras, centopéias gerarem elefantes, mamões brotarem de macieiras e lagartos nascerem de orquídeas? Digo então, e o digo temendo estar errado, que a natureza não admite o *acaso* no seu funcionamento. Se o admitisse, todas as coisas poderiam se permutar entre si. A ordem não é um ator que manipula os seres como a fantoches. É simplesmente uma tendência à repetição, uma afinidade e uma vontade intrínseca de se procurar pelo mesmo, pelo similar. A isso dou o nome de *convergência*. É de uma convergência de matérias, forças, funções e formas que nascem minhas esculturas; domino-as até um certo ponto; além dele, algo as rege que já não é a minha vontade, nem as *suas*. Pelo visto, esse agente abstrato não é o acaso, caro Sócrates, devido aos motivos que enumerei aqui.

SÓCRATES

Seus argumentos fazem sentido, embora tenhamos que relevar algumas coisas. Concordo que no acaso não há qualquer tipo de necessidade, e aqueles que acreditam nele crêem também, por conseqüência, que ele está na origem da Criação. Se o universo não foi criado por uma necessidade, não há nada em suas peças que a traga implícita, e todos os exemplos que acabou de dar seriam falaciosos. Não penso assim Fídias. Como você, não creio no acaso, mesmo conhecendo a sua potência. Se você tivesse sido gerado numa noite diferente, sua aparência seria outra. Mas, mesmo assim, continuaria sendo filho dos mesmos pais. Já o que levou seus pais a saírem de casa num dia de inverno e se conhecerem numa porta de teatro, continua sendo um mistério. Mas se não fosse eles terem se encontrado, teriam encontrado alguém muito parecido. O homem, como a natureza, ama o similar, pois sem ele sua vida seria um verdadeiro inferno. O que questiono na sua explanação é que temo que você esteja confundindo afinidade com necessidade. Quem te prova que os elementos só se movem por uma e não por outra dessas categorias?

FÍDIAS

A semente cai do pólen da flor porque ela é *afim* ao terreno que a germine, da mesma forma o leão mata a gazela porque seu ímpeto carnívoro se guia por esse tipo de animal. Daí em diante, é *necessário* que nasça da semente uma flor da mesma espécie, e que o leão transforme a sua presa em energia, caso contrário tudo isso perderia a *razão* de ser, e não passaria de um passatempo e uma distorção dos fatos.

SÓCRATES

E qual é o grande árbitro que rege essas necessidades particulares? Deus?

FÍDIAS

Sinto-me motivado a responder que sim, mas logo percebo que estaria simplificando as coisas. Essa é a maior falha do pensamento, Sócrates: ele sempre lida com o que há de discreto na realidade, ou seja, aquilo que ele já transformou em conceito, e para o qual ele já tem alguma explicação. Não busco a sabedoria; exijo a complexidade, o que é, por si só, uma grande ousadia. O estado natural dos seres é a complexidade. Você já pensou que alguém pode passar a vida inteira estudando um tipo de folha e não esgotar um só milímetro de toda a sua potencialidade? Estou cansado de pessoas que falam *sobre* as coisas. Quero saber como se pensa *com* as coisas, ou *a partir* delas. Imagine o que é um olho. Você pode me dar a melhor aula de anatomia, pode me demonstrar uma teoria filosófica das imagens até chegar à composição da luz divina. O olho continuará lá, com seu mistério rebelde, no seu silêncio de quem se nega a ser decifrado. O que ocorre se me deparo com uma cor no meu estojo de pintura? O vermelho, por exemplo. O que vem a ser o vermelho?

SÓCRATES

Ora, Fídias, que pergunta cretina. Uma cor, não?

FÍDIAS

Não necessariamente. Posso interpretá-la em vários níveis. No nível físico, o vermelho é um conjunto de emissões de raios que, se refratando com a luz numa certa velocidade, é apreendido pela minha retina que o transforma em sinais sensoriais que são enviados para o meu cérebro. Assim, tenho uma *experiência* do vermelho. Mas ele também pode ser uma convenção da linguagem. Se digo "vermelho", essa palavra inócua, composta por uma articulação de sons, desencadeia em minha mente uma imagem, uma idéia pura que corresponde a todas as ocorrências dessa cor que possa encontrar no meu cotidiano e em meu repertório sensível. Terei assim o vermelho como *conceito*, que é institucional e faz parte de

uma civilização. Posso também pensar o vermelho em uma perspectiva metafísica: há um Vermelho, virtual, puro e ideal, que justifica e fundamenta todos os tons e todos os tipos de vermelho particulares que possam existir no universo criado. Terei então, e enfim, uma *ontologia* do vermelho. Tudo isso, porém, não passa de circunlóquio e elucubração, Sócrates. Estou sempre traduzindo um termo por outro correlato, e por mais que faça isso não chegarei nunca a saber o que vem a ser o vermelho nele mesmo, sua articulação, sua existência. Nunca chegarei a *encarná-lo*, única forma efetiva de conhecimento. As coisas nelas mesmas é o que há de mais belo e complexo. Se eu conseguir sequer tocar a sua complexidade, já estarei feliz e realizado.

SÓCRATES

E como faria isso, Fídias?

FÍDIAS

Não criando mais conceitos, mas sim desmanchando os que já existem, como a um novelo ou a uma rede que desfássemos. Isso nos põe mais próximos da base mesma de toda a vida, que não é a sabedoria, mas a complexidade. Os criadores de sistemas filosóficos são os sujeitos mais tristes desse mundo. Distanciam-se de maneira consciente da multiplicidade do sensível, trocando-a pelo paraíso artificial de um todo orgânico que (já sentiu?) cheira a naftalina. São comadres que querem bordar sem desfazer o maldito novelo. Farejo nesse gesto algo de sentimentalismo. Ou seja, o hábito de desfrutar dos benefícios sem arcar com as conseqüências. Como é possível habitar um lugar onde não haja movimento? Como a vida seria *possível* num lugar desse, Sócrates?

SÓCRATES

Sinto a presença dos deuses nessa nossa conversa, Fídias. Sinto que estas palavras vão retumbar através dos séculos. Pena termos nascido nesse lugar onde a discussão das pessoas instruídas mal se distingue dos grunhidos de crianças escolares, e onde os ouvidos dos homens só foram adestrados para os sinos e para sons grosseiros. Quem, nesses milhares de quilômetros de território, é capaz de apreciar matizes?

FÍDIAS

Relegar a Deus o que não compreendemos é ociosidade intelectual maior do que ficar discutindo a sua existência. Da minha parte, apenas reconheço que há algo que me transcende, a mim e a meus atos, porque as criaturas são independentes umas das outras. Se nem aquilo que minhas mãos produzem me pertence, se nem no ato mesmo de o produzir eu o domino, se nem minha própria vida é realmente minha,

como poderia descrever desse fato óbvio? A transcendência, caro Sócrates, não é o que está *além* de nossa vida, mas o que está fora do nosso *alcance*. O homem é tão obcecado pelo progresso que se esquece que a terra apenas *gira*, e *só quer* continuar girando.

SÓCRATES

Sua vida não é sua, Fídias? O que você é então? Um boneco animado pelo vento?

FÍDIAS

Não, não é estritamente minha. Essa é a base da lógica dos suicidas, e é uma falácia. Somos impregnados de todos que nos cercam, e também os impregnamos. Se me mato, morrem comigo as pessoas queridas, e acabo matando-as um pouco com minha atitude. Nem os eremitas estão divorciados de tudo: interferem no ambiente onde se escondem dos homens. Reconheço isso sem qualquer delonga ou tristeza, porque em nada o seu reconhecimento fere a minha liberdade. Há muito a associamos ao fato de *possuirmos* a nós mesmos, ou à *integridade* da nossa personalidade. Não reconhece a origem dessas palavras? Não percebe que as idéias de posse e integridade não têm nada a ver com o espírito, mas com o comércio e com a moral? O que é uma pessoa íntegra, Sócrates? É aquela que excluiu de si a marca dos seus semelhantes, que se *purificou* até se tornar *única e original*, em suma, que se *higienizou*. Reconhece a origem dessas palavras? Percebe que a base de toda tirania não está nos governos, mas nos *indivíduos*?

SÓCRATES

Fídias, suas palavras já beiram o devaneio. Suas obras não são suas, seus atos não pertencem a você, suas palavras não expressam o que você quer dizer, sua vida não é sua. Daqui a pouco terei que acertar o cajado na sua cabeça para lembrá-lo que existe, e que tem um corpo. Aliás, para lembrar-lhe *o que* você é.

FÍDIAS

E tudo isso é verdadeiro. Porque temos que entender que nossos atos não *começam* em nós: já começaram há milênios. Há ecos de tudo o que me precede em cada gesto meu, porque tudo isso converge *para* mim mas não *pára* em mim. Há em todos os nossos atos, Sócrates, um *fantasma*. Oriento uma parcela mínima da criação, mas não *detenho* a Criação. Somos como um dique que molda o percurso de uma correnteza sem interromper nem mudar o seu curso. Quer saber o que cria em mim

quando crio? Quer saber como se chama esse agente invisível que eu, em meu ofício, tento tornar visível, já que, em suma, essa é a essência de todo engenho e arte? Que tal *simulacro*? É um belo nome. Sugere a Idéia, mas se rebela contra ela. Vale-se das coisas, mas não se prende às coisas. Está aqui e ali ao mesmo tempo, nega o que é, finge ser o que não é, simula o que poderia ser e dissimula o que quer ser realmente. Traz em si todos os mortos, e nasce de mim mas não deixa vestígios do que sou. É coletivo e anônimo, mas só se mostra por intermédio do trabalho de um único homem. E então, Sócrates?

SÓCRATES

Seriam então os simulacros substitutos falsos das coisas, mas transformados por um impulso à ordem e pelas leis da representação? Aquilo que você gera, mas que extravasa tanto a você quanto a seu ato? Aquilo que é equidistante da essência e da cópia?

FÍDIAS

Exatamente aquilo que nos faz eternos, porque é o elo entre os seres mortais e imortais.

SÓCRATES

A propósito, Fídias, ontem tive uma experiência singular. Fazendo a minha caminhada matinal, me entretive com alguns cantos de pássaros ao longe. Mudei então a minha rota, e adentrei um pequeno bosque que há na periferia de nossa cidade. Como alguém que por alguns instantes se vê privado da razão, uma névoa tomou conta dos meus pensamentos e os apagou, de tal forma, que andei durante cerca de uma hora a fio me guiando simplesmente pelos estímulos sensoriais que me davam as vidas vegetal e animal daquele lugar. Aos poucos, o ruído da cidade foi se dissipando, e fiquei praticamente a sós com aquele concerto amorfo de sons, que iam das árvores tangidas pelo vento ao barulho de insetos e dos meus próprios pés sobre as folhas secas. Tudo isso tinha como corolário raios de sol tênues que rompiam as copas das árvores, todas frondosas e cerradas. Parei; olhei ao redor, e, num átimo, tudo aquilo que me cercava pareceu ir sumindo aos poucos, e me vi num silêncio tão profundo que era capaz de ouvir apenas as batidas do meu coração, dando ritmo aquela paisagem que ora parecia se passar numa película, num pano transparente, do qual eu era o único espectador. Vi que cada coisa que se dispunha e se dava à minha vista tinha uma ordem implícita, que eu não conseguia entender de onde provinha. Durante um momento, talvez um dos mais intensos da minha vida, vi-me completamente destacado de tudo o que me cercava, alheio, como se aquela fosse a

primeira vez que o visse. Olhei minhas mãos demoradamente. Era como se até aquele instante eu nunca tivesse tido consciência de que elas eram *minhas*, e a gravidade implicada nesse fato tão banal. Estamos sempre tão entretidos com efemérides e circunstâncias que mal lembramos do nosso destino, único sobre a superfície da Terra. Agia como se até ali não soubesse que realmente existia, o que efetivamente era e que, passado o tempo, como todos os seres, o meu se dispersaria e acabaria com a morte. Mas somos apenas uma parte — uma das mais frágeis — da existência. Há algo maior que nos ultrapassa e que guardará resquícios de nós. Tive a convicção de que havia Algo animando cada engrenagem daquela paisagem, bem como a mim, e que a morte seria o fim definitivo daquela representação, mas que esse conjunto de sensações e evidências sensíveis estaria, na verdade, fadado a se repetir eternamente com outros homens, em outros lugares e em outras porções do tempo, este sim impassível à repetição e irremissível, e que, sendo assim, meu ser estava tocando a essência frágil da eternidade, tentando retê-la entre as mãos em concha como quem apreende água corrente com os dedos. Percebi que o tempo se distende e se contrai, e é, como um solo rico em texturas, composto de diversas, infinitas camadas que se movem e se sobrepõem, se misturam e se intercalam, e poucos de nós vivemos num mesmo tempo. Porque o fato de sermos contemporâneos, Fídias, não quer dizer que vivamos num mesmo tempo. O tempo é como uma dimensão onde compartilhamos mais da amizade dos mortos que dos vivos, e temos, por isso, uma consciência clara do nosso destino, ao ver-nos cara a cara com a dissolução, o esquecimento, a aparência e a morte. Você vê aquele senhor cruzando a rua? Notou a expressão dele? Dos seus gestos você pode inferir os seus hábitos, não pode? E então, Fídias? O que você tem a ver com aquele homem? Há mortos muito mais presentes em nós do que estes fantasmas que nos cercam. São muito raras as vezes em que estamos diante das questões essenciais do homem; passamos todas nossas horas, às vezes até nossas vidas, nos esquivando desse tipo de espelho que reproduz a caveira que somos. Porque a atividade é a melhor forma de alívio, o melhor remédio contra a nossa limitação e a melhor saída para nos evitarmos, e assim vivermos nos outros e nas coisas mais do que em nós mesmos. Só depois pude perceber o que ocorreu comigo naquele bosque. Diante da eternidade, somos todos espectros e vultos anônimos, sem qualquer substância. Por um instante possuí o *meu* tempo, e deixei, suspenso, de ser uma figuração do acaso e uma cinza apagada nos séculos. Essa é a única redenção: não quando criamos algo que transcende a nossa contingência e sobreleva a história e o espírito de época, mas quando podemos saber que tudo volta, e que viveremos, em outra dimensão, essas mesmas coisas que vivemos aqui e agora; que o sobrenatural não é uma deformação produzida pelo sonho, mas o ato de tocar as coisas sabendo que elas nos esperam no futuro.

Estamos tão apartados do mistério que ele se nos revela estranho, alheio e inviável. Estou farto dessas mentes lerdas e obesas que mal sabem andar e já querem dançar, que mal se bastam sobre as próprias pernas e já querem trotar e alçar vôo. Estamos tão cercados pela estupidez que ora ela já virou método e regra. E ainda, no final de tudo, seremos nós os loucos. A apatia do espírito do tempo pesou mais do que nunca sobre esse nosso tempo insosso, intragável e mesquinho, cuja maioria dos habitantes se contentam com a reprodução de meia dúzia de lugares comuns, e os ditos homens instruídos não diferem em nada de uma raposa caricata que acha que nos engana quando no íntimo de nós mesmos, em silêncio, eu e você, Fídias, gargalhamos e os usamos a nosso bel-prazer. Esse é um dos dilemas da eternidade e simultaneidade dos tempos: saber que também *ισσο*, a peste agourenta dessa gente incapaz de leveza e desinteresse, também vai se perpetuar e vingar. Afinal, as ervas daninhas também compunham a paisagem daquele bosque oracular.

FÍDIAS

Ter certeza de que isso vá ocorrer de fato é a maior aspiração do homem. É para isso que ele criou as religiões e as artes, é para isso que ele gera e obra, e que há a ciência e a memória. Nada mais o move sobre a terra. Alguns dizem que o amor e o sexo são os motores da existência. Não creio nisso. Creio que seja a vontade de permanência e constância, de algo que liberte a nossa vida da transitoriedade das coisas sem ter, contudo, nenhum parentesco com a morte. Queremos, mesmo destacados da nossa existência atual e do corpo, reencontramo-nos numa outra forma de vida que se nutra dos resquícios do que fôramos um dia.

SÓCRATES

A arte seria então uma revolta silenciosa contra a morte?

FÍDIAS

Talvez a sua suspensão temporária, a maneira artificial de libertarmos o espaço e a matéria do domínio do tempo.

Resumo Este diálogo é uma reflexão sobre o ato da criação, a partir de uma estrutura socrática, que lembra os diálogos de Paul Valéry e Giacomo Leopardi, obviamente sem o seu brilhantismo.

Palavras-chave criação, formas, expressão, conceitos, Idéia, simulação, autor e obra.

Abstract This dialogue is a reflection on the act of creation, with a socratic structure, that remembers the style of Paul Valéry and Giacomo Leopardi's dialogues, obviously without their brilliancy, are some themes which Socrates and Fídias talk about in this text.

Keywords creation, forms, expression, concepts, Idea, simulation, author and his work.

Dois textos sobre o comércio

Joseph Addison

Tradução, apresentação e notas **Pedro Pimenta**

Pós-Doutorando em História da Filosofia Moderna
na Universidade de São Paulo

Os textos de Joseph Addison que aqui apresentamos em tradução realizada a partir do original inglês foram publicados, respectivamente, nos números 3 e 69 do diário *The Spectator*, editado por Addison e seu amigo Richard Steele em Londres, entre março de 1711 e dezembro de 1712. O assunto a que se dedicam é, em linguagem contemporânea, a "economia", mas não se deve esquecer que, quando foram redigidos, essa "ciência" ainda não recebera um certificado de autonomia em relação à esfera da especulação metafísica, onde se encontrava essencialmente vinculada à política. Se três décadas depois (em 1742) Hume apresenta a possibilidade de "reduzir a política a uma ciência", os ensaios em que esboça esse movimento ainda consideram questões como o comércio entre as nações, a dívida e o crédito públicos e a importância da moeda como políticas, e não se fala, em nenhum momento, na economia enquanto "ciência". Sendo assim, as palavras de Addison remetem-nos a um tempo em que, a nos fiarmos em Foucault, o "homem" ainda não ocupava o centro da reflexão sobre o "mundo", e não se podia falar numa "ciência humana" como a "economia" ou qualquer outra.

Ausente dos manuais de filosofia, Addison não deixa de ser um filósofo, cuja posição na fulgurante constelação do século XVIII nunca deixou de ser reconhecida pela fina flor da Ilustração, na Grã-Bretanha mas também no continente. Sem pretender reparar as faltas dos manuais e historiadores em geral, limitemo-nos a observar que se é possível falar numa filosofia em textos que lidam com o cotidiano da grande cidade que é a Londres de Addison ("capital do império", diz ele antevendo o futuro), é precisamente porque esses textos, de superfície agradável e em nada aparentados à sisudez da qual não escapam nem mesmo os avatares da época (vide Locke), se articulam a partir de uma reflexão que se esforça em esclarecer o sentido das atitudes humanas a partir delas mesmas, sem pressupostos sistemáticos. Falando a respeito da troca de mercadorias, Addison não faz senão situar uma dentre as

tantas camadas em que a sociabilidade humana, traço natural, repositório do *telos* da natureza, se fortalece e constitui o que o século XIX chamará de "reino da cultura". Partidário resoluto do "empirismo", Addison foi dos primeiros a compreender que a importância essencial dessa filosofia não reside em propor um "racionalismo" às avessas, mas antes que a negação do racionalismo advém da necessidade de dar conta de um mundo que, ainda que atomizado, se constitui a partir de relações. Na natureza, elas estão dadas; na cidade, elas constroem-se e se remodelam a cada instante, e assim o sistema previamente elaborado cede passo à reflexão que, partindo do particular, descobre regras próprias para sua compreensão e exposição.

Seria possível apontar para inúmeros desdobramentos do que se encontra em "germe" na prosa de Addison – a padronização da língua inglesa, a prosa jornalística, o ensaio enquanto forma literária, a ideologia burguesa etc. Mas não é preciso dar um passo à frente de 1711 e olhar retrospectivamente para perceber que, dentre as muitas novidades semeadas pelo *Spectator*, talvez a mais significativa já se encontre plenamente desenvolvida. Convidando o leitor a acompanhá-lo em sua reflexão livre sobre o cotidiano londrino, Addison subtrai à filosofia a pretensão ao acesso a uma verdade essencial, restituindo-lhe o que lhe é de direito: ao instaurar-se no campo da "interpretação da cultura", o filósofo renuncia ao título de metafísico para assumir o de crítico. Nesse sentido, como se disse já no ocaso das Luzes, o século XVIII é o século da crítica, e também o século de Addison.

Uma nota a respeito da tradução. Os textos utilizados são os que aparecem na edição completa do *Spectator* (4 vols., ed. C. G. Smith, Everyman's Library, Nova York, 1945). Para as notas recorreremos, além da edição de Smith, à coletânea organizada por Angus Ross, *Selections from The Tatler and The Spectator* (Londres, Penguin, 1982). Os textos latinos e gregos são citados segundo traduções já existentes para o português. Os textos originais não trazem títulos; os títulos aqui apresentados se devem a Angus Ross.

O Banco da Inglaterra: uma visão.

The Spectator n. 3

Sábado, 3 de Março de 1711

Et quo quisque fere studio devinctus adhaeret
Aut quibus in rebus multum sumus ante morati
Atque in ea ratione fuit contenta magis mens.
In somnis eadem plerumque videmur obire. Lucrécio, Livro 4¹.

Numa de minhas recentes rumações, ou melhor, especulações, pude observar o grande salão em que se encontra o Banco, e, não sem grande prazer, ver ali os diretores, secretários e escreventes, ao lado dos demais membros dessa rica corporação, ocupando os postos correspondentes ao papel que desempenham em sua justa e regular organização. Isso reavivou em minha memória as muitas considerações que li e ouvi a respeito do declínio do crédito público e dos métodos para seu restabelecimento, que, em minha opinião, sempre pecaram por terem em vista interesses dissociados e princípios partidários.

Os pensamentos do dia forneceram emprego para minha mente durante a noite, e imperceptivelmente mergulhei numa espécie de sonho metódico, onde todas as minhas contemplações foram dispostas numa visão ou alegoria, ou como quer que o leitor queira chamá-lo.

Pensei estar de volta ao grande salão em que estivera na manhã anterior, mas, para minha surpresa, em lugar do grupo que ali encontrara, eu vi, em direção à extremidade elevada do salão, uma bela virgem sentada num trono de ouro. Seu nome era (segundo me informaram) *Crédito Público*. Em lugar de serem as paredes adornadas por ilustrações e mapas, delas pendiam atos do Parlamento escritos em letras douradas. Na extremidade elevada do salão encontrava-se a *Magna Carta*, com o Ato de Uniformidade à sua direita e o Ato de Tolerância à sua esquerda. Na extremidade rebaixada do salão encontrava-se o Ato de Instituição, posicionado diante da visão da virgem que se sentava ao trono. Ambas as laterais do salão estavam cobertas por atos do Parlamento formulados para o estabelecimento de

¹ "E, sejam quais forem os objetos a que por inclinação cada um se sente preso, é a eles, às coisas em que muito nos demoramos, àquelas em que o espírito mais se ocupou com especial atenção, que, na maior parte das vezes, vemos, segundo nos parece, virem em sonhos ao nosso encontro". Lucrécio, *Da natureza*. Livro 4, 962-6. Tradução de Agostinho da Silva. Os Pensadores v, São Paulo, Abril, 1973.

fundos públicos. A dama parecia atribuir um valor incalculável a essas diversas peças de decoração, tanto que constantemente estimulava seus olhos com elas, sorrindo com um prazer velado enquanto as olhava; mas, ao mesmo tempo, mostrava um desconforto muito claro à aproximação de algo que pudesse quebrá-las. Todo seu comportamento parecia, na verdade, bastante cuidadoso: e, não sei se devido à delicadeza de sua constituição, ou por ser atormentada por vapores, como me disse depois alguém que não se encontrava entre seus simpatizantes, ela mudava de cor e alarmava-se diante de qualquer coisa que ouvia. Da mesma maneira (como constatei posteriormente), ela estava entre as maiores valetudinarianas com que alguma vez me deparei, até mesmo entre as de seu sexo, sujeita a convulsões momentâneas tais que, num piscar de olhos, perdia a mais florida compleição e o estado mais saudável de corpo e definhava num esqueleto. Era freqüente que sua recuperação fosse tão súbita quanto suas recaídas, tanto assim que num instante se reavivava de um destempero lamentável a um hábito da maior saúde e vigor.

Logo tive oportunidade de observar essas rápidas variações e alterações em sua constituição. Aos seus pés encontrava-se um par de secretários que a toda hora recebiam cartas de todas as partes do mundo, e que liam alternadamente para ela; e, de acordo com as notícias que recebia, às quais era extremamente atenta, mudava de cor e mostrava diversos sintomas de saúde ou de doença.

Atrás do trono encontrava-se um imenso monte de pacotes de dinheiro, empilhados uns sobre os outros até o teto. O chão, à sua direita e à sua esquerda, era recoberto por vastas somas de ouro que se erguiam em pirâmides em cada um de seus lados: mas isso não me espantou tanto quanto saber, após investigar, que seu tato possuía a mesma virtude da qual, segundo os poetas, era dotado o rei da *Lídia*; e que era capaz de converter o que quisesse nesse metal precioso.

Após uma certa tontura e confusão de pensamento pelas quais um homem sempre passa em sonhos, pensei ver o salão em rebuliço, à entrada, por suas portas escancaradas, de meia dúzia dos mais assombrosos fantasmas que alguma vez vira (até mesmo num sonho). Eles vinham em pares, ainda que associados de maneira muito estranha, e se reuniram numa espécie de dança. Seria tedioso descrever seus hábitos e sua personalidade; por essa razão, me limitarei a informar meu leitor de que o primeiro par era formado pela tirania e a anarquia, o segundo pela intolerância e o ateísmo e o terceiro pelo gênio republicano e um jovem, de cerca de vinte anos, cujo nome não vim a saber. Em sua mão direita ele trazia uma espada, que em sua dança bradava contra o Ato de Instituição; e um cidadão que se encontrava ao meu

lado sussurrou em meu ouvido que vira uma esponja em sua mão esquerda.² A dança de tantas naturezas dissonantes trouxe à minha mente o sol, a lua e a terra num *ensaio*, a dançar sem outro propósito do que eclipsar um ao outro.

O leitor não terá dificuldade para supor, a partir do que foi dito, que o pânico teria levado a dama no trono a desfalecer, tivesse visto um desses espectros que fosse; e qual não foi sua reação ao ver todos eles num só corpo? Ela desmaiou e expirou.

*Et neque jam color est mixto candore rubori:
Nec vigor. & vires, & quae modo visa placebant,
Nec corpus remanet...* Ovídio, *Metamorfoses*, Livro 3.³

Houve uma alteração significativa no monte de sacos de dinheiro e nas pilhas de ouro, pois os primeiros reduziram-se a muitos sacos vazios, e agora nem mesmo um décimo continha dinheiro. O restante, que ocupava o mesmo espaço e tinha a mesma aparência do que os sacos que realmente continham dinheiro, fora levado pelo vento, invocando em minha memória os sacos cheios de vento que *Homero* nos diz ter recebido seu herói como presente de *Aeolus*.⁴ As grandes pilhas de ouro que ladeavam o trono se pareciam agora com montes de papel, ou com pequenas pilhas de gravetos entalhados e amontoados em feixes, tal como esponjas de *banho*.

² O "gênio republicano" refere-se ao período do Protetorado sob Cromwell, quando da abolição da monarquia; o jovem com a espada e a esponja referem-se ao pretendente jacobita (católico) ao trono, filho de Jaime II. Ambos são uma ameaça à dívida pública para com investidores da *City* e ao Ato de Instituição que trouxe a sucessão monárquica de volta à linhagem protestante.

³ Adaptação de Ovídio, *Metamorfoses*, Livro III, 491-3:

⁴ HOMERO, *Odisseia*, Canto x, 19:

Enquanto eu lamentava a repentina desolação promovida à minha volta, a cena inteira desapareceu: em lugar dos assustadores espectros, uma segunda dança adentrou, composta por aparições agradavelmente combinadas de amáveis fantasmas. O primeiro par era formado pela liberdade e, à sua mão direita, a monarquia: o segundo, pela moderação, que conduzia a religião; e o terceiro, por uma pessoa que eu nunca vira e o gênio da *Grã-Bretanha*.⁵ Ao adentrarem, a dama reviveu, os pacotes recuperaram seu volume anterior e as pilhas de esponjas e montes de papel transformaram-se em pirâmides de guinéus: quanto a mim, fui transportado de tal maneira pelo júbilo que despertei; e devo confessar que, se fosse possível, de bom grado voltaria a dormir para ver o desfecho de minha visão.

⁵ A "pessoa que eu nunca vira" é Jorge I, príncipe do Eleitorado de Hannover que, após pressões dos *Whigs* no Parlamento e sobre a Coroa, assumiu o trono inglês afastando a perspectiva de um monarca "papista". É importante não esquecer que o *Spectator* era, mais do que um órgão de simpatia às posições dos *Whigs*, um meio de promoção destas. O primeiro número do jornal (1 de março de 1711) é dedicado a John, Lorde Sommers, líder dos *Whigs* e patrono de Jonathan Swift e do terceiro Conde de Shaftesbury.

A Bolsa Real

The Spectator n. 69

Sábado, 19 de Maio de 1711.

*Hic segetes, illic veniunt felicius uvae;
Arborei foetus alibi atque injussa virescunt
Gramina. Nonna vides, croceos ut Tmolus odores,
India mittit ebur, molles sua thura Sabaei?
At Chalybes nudi ferrum, virosaque Pontus
Castorea, Eliadum palmas Epirus equarum?
Continuo has leges aeternaque foedera certis
Imposuit natura locis... – Vergílio.¹*

Não há lugar da cidade que eu goste tanto de freqüentar quanto a *Bolsa Real*. Dá-me uma satisfação velada e, em certa medida, gratifica minha vaidade, porquanto seja um *inglês*, testemunhar uma assembléia tão diversificada, de compatriotas e de estrangeiros, consultando uns aos outros a respeito de negócios privados dos homens, e fazendo desta metrópole uma espécie de *empório* de todo o planeta. Devo confessar que encaro a Bolsa como um imenso conselho no qual todas as nações consideráveis têm seus representantes. Corretores são, no mundo comercial, como embaixadores no mundo político: fecham negócios, concluem tratados e mantêm uma boa correspondência entre as ricas sociedades humanas separadas umas das outras por mares e oceanos, ou que habitam extremidades opostas de um mesmo continente. Muitas vezes me aprouve testemunhar o ajuste de disputas entre um habitante do *Japão* e um edil de *Londres*, ou ver a coligação entre um súdito do Grande *Mogul* e outro do *Czar de Moscou*. Deleita-me infinitamente me misturar aos muitos ministros de comércio que se distinguem por suas diferentes maneiras de caminhar e línguas: por vezes me encontro em meio a um grupo de *armênios*: noutras, perco-me numa multidão de *judeus*; e, por outras, passo por *holandês* em meio a eles. Eu sou *dinamarquês*, *sueco* ou *francês* em diferentes momentos, e imagino-me como o antigo filósofo que, ao ser indagado sobre qual sua nacionalidade, respondeu: "eu sou um cidadão do mundo".²

¹ VERGÍLIO, *Geórgicas*, Livro I, 54–61:

² Diógenes, o Cínico que, segundo Diógenes Laércio, intitulava-se *cosmopolita*. *Vidas e opiniões dos filósofos*, livro vi, 63.

Minhas visitas a essa agitada multidão são muito freqüentes, mas ninguém ali me reconhece além de meu amigo Sir **Andrew**³, que por vezes sorri para mim ao me avistar apressado na multidão, mas que, outras vezes, percebe minha presença mesmo sem nota-la. Há, na verdade, um mercador do *Egito* que me conhece de vista, tendo uma vez remetido dinheiro meu para a *Grande Cairo*; mas, como não sou versado em *cóptico* moderno, nossas conversas não vão além de um reclinar e uma visada.

Essa cena grandiosa dos negócios propicia-me uma variedade infinita de entretenimento sólido e substancial. Visto que sou um grande amante da humanidade, é natural que meu coração se inunde de prazer à visão de uma multidão próspera e feliz, a ponto de, em muitas solenidades públicas, eu não conseguir evitar a expressão de meu júbilo com lágrimas que escorrem por minhas faces. Por essa razão, deleita-me maravilhosamente ver um corpo de homens como esse com fortunas privadas florescentes e, ao mesmo tempo, promovendo os fundos públicos; ou, em outras palavras, gerando bens para suas próprias famílias ao trazer para o país o que falta e levar para fora o que é supérfluo.

A natureza parece mostrar um cuidado especial na disseminação de suas bênçãos entre as diferentes regiões do mundo, com vistas ao intercurso e ao tráfico mútuo entre os homens, de maneira tal que os nativos das muitas partes do globo dependem, de alguma maneira, uns dos outros, e se conjugam por seu interesse comum. Quase todo *grau* produz algo de peculiar a si. O alimento muitas vezes cresce num país, e o molho em outro. As frutas de *Portugal* são equilibradas pelos produtos de *Barbados*: a infusão de uma planta da *China* é adoçada por uma pitada de cana das *Índias*. As ilhas *Filipinas* dão aroma aos ponches *européus*. Uma única vestimenta de uma mulher de distinção muitas vezes é produto de centenas de climas. O regalo e o leque vêm ambos de diferentes extremidades da terra. O cachecol é enviado da zona tórrida, e a platina da subpolar. A anágua brocada surge das minas do *Peru*, e o colar de diamantes das minas do *Indostão*.

³ Sir Andrew Freeport, comerciante que liderava o grupo de apoio aos *Whigs*, representante dos interesses financeiros, cujas posições são da simpatia de Addison e Steele. Ver *The Spectator* n. 174, em que Steele contrapõe a defesa do comércio por Sir Andrew à desconfiança expressa por Sir Roger de Convey, representante dos *Tories*.

Se considerarmos o prospecto natural de nosso próprio país, sem nenhum dos benefícios e das vantagens do comércio, que bocado de terra estéril e desconfortável não nos foi reservado! Historiadores naturais dizem-nos que nenhuma de nossas frutas é original, além de espinhos e pilritos, glandes e bolotas, além de outras delicadezas de natureza a fim; que nosso clima por si mesmo, sem a assistência da arte, não poderia progredir mais em relação ao prumo do que ao abrunho, e não levaria uma maçã a uma perfeição maior do que a de um caranguejo; que nossos melões, pêssegos, figos, damascos e cerejas são estrangeiros entre nós, importados em diferentes períodos e naturalizados em nossos jardins *ingleses*; e que todos eles degenerariam e apodreceriam nos dejetos de nosso próprio país caso fossem inteiramente negligenciados pelos que os plantam, e deixados aos cuidados de nosso sol e de nosso solo. E, assim como o tráfico enriqueceu nosso mundo vegetal, também aperfeiçoou a face inteira da natureza entre nós. Nossos navios trazem a colheita de todos os climas: nossas mesas são guarnecidas de especiarias, óleos e vinhos; nossos aposentos são decorados por pirâmides da *China*, e adornados pelo artesanato do *Japão*; nossos roupões vêm dos cantos mais remotos da terra: remediamos nossos corpos com as drogas da *América*, e repousamos sob cobertores das *Índias*. Meu amigo Sir **Andrew** diz que os vinhedos da *França* são os nossos jardins; que as ilhas das especiarias são nossos viveiros; que os *persas* são nossos *tecelões*, e os *chineses*, nossos ceramistas. A natureza fornece-nos, na verdade, todas as necessidades básicas da vida, mas o tráfico nos propicia a grande variedade do que é útil, suprimindo-nos, ao mesmo tempo, de tudo quanto é conveniente e ornamental. Tampouco é parte desprezível de nossa felicidade que desfrutemos dos produtos mais distantes, do sul e do norte, e estejamos livres, ao mesmo tempo, dos climas extremos que lhes dão origem: que a nossos olhos se ofereçam os campos verdes da *Grã-Bretanha*, ao mesmo tempo em que nossos paladares se refestelam com as frutas que nascem entre os trópicos.

Por essas razões, não pode haver numa Comunidade membros mais úteis do que os mercadores. Eles entrelaçam os homens num intercuro de favores recíprocos, distribuem as oferendas da natureza, dão trabalho aos pobres, aumentam a riqueza dos ricos e a magnificência dos grandes. Nossos mercadores *ingleses* convertem o estanho de seu próprio país em ouro, e trocam seu algodão por rubis. Os *maometanos* vestem-se com nossa manufatura *britânica*, e os habitantes da zona gelada aquecem-se em tosões de nossas ovelhas.

Muitas vezes em que estive na *Bolsa*, imaginei ali um de nossos antigos reis em pessoa, em lugar de sua representação em efígie, a observar o rico concurso de pessoas que diariamente lota o lugar. Estivesse mesmo ali, qual não seria sua surpresa ao ouvir todas as línguas da *Europa* faladas nesse pequeno ponto de

seus antigos domínios, e ao observar muitos indivíduos, que em seu tempo seriam vassallos de algum poderoso barão, negociando como príncipes, em somas de dinheiro superiores às que antes se encontravam no Tesouro Real! O comércio, sem ampliar os territórios *britânicos*, deu-nos um tipo de império adicional: multiplicou o número de ricos, tornou nossas propriedades fundiárias infinitamente mais valiosas do que eram antes, e acrescentou a elas a acessão a outras posses tão valiosas quanto as terras mesmas.

O cinema*

Virginia Woolf

Tradução e posfácio de **Fernando de Moraes Barros**

Doutorando em Filosofia pela Universidade de São Paulo

O selvagem, dizem alguns, não mais coabita em nós; vivemos o refugio da civilização, tudo já foi dito e é tarde demais para ensejarmos qualquer ambição. Tais filósofos, no entanto, provavelmente passaram ao largo das sessões de cinema. Jamais tiveram diante de seus olhos os selvagens do século dezenove assistindo aos filmes cinematográficos. Jamais se sentaram diante da tela e refletiram sobre o fato de que, em que pese toda indumentária sobre seus ombros e o carpete à base de seus pés, é ínfima a distância que os separa daqueles homens nus que, com reluzentes olhos, batiam dois lingotes de ferro entre si e ouviam, neste clangor, a prelibação da música de Mozart.

Os lingotes, nesse caso, encontram-se, é claro, ornamentados em grau tão elevado e de tal modo recobertos por acreções de substâncias estranhas que é, pois, extremamente difícil ouvir algo com distinção. Aqui, tudo é burburejo, enxame e caos. Passamos uma vista-d'olhos na beira de um caldeirão no qual fragmentos de todos os feitios e sabores parecem entrar em ebulição; vez por outra, alguma forma vasta vomita-se e parece estar a ponto de se arrancar para fora de tal caos. À primeira vista, porém, a arte do cinema aparenta ser demasiado simples e até mesmo estúpida. Vê-se o Rei dando um aperto de mão a um time de futebol; eis o iate de *Sir Thomas Lipton*; eis, enfim, Jack Horner vencendo o *Grand National*. Os olhos consomem tudo isso instantaneamente e o cérebro, agradavelmente excitado, põe-se a observar as coisas acontecerem sem se atarefar com nada. Trata-se, para o olho vulgar, para o inestético olho inglês, de um mecanismo elementar, que trata de fazer com que o corpo não se abisme em pequenas carvoeiras, que dá ao cérebro brinquedos e

* "The Cinema". Artigo publicado pela primeira vez no jornal nova-iorquino *Arts*, em junho de 1926. A presente tradução, por sua vez, foi levada a cabo a partir do texto que se encontra na coletânea de ensaios *The Crowded Dance of Modern Life* (Londres, Penguin Books, 1993, pp. 54-58).

doces a fim de mantê-lo assossegado e que pode, decerto, ser tomado por uma competente enfermeira até que o cérebro mesmo ascenda à compreensão de que é hora de acordar. Mas qual é, pois, a sua surpresa ao ser, de repente, despertado em meio à sua agradável sonolência e chamado a prestar socorro? O olho está em apuros. Necessita de ajuda. Diz, então, ao cérebro: "Está ocorrendo algo que de modo algum posso entender. Tu me és necessário". Juntos olham para o Rei, o barco, o cavalo e o cérebro; de imediato, vê que eles se revestiram de uma qualidade que não pertence à mera fotografia da vida mesma. Eles não terminaram por se tornar mais bonitos, no sentido em que filmes são bonitos, mas deveríamos nós chamá-los (nosso vocabulário é miseravelmente insuficiente) de mais reais, ou, então, reais a partir de uma realidade diferente daquela que percebemos no dia-a-dia? Apreendemo-los tais como são quando não estamos lá. Vemos a vida tal como ela é quando dela não tomamos parte. Ao contemplarmos, parecemos estar removidos da insignificância da existência efetiva. O cavalo não nos derrubará. O Rei não apanhará as nossas mãos. A onda não molhará os nossos pés. De um tal ponto privilegiado, e ao olharmos as momices de nossa espécie, temos tempo de sentir compaixão e alegria, generalizar, dotar um homem com atributos de sua raça. Vendo o barco navegar e a onda quebrar, temos tempo para abrir amplamente a nossa mente às influências do belo e registrar, em seu cume, a estranha sensação de que tal beleza perdurará e florescerá quer observemo-la quer não. Mais ainda: é-nos dito que tudo isso se passou há dez anos. Vemos um mundo que se deixou levar por debaixo das ondas. Dos conventos saem noivas — são mães agora; porteiros são calorosos — agora silenciam; mães são chorosas; convivas são alegres; tal coisa foi conquistada e tal coisa foi perdida, e, doravante, tudo está encerrado e consumado. A guerra eclodiu seus abismos sob os pés de toda essa inocência e ignorância, mas foi desta forma que pudemos dançar e dar piruetas, desejar e perseverar na existência. Foi assim, enfim, que o sol brilhou e as nuvens deslocaram-se, rapidamente, até o próprio fim.

Contudo, os cineastas parecem insatisfeitos com fontes de interesse tão óbvias tais como a passagem do tempo e o estímulo da realidade. Menosprezam o vôo de gaiotas, embarcações no Tamisa, o Príncipe de Gales, a *Mile End Road*, o *Piccadilly Circus*. Querem, antes, improvisar, adulterar, fazer uma arte só sua — naturalmente, porque demasiadas coisas parecem estar dentro de seu escopo. A ser assim, diversas artes davam a impressão de estar à sua disposição, prontas para oferecer seu apoio. Havia a literatura, por exemplo. Todos os famosos romances mundiais com suas famigeradas personagens e suas conhecidas cenas simplesmente pediam, ao que tudo indicava, para serem filmadas. O que poderia ser mais fácil e simples? O cinema atirou-se sobre sua presa com imensa voracidade e, desde então, subsiste abundantemente do corpo de sua vítima malograda. Todavia, os resultados são,

para ambos, desastrosos. A aliança não é natural. Olho e cérebro são violenta e implacavelmente separados ao tentarem, em vão, operar em conjunto. O olho diz: "Aqui está Anna Karenina". De veludo negro, uma dama voluptuosa vestindo pérolas surge, pois, diante de nós. Mas o cérebro fala: "Esta não é mais Anna Karenina do que a Rainha Victoria o é". Pois o cérebro reconhece Anna quase que inteiramente por meio dos recônditos de sua mente – seu charme, sua paixão, seu desespero. Toda a ênfase é, por meio do cinema, concedida aos seus dentes, às suas pérolas e ao seu veludo. Aí, então, "Anna apaixona-se por Vronsky" – o mesmo é dizer, a dama de veludo negro cai nos braços de um cavalheiro de uniforme e ambos se beijam com enorme suculência, grande vagarosidade e infinita gesticulação num sofá que, por sua vez, acha-se numa biblioteca extremamente bem equipada enquanto o jardineiro, por acaso, corta a grama. Desse modo, cambaleamos e arrastamo-nos através dos mais famosos romances mundiais. Iguamente, e nesse mesmo compasso, contamos explicá-los em palavras de uma só sílaba, em garranchos de um colegial iletrado. O amor consiste, aqui, num beijo. O ciúme, num copo quebrado. Um sorriso forçado já é, aqui, a própria felicidade. A morte é um carro fúnebre. Nenhuma dessas coisas possui a mínima ligação com o romance escrito por Tolstoy e é somente quando renunciamos à tentativa de irmanar os filmes aos livros que vislumbramos, a partir de alguma cena acidental – como, por exemplo, o jardineiro cortando a grama –, o que o cinema poderia realizar se este se deixasse levar pelos seus próprios operadores inventivos.

Mas quais são, pois, estes operadores? Caso cessasse de ser um parasita, de que forma andaria ele de modo ereto? No momento, é apenas por meio de pistas que se poderia formular alguma conjectura a esse propósito. Dias atrás, por exemplo, numa exibição do *Dr. Caligari*, uma sombra com o formato de girino surgiu, de súbito, num dos cantos da tela. Dilatou-se ao extremo, estremeceu-se, abaulou-se e, então, afundou novamente na nulidade. Pareceu, por um momento, incorporar uma imaginação algo doentia, monstruosa, comum ao cérebro lunático. Por alguns instantes, tudo se passava como se o pensamento pudesse ser comunicado de maneira mais eficaz por meio de formas do que por palavras. O monstruoso e assustador girino pareceu ser, ele mesmo, o medo, e não o enunciado: "tenho medo". De fato, a sombra era acidental e o efeito, por sua vez, não intencional. Mas se uma sombra é, num dado momento, capaz de induzir muito mais do que os próprios gestos e as palavras de homens e mulheres em situações de medo, parece evidente que o cinema detém em suas mãos símbolos inumeráveis para emoções que, até agora, não conseguiram encontrar expressão própria. O terror possui, além de suas formas comuns, o formato de um girino; ele desabrocha, torna-se abaulado, estremece e, ao fim, desaparece. Raiva não é meramente palavreado oco e discurso

retórico, mas faces vermelhas e punhos cerrados. Significa, talvez, uma linha preta retorcida sobre uma folha em branco. Anna e Vronsky não mais precisam de caretas e olhares mal-humorados. Podem realizar-se efetivamente – como? Há, então, perguntamo-nos, alguma linguagem secreta que sentimos e vemos, mas, no entanto, não falamos e, nesse caso, seria possível torná-la evidente ao olho? Há, pois, alguma característica pertencente ao pensamento que pode render-se ao visível sem o auxílio das palavras? Aquele possui celeridade e pouco relevo, diretividade dardejante e circunlocução vaporosa. Mas também possui, sobretudo em momentos de emoção, o poder de criar imagens, a necessidade de elevar seu fardo até um outro portador; deixar uma imagem correr lado a lado junto a ele. A aparência do pensamento é, por algum motivo, mais bela, mais compreensível, mais disponível do que o pensamento em si mesmo. Como todos sabem, as idéias mais complexas formam, em Shakespeare, cadeias de imagens por meio das quais nós nos elevamos, alterando e revirando, até que atingimos a luz do dia. Mas, evidentemente, as imagens de um poeta não devem ser moldadas no bronze ou registradas a lápis. Elas condensam milhares de sugestões na quais o que há de visual é simplesmente o mais óbvio e o mais predominante. Até mesmo a imagem mais simples. "Meu amorzinho é como o vermelho, vermelha rosa, recém brotada em junho"; eis o que nos fornece as impressões de umidade e calidez, o brilho do carmim e a suavidade das pétalas ligadas e afinadas de forma inextricável a partir da cadência de um ritmo que é, ele próprio, a voz da paixão e da hesitação do amante. Tudo isso, que é acessível às palavras e somente às palavras, o cinema deve evitar.

Todavia, se tanta coisa em nosso pensar e sentir acha-se vinculado à visão, algum resíduo de emoção visual – que não possui utilidade nem ao pintor nem ao poeta – pode, até agora, estar à espera do cinema. Que tais símbolos serão notadamente diferentes dos objetos que vemos diante de nós parece ser sumamente provável. Algo abstrato, algo que se movimenta com um engenho controlado e consciente, algo que não clama pela mínima ajuda das palavras e da música a fim de se fazer inteligível; mas conta, antes, utilizá-las como algo subserviente – no futuro, os filmes decerto serão compostos a partir de tais abstrações e movimentos. Aí, então, quando algum símbolo novo for efetivamente descoberto a fim de expressar o próprio pensamento, o cineasta terá preciosidades enormes à sua disposição. A exatidão da realidade e seu poder surpreendente de sugestão deverão ser tomados gratuitamente. Annas e Vronskys – aqui estão eles em carne e osso. Se ele pudesse, em meio a esta realidade, exalar emoção e animar a forma perfeita com o pensamento, sua conquista poderia ser transportada de mão em mão. Assim, tal como a fumaça brota do Vesúvio, seríamos capazes de ver o pensamento em sua ferocidade, em sua beleza, em sua singularidade, extravasando dos homens com

os seus cotovelos sobre a mesa; das mulheres com suas bolsinhas caindo no chão. Veremos, pois, tais emoções se mesclando e afetando umas as outras.

Vislumbraremos alterações violentas de emoções produzidas por suas próprias colisões. Os mais fantásticos contrastes poderão ser lançados à nossa frente com uma velocidade que o escritor apenas em vão pode almejar; a arquitetura onírica de arcos e ameias, de cascatas que se derramam e fontes que nascem, que, por vezes, visita-nos no sono ou constrói-se nos quartos à meia luz, poderá ser percebida diante de nossos olhos bem despertos. Nenhuma fantasia deverá ser demasiadamente afetada ou não substancial. O passado poderá ser desdobrado e as distâncias, aniquiladas; e os espaços vazios que desarticulam os romances (quando, por exemplo, Tolstoy precisa passar de Levin para Anna e, ao fazê-lo, abala sua história arrancando e detendo nossa comiseração) poderão, pela uniformidade do segundo plano, quer dizer, por meio da repetição da mesma cena, ser eliminados.

Ninguém, neste momento, pode dizer-nos como tudo isso deve ser almejado e muito menos alcançado. Podemos obter indícios somente no caos das ruas, quando, talvez, algum agrupamento momentâneo de cor, som e movimento sugerir que há, ali, uma cena à espera de uma nova arte para ser transfixada. E, por vezes, no cinema, em meio à sua imensa agilidade e enorme proficiência técnica, a cortina se levanta e vemos, ao longe, uma desconhecida e inesperada beleza. Mas por um momento apenas. Pois algo estranho parece ter ocorrido – enquanto todas as outras artes nasceram nuas, esta, a mais jovem, nasceu totalmente vestida. É capaz de dizer tudo antes mesmo de ter qualquer coisa a dizer. Como se a tribo selvagem, em vez de ter encontrado dois lingotes de ferro para tocar, tivesse achado – enquanto semeava o litoral – rabecas, flautas, saxofones, trompetes, pianos de cauda *Erard* e *Bechstein* e começado, com incrível energia, mas sem saber uma nota de música sequer, a bater e golpear sobre todos eles ao mesmo tempo.

Posfácio:

Bloomsbury, Virginia Woolf e a estética do cinema-possível.

Londres, virada do século. Um grupo de homens — cuja agônica amizade teve o *Trinity College* como berço (mais que) esplêndido — decide levar a cabo, com duas irmãs de um deles, o luxuoso e ousado hábito de levantar questões sobre obras de arte, peças literárias e filosofia. Vários deles tornaram-se culturalmente atuantes e, não raro, infrangivelmente famosos. Que se nomeie, pois, os principais astros da plêiade: J. M. Maynard Keynes, Lynton Strachey, Duncan Grant, Clive Bell, Thoby Stephen, Leonard Woolf, *et reliqua*. O *habitat* natural dos encontros — às quintas-feiras ao norte do *British Museum* — não deixava por menos. Legítima estufa de plantas delicadas: casa ampla, aquecida, enfumaçada, repleta de carpetes, gramofones, divãs e, é claro, sem nenhuma criança correndo ou tumultuando as reuniões. Sublimação suprema da *intelligentsia* vitoriano-burguesa, portanto. Bloomsbury formara-se. E o delírio da *délicatesse* também.

E Virginia Woolf, a mais nova das duas irmãs do grupo? Quem, diante deste requintado mosaico literário, poderia temê-la? Autodidata, enredou-se desde muito cedo — nos recônditos de sua casa, número 22 de *Hyde Park Gate* — nas traiçoeiras franjas

do grego e do latim. De sagacidade invejável, abismou-se numa educação liberal cujo lastro formativo decerto invocava um ideal de inteligibilidade digno de apreço, em qualquer época. De beleza esmeraldina, terminou por atrair personagens e limalhas sociais nitidamente renomadas, em qualquer tempo. Cuidado, porém, com este atributo: beleza. Apesar dos sentimentos borrifados de orvalhado, do ar da manhãzinha e da névoa friamente ondeante que, mais e mais, insinuavam-se em muitos de seus romances, Virginia Woolf jamais se deixara levar pela superfície notadamente rasa e pela flacidez moral das coquetes que, com pés de garça, dançavam e tricotavam livremente nas famigeradas *garden parties*. É certo que este não era o seu elemento.

Mas, objetar-se-ia: a escritora em questão não faz jus, por assim dizer, a um modo político de ser e de agir. Sim, seus escritos não foram hauridos de um imaginário exclusivamente político. Mas isso, antes de mais nada, porque o tema era-lhe auto-evidente. Tanto é que, em *A Room of One's Own*, não hesita em revelar — biograficamente, por sinal — as injunções imediatamente vexatórias da educação feminina às quais as escritoras, desde sempre, permaneciam submetidas, e por meio

das quais eram fatalmente desatendidas em termos de sua efetividade cultural. E quem denegaria o fato de que, em *Three Guineas*, a escritora traz à plena luz o vínculo entre a repressão política do fascismo e a opressão patriarcal – em especial em sua vertente universitária – alertando que um é a conseqüência lógica e necessária do outro?

Mas isso não é tudo. Há que se caracterizar Virginia Woolf – tarefa pouquíssimo explorada – sob o influxo de suas considerações acerca do sujeito da fruição estética. *The Cinema* pretende, pois, lançar uma luz nesta direção e, se não for pedir mais do que o necessário, o artigo bem que poderia implicar um primeiríssimo movimento, um dizer-sim para outras análises no âmbito da estética. Como? Seria possível irmaná-lo a essa disciplina? Vejamos.

Desde o século dezoito – mormente a partir de Shaftesbury –, a estética inglesa já não procurava se fiar unicamente na trilha aberta por Hume e tampouco no caminho altamente pavimentado do classicismo francês. Não que o ideal prestigiosamente fornecido pela tragédia francesa clássica tivesse renunciado ao seu papel de *Vorbild*. Sua sombra ainda estava historicamente presente e sua substância permanecia, mesmo que "laicizada", no cardápio das concepções necessárias para a formação artística. E o modo empirista de ser, agir e pensar também não

poderia, nem por um momento, deixar de influenciar a interpretação estética inglesa. As doutrinas filosóficas que negam a existência de axiomas enquanto princípios de conhecimento logicamente distintos da experiência tinham, com efeito, deitado suas mais profundas raízes no solo britânico. A própria abordagem da estética já se achava eivada de pressupostos empiristas. Mas, no geral, as coisas haviam mudado. O olho estético já olhava para si próprio. Tornara-se efetivamente reflexionante. O moinho da atividade artística necessitava, por assim dizer, de águas novas.

Ora, se na estética classicista a questão era basicamente tematizada a partir da obra de arte – tratada como uma obra da natureza e, portanto, explorada como um fenômeno físico –, com a modernidade a definição de obra de arte já não pode mais ser comparada à sua definição especificamente lógica, o mesmo é dizer, independentemente do olho que a vê. Tampouco se tratava de adentrar exclusivamente pelos processos psíquicos nos quais se realizava a apropriação íntima da obra de arte – tal como ocorria na estética empirista. As classificações das obras de arte e as análises do sujeito da fruição artística já não podiam ser, por certo, elevadas ao único e primeiro plano do interesse. Aqui ainda estaríamos, à luz dos modernos paladinos da expressão artística, navegando nos arrabaldes do belo.

Com o advento das novas modalidades artísticas, a caracterização da criação é, grosso modo, distanciada dessas vertentes: nem *ingenium* puramente racional nem penetração sensivelmente delicada. É ao domínio da *forma* que ela deve, pois, ser remetida; é na espontaneidade de sua *formação* que ela desponta e se deixa compreender. A "invenção" poderia, em boa medida, ser tomada fielmente como uma combinação, uma eleição, uma associação de traços e elementos *in acto*. Mas, no caso do cinema — e aqui roçamos a espinha dorsal da desditosa pilhagem intuitiva que Virginia Woolf espera revelar —, tal associação pode produzir, se não for extraída de si, ou, melhor dizendo, de sua *forma*, apenas a "aparência" da novidade. É o que ocorre quando, em sua índole rapinante, apropria-se da forma literária. "O cinema" — escreve Virginia Woolf a esse respeito — "atirou-se sobre sua presa [a literatura] com imensa voracidade e, desde então, subsiste abundantemente do corpo de sua vítima malograda. Todavia, os resultados são, para ambos, desastrosos. A aliança não é natural". Há que se conquistar, enfim, uma outra espécie de representação. Visivelmente livre de fundos sonoros e da simbólica dos sinais, que dá nascimento à palavra articulada: "algo que não clama" — diz Virginia — "pela mínima ajuda das palavras e da música a fim de se fazer inteligível". Eis, pois, a *Erscheinungsform* a ser ensinada

e assegurada. Cumpre manter-se firme nisso: no contexto descerrado, sensibilizar-se por meio de um roteiro bem tramado ou apreendê-lo pelas caras e bocas das personagens como algo agradável difere muitíssimo de tomá-lo por belo. O prazer que deriva do tecido da roupa dos atores cinematográficos é, sob tal ângulo de visão, nitidamente alheio e *separado*, não se refere ou participa do deleite ou do entretenimento propriamente dito. Que se lembre, afinal, a descrição da escritora inglesa: "(...) Numa exibição do *Dr. Caligari*, uma sombra com o formato de girino surgiu, de súbito, num dos cantos da tela. (...) Por alguns instantes, tudo se passava como se o pensamento pudesse ser comunicado de maneira mais eficaz por meio de formas do que por palavras. O monstruoso e assustador girino pareceu ser, ele mesmo, o medo, e não o enunciado: 'tenho medo'".

Cinema: julgá-lo conforme as mesmas noções de beleza e concretitude que são utilizadas para as outras artes seria o mesmo que tentar achar a quadratura do círculo — descoberta, aliás, permitida somente ao cinema. Aqui, o prazer da bela aparência deve despertar o prazer, ou, antes ainda, o susto que se tem com a não-aparência. Sem dúvida: o cinema mudo da época de Virginia Woolf quer, *do novo e para o novo*, aprender a falar. Mas quem poderá, tomando-o sobre os ombros, dar-lhe forma e voz? Tal é a pergunta feita pela escritora de Bloomsbury em 1926. Pois, no seu

entender, a virtualidade inovadora que a mais nova de todas as artes apresenta permanece na esfera *virtual*, o mesmo é dizer, numa crisálida sem valor esteticamente objetivo. O quê? Por meio da pena de Virginia Woolf a caça (a literatura) pretende, finalmente, perseguir o caçador (o cineasta)? É o que tudo indica. Mas quer, com isso, abatê-lo? Certo que não. Quem diria o contrário? Provavelmente aquele que não vê, por detrás do texto, o mesmo impulso cinematográfico animando, urdindo e fiando o mais caro de todos os elogios.

O cinema-possível de Woolf não acantoa os fenômenos para, a partir daí, imitá-los e tampouco adota seus procedimentos do eternamente externo. Carrega consigo as suas leis. Como assim? Suas obras seriam,

então, meros produtos de sua clarividente imaginação subjetiva? Toda atenção aqui. Ao proceder através da espontaneidade formal que o habita, o cinema-possível de Virginia Woolf não se distanciaria da natureza circundante; acabaria, ao contrário, por revelá-la e confirmá-la de um modo totalmente inesperado. Ocorre que seu pathos ainda carece de uma "tecnicidade" autêntica. Oxalá pudesse a escritora contemplar o moderno cinema francês. E é mesmo de se temer a sua provável reação frente ao cinema novo de Glauber Rocha. Mas, com isso, afogamo-nos no incessante repuxo do pretérito do futuro e em centenas de co-significações difíceis de serem delineadas. Façamos o seguinte, então. Fiquemos no indicativo: recuperemos Virginia Woolf.