

rapsódia
rapsódia

almanaque de filosofia e arte

2

rapsódia

almanaque de filosofia e arte

Publicação do Departamento de Filosofia da USP

n° 2 — 2002 — ISSN 1519.6453 — publicação semestral

Universidade de São Paulo

Reitor Adolpho José Melfi

Vice-Reitor Hélio Nogueira da Cruz

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Diretor Francis Henrik Aubert

Vice-Diretor Renato da Silva Queiroz

Conselho Editorial Assessor da Humanitas

Presidente Milton Meira do Nascimento (Filosofia)

Membros Lourdes Sola (Ciências Sociais), Carlos Alberto Ribeiro de Moura (Filosofia),
Sueli Angelo Furlan (Geografia), Elias Thomé Saliba (História), Beth Brait (Letras)

Departamento de Filosofia

Chefe Olgária Chaim Feres Matos

Vice-Chefe Maria das Graças de Souza

Comissão Executiva

Luiz Fernando Batista Franklin de Matos, Afonso Henrique Luz, Cláudia Vasconcellos, Fernando Costa Mattos, Luís Fernandes dos Santos Nascimento, Lygia Caselato, Vivian Breda, Yanet Aguilera

Conselho Editorial

Ana Portich, Anderson Gonçalves, Iná Camargo Costa, José Bento Machado Ferreira,
José Carlos Estêvão, Maria das Graças de Souza, Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola,
Milton Meira do Nascimento, Olgária Chaim Feres Matos, Pedro Paulo Pimenta, Raquel de Almeida Prado, Roberto Bolzani Filho, Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, Victor Knoll

Equipe Técnica

Produção Humanitas

Projeto Gráfico André Stolarski

Editoreção Eletrônica Logaria Brasil

Ilustrações Odilon Moraes

Agradecimentos André Stolarski, Floriano Jonas César, Guilherme Rodrigues Neto, Jorge de Almeida, Márcio Suzuki, Maria Abadia de Souza Pavan Leite, Maria das Graças de Souza, Marie Márcia Pedroso, Marta Kawano, Odilon Moraes, 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 (0xx11) 3091-3761 Fax (0xx11) 3031-2431

e-mail almanaquerapsodia@hotmail.com

Tiragem 600 exemplares

rapsódia rapsódia

almanaque de filosofia e arte

2 mai 2002

- 7 **A educação musical de Emílio**
José Oscar de Almeida Marques
- 47 **O drama refratado em arte do ator**
Ana Portich
- 87 **Heterotematografia**
Juliano Garcia Pessanha
- 121 **O X que sustenta uma plataforma**
Eduardo Sinkevisque
- 173 **A glândula pineal**
George Berkeley
Tradução e comentário Marta Kawano
- 181 **O baile alegre:**
Salomon Maimon
Tradução e comentário Márcio Suzuki
- 193 **O lendário azul de Cândido Portinari
já se encontra à venda nas casas do ramo**
José Luiz Dutra de Toledo
- 37 **A transcendência no corpo-linguagem:
a concepção de dança em Rousseau**
Jacira de Freitas Rosa
- 57 **A imitação das paixões:
a origem das línguas em Rousseau**
Luís F. S. Nascimento
- 107 **Poemas**
Richard Theisen Simanke
- 159 **Ética e leitura:
Paul Ricoeur e Dostoiévski**
e
- 167 **J. L. Borges: alteridade**
Abrahão Costa Andrade
- 190 **Deus é o devir na terra do tranze**
Hungarês & J. B. Campos
- 197 **Mira Schendel:
imersão do corpo no pensamento**
Sônia Salzstein
- 221 **Entrevista com** Otília Beatriz Fiori Arantes

Rapsódia

José Bento Machado Ferreira

Mestrando em Filosofia pela Universidade de São Paulo

*Enquanto alças vôo,
galgo os degraus da torre
sem topo.*

*Enquanto somes
pelos sopros da noite,
perco-me entre a pedra e o pó.*

*Enquanto pousas,
tomba sobre a tua sombra
meu vulto fosco.*

Rapsódia *s.f. Mus. Composição de forma irregular, um pouco à maneira de uma improvisação, e na qual freqüentemente se aproveitam temas populares estilizados ou em sua forma pura. Fantasia musical.*

Almanaque *s.m. Calendário; anuário. Compilação. Publicação que contém matéria recreativa, humorística, científica, literária e informativa. O termo provém do árabe almanach, lugar onde se ajoelham os camelos e onde se descarregam suas mercadorias.*

Filosofia ?

Arte ?

Formado originalmente por um quarteto de pós-graduandos em Filosofia da Universidade de São Paulo, o **almanaque rapsódia** chega ao segundo número tendo ampliado o grupo de seus editores e colaboradores. A intervenção e a contribuição de críticos, teóricos e criadores com formações e temperamentos diversos ajudou a alargar e enriquecer o seu campo de reflexão. Além de literatura, teatro e cinema, assuntos que já haviam aparecido no primeiro número, contamos agora com artigos sobre artes plásticas, dança, música e poesia. Não se trata, contudo, de convidar o leitor para um baile das artes coreografado pela filosofia, mas sim de deixá-lo à vontade para seguir os seus próprios passos na descoberta dessa dança improvisada.



A educação musical de Emílio

José Oscar de Almeida Marques

Professor do Departamento de Filosofia da UNICAMP
jmarques@unicamp.br

Malgrado as imagens bucólicas ocasionalmente associadas à proposta de Rousseau de uma "educação segundo a natureza", é evidente para quem chega ao fim de seu monumental tratado de educação que ninguém poderia estar mais longe da espontaneidade rústica e da ingênua simplicidade do selvagem inculco que a figura acabada de Emílio, em quem sensibilidade, inteligência, discernimento e gosto nada ficam a dever aos refinados espíritos da sociedade cosmopolita de seu tempo.

Como explicar, então, a persistência daquelas imagens a não ser por uma séria incompreensão da relação entre natureza e cultura no pensamento de Rousseau? Pois não se trata aqui, é claro, da oposição entre duas realidades exteriores, entre um pristino mundo de árvores e bichos e o mundo social conformado pela técnica e pelas relações de dependência entre os homens. Natureza, em Rousseau, tem o sentido de uma *origem*, e aponta, mais propriamente, para um conjunto de determinações internas ao ser humano: os impulsos originais que governam sua conduta, e a ordenação das sucessivas etapas do desenvolvimento de suas faculdades corporais e intelectuais. Assim, "educar segundo a natureza", para Rousseau, não é produzir um selvagem em oposição a um homem civilizado, mas acomodar o processo de aprendizagem à dinâmica própria de desenvolvimento do animal humano.

A existência de um tal conjunto de determinações naturais do homem não deve, entretanto, levar ao erro contrário de supor que o desenvolvimento do indivíduo e da espécie seguirá inevitavelmente por trilhas preestabelecidas. O que é característico do ser humano é que, ao contrário do que sucede com os outros animais, os conteúdos e habilidades específicos que preenchem suas faculdades originais dependem quase inteiramente do meio em que ele se desenvolve, isto é, de seu contato com as coisas que o cercam e com seus semelhantes. Essa abertura para o indeterminado, que se opõe à completa determinação instintiva dos animais, Rousseau a denomina

perfectibilidade do homem; e a consequência pouco reconhecida dessa indeterminação é que não poderia haver, no quadro conceitual instaurado por Rousseau, lugar para a idéia de um homem "puramente natural" concebido independentemente de um meio particular em que se tenha desenvolvido. Afinal, se Rousseau pôde chegar à descrição relativamente detalhada do homem primordial que nos ofereceu no *Segundo Discurso*, foi apenas pela estipulação precisa das condições exteriores às quais o animal humano esteve hipoteticamente exposto nessa situação original: um mundo virgem, intocado pela técnica, provido de recursos abundantes e escassamente povoado por outros animais de sua espécie.

A simples constatação de que não está ao alcance de nenhum educador restaurar essas condições (se é que elas alguma vez vigoraram) já deveria bastar para dissociar a educação segundo a natureza da recriação do selvagem nobre, rústico e impoluto da imaginação nostálgica. Emílio é educado para ser, não um "homem natural" (seja lá o que isso signifique), mas um homem civilizado – mais precisamente, um francês de bom nascimento e boa fortuna de meados do século dezoito. Ele estará familiarizado com as ciências e as artes, e se beneficiará da utilidade das primeiras e dos deleites das segundas. Mas a maneira, as etapas e as motivações que gerarão essa familiaridade serão cuidadosamente controladas para neutralizar os efeitos deletérios que sua assimilação desordenada tem sobre as outras pessoas de sua classe social. Emílio irá civilizar-se sem se corromper, sem ser subjugado por paixões subalternas, sem cindir-se entre seus deveres e suas inclinações. Ele permanecerá íntegro e em paz consigo próprio, e é nessa harmonia interior de sua alma que consiste sua *única* semelhança com o homem primevo que Rousseau nos apresentou na primeira parte do *Segundo Discurso*.

Que há, no *Emílio*, o roteiro de uma sofisticada educação do gosto é um fato nem sempre reconhecido porque leitores e comentadores tendem compreensivelmente a concentrar-se nos episódios e procedimentos pelos quais o preceptor logra desenvolver as qualidades de caráter que têm direta consequência para a formação moral do personagem, passando por alto sobre aqueles em que se cultiva sua apreciação da música, da pintura e das belas-letas. Uma atitude, de resto, que o próprio Rousseau parece encorajar ao atribuir enfaticamente um papel secundário a estas últimas: Emílio "não valerá menos se nada souber dessas coisas, e não é de *tous ces badinages* que se trata em sua educação" (*O. C.* IV, 677)¹. Mas o fato de que

¹ Todas as referências ao *Emílio* e outras obras de Rousseau remetem às *Œuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade, 5 vols., Paris 1959-1995, indicando-se o número do volume e da página. As traduções para o português são de minha autoria.

Rousseau não tenha, à maneira de Platão, simplesmente banido *ces badinages* da cidadela moral que construiu ao redor de seu pupilo, mas lhes dedique, ao contrário, substanciais passagens de seu tratado revela-nos que, mesmo servindo à formação propriamente moral, o cultivo do gosto e da apreciação artística têm, para o autor, uma importância cuja natureza e alcance valeria a pena esclarecer.

Neste trabalho proponho-me a percorrer as etapas dessa educação concentrando-me em um tipo de expressão: a musical. As razões para isso são, em primeiro lugar, que a música foi uma atividade artística à qual Rousseau se dedicou com regularidade durante toda sua vida adulta, e seu próprio conturbado aprendizado (para não mencionar as ainda mais conturbadas experiências de ensino) deve ter-lhe fornecido uma interessante perspectiva para o exame da questão geral da educação musical. Em segundo lugar, a música desempenha um papel fundamental no sistema filosófico de Rousseau pela sua íntima ligação com a linguagem, e, de fato, como veremos, os inícios da educação musical confundem-se com os inícios da educação da fala e da dicção. Mais importante, porém, é o fato de que um estudo completo e sistemático desse tema no *Emílio* ainda está para ser tentado, e este trabalho pretende ter contribuído com alguns elementos para sua realização.

Obviamente a educação musical não é uma atividade estanque no tratado de Rousseau, mas faz parte da educação geral do gosto em todas as suas acepções, e esta, por sua vez, é apenas uma parte subsidiária da educação moral de Emílio. Há assim uma progressiva expansão de contextos que, embora traga suas dificuldades, não deixa de ser vantajosa do ponto de vista da exposição, pois a referência a outras artes e a considerações propriamente morais permitem preencher, por meio de analogias e extrapolações, as lacunas do texto do *Emílio* com relação ao tratamento da educação especificamente musical.

I. O aprendizado sensório-motor

Logo no início do *Emílio*, em uma passagem que constitui um verdadeiro plano geral de seu tratado, Rousseau esboça as etapas do desenvolvimento natural do homem:

Nascemos dotados de sensação, e desde nosso nascimento somos afetados de diversas maneiras pelos objetos que nos cercam. Tão logo adquirimos, por assim dizer, consciência de nossas sensações, tornamo-nos dispostos a procurar ou a evitar os objetos que as produzem, inicialmente segundo elas nos sejam agradáveis ou desagradáveis, depois segundo a conformidade ou não conformidade que encontramos entre nós e esses objetos, e por fim

segundo os juízos que fazemos deles quanto à idéia de bondade ou perfeição que nos é dada pela razão. Essas disposições ampliam-se e fortalecem-se à medida que nos tornamos mais sensíveis e esclarecidos; mas, constrangidas por nossos hábitos, elas são mais ou menos adulteradas por nossas opiniões. Antes dessa adulteração, elas são o que chamo em nós a natureza. (O.C. IV, 248)

As três etapas esboçadas por Rousseau correspondem grosso modo ao progresso descrito nos três livros centrais do *Emílio*: a educação da sensação e da motricidade imediatas (Livro II); a educação sobre as conseqüências mais mediatizadas de nossas ações sobre os objetos, com a introdução do princípio da utilidade e da racionalidade técnica e científica (Livro III); e a educação das paixões despertadas pelo início das relações com os outros seres humanos – momento de cristalização das regras da convivência e da moralidade (Livro IV). Sem a pretensão de cobrir todos os aspectos da complexa noção rousseauiana de uma "educação segundo a natureza", podemos nos valer da passagem citada para destacar sua característica mais distintiva: ela deve ser uma educação que acompanhe esse desenvolvimento natural das faculdades, exercendo-se em uma ordem determinada e sempre no tempo oportuno. Cada uma das etapas deve ser respeitada, sem abreviar ou acelerar o processo, buscando-se extrair de cada uma delas o máximo proveito de acordo com as possibilidades que oferece, considerada tanto em si mesma como em vista dos desenvolvimentos posteriores.

Quanto ao tópico que nos interessa aqui, há inevitavelmente algo de arbitrário na determinação de quando se iniciaria a educação nas práticas propriamente musicais. Pois há uma indispensável propedêutica para essas práticas que envolve a experiência dos fenômenos sonoros enquanto tais e a delicada teia de relações que, desde a origem, se estabelece entre eles e o repertório das emoções. Antes de qualquer linguagem ou entendimento, antes mesmo de reconhecer a existência de objetos "fora de si mesma" (O.C. IV, 282), a criança está mergulhada no universo dos sons que ouve ou que ela própria produz, e todas essas experiências prestam-se, nas mãos do educador, a fins pedagógicos. Nesse sentido, uma investigação exhaustiva dos arquétipos da experiência musical e das experiências emotivas associadas levar-nos-ia a examinar em profundidade muitas das considerações que Rousseau levanta já no Livro I, como por exemplo o temor despertado pelos grandes estrondos e as curiosas recomendações práticas de como acostumar Emílio desde cedo ao som das armas de fogo (O.C. IV, 283-4). De maior importância seriam ainda as considerações sobre o choro, essa expressão inarticulada e monotemática de sentimento que já é capaz,

desde os mais tenros dias, de gerar complexas expectativas de dependência e de poder (O. C. IV, 286-8).

Atendo-nos porém mais propriamente às práticas que têm direta relevância para as questões de expressão e apreciação musical, é no Livro II que encontramos um adequado ponto de partida, na importante proposta de uma educação dos sentidos:

Os sentidos são as primeiras faculdades que se formam e se aperfeiçoam em nós. São, portanto, as primeiras que se deveria cultivar; mas são as únicas de que nos esquecemos, as mais negligenciadas (...) Exercitar os sentidos não é apenas fazer uso deles mas aprender a bem julgar com eles; aprender, por assim dizer, a sentir; pois só sabemos tocar, ver e ouvir do modo como aprendemos a fazê-lo. (O.C. IV, 380)

Se há, diz Rousseau, exercícios puramente mecânicos para robustecer os membros, deveríamos cuidar igualmente dos sentidos que servem para guiar e orientar esses esforços. Olhos e orelhas não são órgãos supérfluos para o uso de braços e pernas. Que todos os sentidos sejam empregados com o máximo proveito possível para o resultado do movimento; que com eles se "meça, conte, pese, compare":

Empregue a força apenas após ter avaliado a resistência; aja sempre de forma que a estimativa do efeito preceda o uso dos meios; interesse a criança a jamais fazer esforços insuficientes ou supérfluos. Se ela for acostumada a prever assim o efeito de todos os seus movimentos e a corrigir seus erros pela experiência, é claro que, quanto mais agir, mais judiciosa se tornará. (O.C. IV, 380)

Há no aparato sensorial humano, observa Rousseau, imensas possibilidades que raramente têm a oportunidade de se desenvolver, como mostra o grande refinamento que o tato e a audição atingem nos cegos. O desafio de encontrar seu caminho ou sua localização na escuridão servirá para que Emílio desenvolva essas capacidades normalmente negligenciadas:

Estamos encerrados em um edifício no meio da noite? Bater palmas nos fará perceber pela ressonância do ambiente se o espaço é grande ou pequeno, se estamos no centro ou em um canto. A meio palmo de uma parede o ar menos circulante e mais refletido traz-nos ao rosto uma diferente sensação. Permaneça no lugar e volte-se

sucessivamente para todas as direções: se houver uma porta aberta, uma leve corrente de ar denunciara o fato. (O.C. IV, 381)

É muito extensa e detalhada a discussão que Rousseau dedica a cada um dos sentidos, às suas capacidades de discriminação e às formas de exercitá-los. Como sempre, no *Emílio*, os pontos levantados têm impacto sobre diferentes áreas da experiência humana – assim, a regra de aplicar apenas o esforço necessário e suficiente para o efeito desejado não cobre apenas uma dimensão prático-utilitária, mas facilmente se presta a uma interpretação ética, na forma de uma aversão ao desperdício e à ineficiência. Do mesmo modo, ela também se apresenta como o gosto pela exata proporção, pela elegância na construção, pela obtenção do máximo de expressão com o mínimo de elementos – gostos ou hábitos que são essenciais para a formação da sensibilidade estética.

De fundamental importância, porém, para a questão da apreciação propriamente musical, mesmo neste estágio rudimentar do contato com o material sonoro, é a ênfase dada por Rousseau à necessidade de desenvolver a audição em suas mais finas capacidades discriminatórias. É preciso perceber as sutis diferenças na ressonância das palmas produzidas pelos obstáculos próximos ou distantes, e, se aqui predomina ainda o aspecto utilitário, é fácil ver que o refinamento auditivo é importante para apreender, não tanto as articulações que compõem a estrutura fonética da fala, mas principalmente a gama de sentimentos que se expressa nas mais tênues variações de inflexão e volume dessa mesma fala. E aqui adentramos o território original comum entre música e linguagem: para apreender e apreciar a imensa gama expressiva da música, do mais tênue suspiro da cantora ao *tutti* mais avassalador da orquestra, é antes de mais nada necessário que o aparelho auditivo tenha aprendido a responder qualitativamente a essas variações sonoras. Homens que só se comunicassem aos gritos teriam se privado de todas as nuances que constituem a expressividade emocional da linguagem e, com isso, tornado-se incapazes de compartilhar de uma parcela crucial da experiência emocional humana. Do mesmo modo, aqueles continuamente submetidos ao impacto monotonamente ensurdecedor da música produzida pela moderna indústria de entretenimentos tornam-se incapazes de apreciar a variada gama dinâmica própria da verdadeira arte musical, e, com isso, sua experiência emocional humana resulta igualmente empobrecida.

No Livro II, entretanto, considerações propriamente estéticas ainda não têm lugar, e as práticas proto-artísticas do desenho e do canto ali descritas têm como finalidade principal prover um campo para a interação regulada e recíproca da sensação e da motricidade, de modo a alcançar um maior refinamento nas discriminações sensoriais e um controle mais preciso do aparelho motor:

As crianças, grandes imitadores, tentam todas desenhar; quereria que a minha cultivasse essa arte, não precisamente pela arte ela mesma, mas para tornar o olhar justo e a mão flexível; e em geral importa muito pouco que se exercite desta ou daquela forma, desde que seus sentidos adquiram a perspicácia e seu corpo os bons hábitos proporcionados por esse exercício. (O. C. IV, 397)

Ao contrário do método tradicionalmente empregado no ensino dessa arte, Rousseau não quer que Emílio aprenda a desenhar copiando outros desenhos:

Quero que tenha sob o olhar o próprio original e não o papel que o representa; que ele desenhe uma casa a partir de uma casa, uma árvore de uma árvore, um homem de um homem para que se acostume a bem observar os corpos e suas aparências e não a tomar as imitações falsas e convencionais por verdadeiras imitações. (O.C. IV, 397)

Pode ser que, com esse método, Emílio nunca venha a se tornar um pintor:

Bem sei que dessa maneira ele ficará muito tempo rabiscando sem produzir nada de reconhecível, que demorará a alcançar a elegância dos contornos e o traço leve dos desenhistas, e talvez jamais chegue a discernir os efeitos pictóricos e a desenhar com bom gosto; em contrapartida ganhará com certeza um golpe de vista mais exato, uma mão mais segura, o conhecimento das verdadeiras relações de tamanho e de figura que existem entre os animais, as plantas, os corpos naturais, e uma experiência mais rápida do jogo de perspectiva; eis precisamente o que eu queria obter, e minha intenção não é tanto que ele saiba imitar os objetos, mas que os conheça. (O.C. IV, 397)

Em todo esse processo o preceptor jamais aparece aos olhos de Emílio como um mestre, mas sim como alguém que está aprendendo ao mesmo tempo que ele:

Eu começaria por desenhar um homem como os criados os desenhavam nas paredes: um traço para cada braço, um traço para cada perna, e os dedos mais grossos que o braço. Um bom tempo depois um de nós se aperceberá dessa desproporção, observaremos

que uma perna tem espessura, que essa espessura não é a mesma em todas as partes, que o braço tem seu comprimento determinado em relação ao corpo etc.... Teremos tintas, pincéis, procuraremos imitar o colorido dos objetos tão bem quanto sua figura. Vamos colorir, pintar, rabiscar mas em todos os nossos rabiscos não deixaremos de mirar a natureza – nada faremos senão sob os olhos da mestra. (O.C. IV, 398)

De forma caracteristicamente rousseuniana, essa atividade lúdica abre também a oportunidade para uma lição moral:

Precisávamos de ornamentos para nosso quarto, ei-los encontrados! Faço emoldurar nossos desenhos e cobri-los de vidro para que não sejam mais tocados e para que, vendo-os permanecer no estado em que os concluímos, cada um de nós se sinta motivado a não negligenciar seu trabalho. Arranjo-os em ordem ao redor do quarto, cada desenho repetido vinte, trinta vezes e mostrando em cada exemplar o progresso do autor, desde o momento em que a casa não passava de um quadrado quase iníforme até aquele em que sua fachada, seu perfil, suas proporções, suas sombras, estão todas verdadeiramente exatas... Nos primeiros, nos mais grosseiros desses desenhos, coloco molduras bem brilhantes, bem douradas, que os realçam, mas quando a imitação se torna mais exata e o desenho está verdadeiramente bom, então coloco apenas uma moldura negra muito simples: ele não precisa mais de outro ornamento além de si mesmo, e seria uma pena que a moldura dividisse a atenção que o objeto merece. Assim, cada um de nós aspira à honra da moldura simples, e quando um quer desdenhar um desenho do outro, ele o condena à moldura dourada. Algum dia, talvez, essas molduras douradas passarão entre nós por provérbios, e nos admiraremos de quão bem os homens se fazem justiça fazendo-se emoldurar dessa forma. (O.C. IV, 398-9)

As atividades de desenho proporcionaram a ocasião para exercitar o ajuste da mão ao olho, a coordenação da faculdade ativa dos movimentos manuais à faculdade passiva da visão. Um outro ajuste de máxima importância será objeto dos exercícios do canto

e da dicção, nos quais a faculdade ativa da vocalização será coordenada à faculdade passiva da audição:

O homem tem três tipos de voz, a saber, a fala ou voz articulada; o canto ou voz melódica; e a voz apaixonada ou acentuada que serve de linguagem às paixões e que anima o canto e a fala. A criança, tanto quanto o homem, tem esses três tipos de voz, mas não sabe combiná-las. Ela tem, como nós, o riso, os gritos, os queixumes, a exclamação, os gemidos, mas não sabe combinar essas inflexões com as outras duas vozes. Uma música perfeita é aquela que melhor combina essas três vozes. As crianças são incapazes dessa música, e seu canto nunca tem alma. Similarmente, na voz falada, sua linguagem não tem acento; elas gritam mas não acentuam (...) Nosso pupilo vai falar ainda mais simplesmente porque, como suas paixões não foram despertadas, elas não mesclarão sua linguagem à dele. Não lhe dê, portanto, para recitar ou declamar papéis de tragédia e comédia. Ele é demasiado sensato para tentar dar expressão a coisas que não entende e a sentimentos que nunca experimentou. (O.C. IV, 404-5)

Neste rico parágrafo destacam-se dois pontos de grande importância para nosso assunto. O primeiro é a caracterização que Rousseau oferece da "música perfeita": ela deve possuir obrigatoriamente texto, melodia e – o mais importante – uma combinação coerente de ambos, de tal forma que os acentos e inflexões emocionais que moldam o canto correspondam aos pensamentos veiculados pelo texto. Dessa caracterização decorrem como corolários várias das teses da estética musical rousseauniana: (1) a rejeição da música puramente instrumental que, embora contenha melodia e inflexão, resente-se da ausência da fala articulada que, só ela, pode trazer sentido e inteligibilidade²; (2) a crítica à pouca amplitude vocálica do francês e das "línguas do Norte", que as tornaria inadequadas enquanto suporte para as evoluções melódicas; (3) a crítica às óperas de Rameau, máximo expoente da música francesa, por não imprimir aos textos uma linha melódica expressiva e adequada, e por buscar compensar essa falha com uma orquestração pesada e uma excessiva complexidade harmônica. Na "música perfeita" de Rousseau vislumbra-se, ainda que empalidecida e convencionalizada, a mais próxima imagem que se poderia hoje esboçar da unidade

² Recorde-se o célebre dito de Fontenelle "Sonate, que me veux tu?"

expressiva original das primeiras línguas, que foram ao mesmo tempo discurso, poesia e música, e o solo comum do qual brotaram, por uma posterior e perversa abstração, as formas independentes do canto, dos versos e do discurso³.

O segundo ponto de importância é a afirmação de que a criança é incapaz dessa música perfeita; incapaz de nela se expressar e mesmo de compreendê-la. Rousseau não está negando que crianças de seis a doze anos possam experimentar emoções, mesmo emoções intensas (e sua própria biografia é uma prova vívida dessa capacidade); trata-se antes de aplicar o princípio pedagógico de mantê-las protegidas dessas emoções em uma fase da vida em que estas não poderão senão prejudicar o cultivo de outras habilidades que devem ter prioridade. É um triste espetáculo, para Rousseau, a visão de uma criança recitando ineptamente em versos o orgulho ferido de Aquiles, o ciúme de Otelo, a paixão de Romeu. O que ele lastima não é tanto o canhestro da situação, mas o fato de que a criança é com isso estimulada a empregar levemente a linguagem, falando do que não entende e do que não sente; e a prevenção desse vício é um dos maiores cuidados na educação de Emílio⁴.

No cultivo da voz – isto é, da fala e do canto –, não se pode nem deve, nesta etapa, buscar a expressão das emoções e das modulações afetivas que são o instrumento do artista e do orador. Aqui, como no caso dos exercícios de desenho, o objetivo da tarefa é desenvolver na criança habilidades puramente corporais ligadas ao controle dos músculos que governam a emissão vocal, e – de forma simultânea e interativa – ao refinamento da percepção auditiva.

Quanto à fala,

Ensine-o a falar de forma simples e clara, a bem articular, a pronunciar exatamente e sem afetação, a conhecer e a seguir o acento gramatical e a prosódia, a sempre empregar voz bastante para ser ouvido mas não mais do que se requer para isso; defeito

³ ROUSSEAU: *Ensaio sobre a origem das línguas* (O.C. V, 410).

⁴ O princípio em questão é o mesmo que levou Rousseau à sua famosa proibição de que as crianças leiam as fábulas de La Fontaine: a correta compreensão dos vícios e paixões humanos que elas alegoricamente representam só virá após a puberdade, com a experiência dos conflitos, expectativas e frustrações resultantes das relações de dependência com outras pessoas. Tratei mais detidamente desse tema em "Rousseau e os perigos da leitura, ou por que Emílio não deve ler as fábulas". In: *Anais do IV Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*. Évora, 2001, no prelo.

comum nas crianças educadas nos colégios. Em todas as coisas, nada de supérfluo. (O.C. IV, 404)

No que concerne ao canto,

torne sua voz afinada, uniforme, flexível, sonora; seu ouvido sensível ao ritmo e à harmonia, mas nada mais que isso. A música imitativa e teatral não é para sua idade. Eu sequer desejaria que ele cantasse usando palavras. Se fizesse questão delas, eu trataria de escrever canções especialmente para ele, interessantes para sua idade e tão simples quanto suas idéias. (O.C. IV, 404)

Vimos que, no caso dos exercícios de desenho, a regra soberana era a imitação da natureza: "nada faremos senão sob os olhos da mestra"; e as mais exatas imitações recebiam o prêmio da discreta moldura negra. No caso do canto, porém, a imitação está expressamente banida. A razão dessa diferença procede, é claro, do caráter peculiar que Rousseau atribui à imitação musical. Também ela é "imitação da natureza", mas natureza agora como sinônimo de paixão, de afetos, de todo o universo de sentimentos que se oferecem à nossa percepção interior de forma tão direta e imediata quanto o mundo dos fenômenos naturais se impõe a nossos sentidos exteriores. A melodia,

ao imitar as inflexões da voz, exprime os lamentos, os gritos de dor ou de alegria, as ameaças, os gemidos; todos os signos vocais das paixões são por ela empregados... Ela não apenas imita: ela fala, e sua linguagem inarticulada mas viva, ardente, apaixonada, tem cem vezes mais energia que a própria fala. Eis de onde nasce a força das imitações musicais, eis de onde nasce o poder do canto sobre os corações sensíveis. (Ensaio sobre a origem das línguas XIV, O.C. V, 416)

No caso dos corações infantis, em que se supõe (ou se espera) que essa sensibilidade não tenha ainda despertado, e que desconhecem, portanto, os objetos que a arte musical caracteristicamente imita, não é a expressividade musical que será buscada nos primeiros exercícios de canto. Eles se desenrolam antes como jogos, nos quais o desafio é aguçar a percepção de melodias e ritmos, a capacidade de reproduzi-los precisamente com voz firme e afinada, e, não menos importante, o desenvolvimento

da memória auditiva para o aprendizado das canções, pois a notação musical não será praticada nesse estágio⁵.

Mas não se trata apenas de aprender canções existentes: Emilio deverá ser também capaz de criá-las:

Para conhecer bem música não basta interpretá-la, é preciso compô-la, e uma atividade deve ser aprendida com a outra, sem o que não se saberá bem nenhuma delas. Exercite inicialmente seu pequeno músico a fazer frases bem regulares e com boas cadências; em seguida, a ligá-las uma a outra por uma modulação muito simples; finalmente, a marcar suas diferentes relações por uma correta pontuação, o que se faz pela boa escolha das cadências e das pausas. Acima de tudo, nunca uma canção bizarra, nada de patético ou expressivo. Uma melodia sempre cantante e simples, sempre derivada de acordes essenciais da tonalidade e sempre indicando de tal modo o baixo que ele o sinta e o acompanhe sem dificuldade, pois, para formar a voz e o ouvido, ele deve cantar apenas ao cravo. (O.C. IV, 405)

Para poder compor cadências e modulações é preciso algum conhecimento prático, operacional, dos elementos envolvidos na construção musical. Em especial, para cada nota da melodia que se ouve ou se produz, é preciso saber identificar qual é o grau, ou posição, que ela ocupa no modo ou escala em que a melodia está construída. Esse conhecimento é adquirido mediante a tradicional prática da solmização: dada a associação convencional das sete sílabas *dó, ré, mi* etc. aos sete graus da escala, canta-se cada nota pronunciando-se a sílaba que corresponde à posição que ela ocupa. A prática constante e progressiva de tais exercícios internaliza essa associação de tal modo que, cada vez que se ouve ou se imagina uma melodia, "ouve-se" também junto com cada nota a sílaba que lhe corresponde, e com isso se reconhece imediatamente e sem reflexão seu grau no interior do modo; e, conseqüentemente, a função (se é a tônica, a dominante etc.) que desempenha na sintaxe musical.

⁵ Trata-se aqui de exercitar voz e ouvido, e a notação musical apenas complicaria desnecessariamente as coisas ao fazer intervir a visão e, especialmente, ao introduzir um sistema de representação por meio de signos convencionais – um tópico do qual a educação de Emilio manteve-o cuidadosamente à distância. Lembremos que, nessa fase, ele desconhece mesmo a leitura e a escrita.

Ao descrever a solmização que Emílio deve praticar, Rousseau rejeita o sistema em uso na França, no qual as sílabas *dó, ré* etc. são associadas a sons fixos, produzidos sempre pelas mesmas teclas do cravo, e faz uma extensa defesa da solmização móvel, na qual essas sílabas se associam a posições relativas na gama modal. Podemos nos perguntar por que Rousseau decidiu fazer uma digressão tão longa e sobretudo tão técnica nesse ponto, e a resposta talvez sejam as velhas contas a acertar com o passado: seu malfadado *Projeto de uma nova notação musical para a música*, apresentado à Academia de Ciências em 1742 sem receber a aprovação oficial, tinha como aspecto mais inovador exatamente o fato de que seus signos representavam as posições relativas das notas na escala, em vez de sua posição absoluta no teclado. Seja como for, essa longa discussão parece tê-lo impacientado e ele encerra bruscamente a seção:

Mas já se falou demasiado sobre a música; ensine-a como quiser, desde que não passe jamais de um divertimento [un amusement].
(O.C. IV, 407)

Teremos ocasião de retornar ao tópico do "divertimento". Pelo momento, vamos encerrar também nós esta seção e passar à próxima etapa.

2. O aprendizado técnico-instrumental

O Livro III do *Emílio* abre-se com uma criança de 12 a 13 anos, e a acompanha até por volta dos 15. Essa fase, que não tem nome (Emílio não é mais propriamente uma criança, aproxima-se da adolescência mas ainda não chegou à puberdade), é descrita por Rousseau como a época da vida em que o ser humano é mais forte – não no sentido absoluto, pois ele é certamente menos forte que um adulto, mas no sentido de que suas forças se desenvolvem mais rapidamente que seus desejos e passam a exceder em muito a medida de suas necessidades. Esse será o único tempo de sua vida em que Emílio pode mais do que deseja, e a questão crucial de que Rousseau trata neste livro é como empregar da melhor forma esse tempo absolutamente precioso:

Que fará ele, portanto, desse excedente de faculdades e de forças que tem em demasia no presente e que lhe faltará em outra idade? Tratará de empregá-lo em cuidados que lhe possam trazer proveito quando necessário. Remeterá para o futuro, por assim dizer, o supérfluo de sua existência presente: a criança robusta fará provisões para o homem frágil; mas não depositará esses recursos

em cofres que podem ser roubados ou em celeiros que lhe são estranhos; para se apropriar verdadeiramente de sua aquisição é em seus braços, em sua cabeça que ele a armazenará. Eis então o tempo dos trabalhos, das instruções, dos estudos – e note-se que não sou eu que faço arbitrariamente essa escolha; mas a própria natureza que a determina. (O.C. IV, 427-8)

Rousseau tem em vista conhecimentos eminentemente práticos: nada de especulações teóricas ou assuntos abstratos. Os conhecimentos que se buscam são aqueles que podem contribuir efetivamente para nosso bem-estar; sua *utilidade* é o critério decisivo. Se na fase anterior a ênfase se dirigia essencialmente à experiência sensível dos objetos e à atuação corporal imediata sobre eles, o objetivo agora é a apreensão atenta e inteligente das qualidades e características desses objetos, das relações de causa e efeito em que estão envolvidos, e, com base nesses conhecimentos, a atuação metódica e planejada sobre eles para obter determinados fins. Essa é a época da ciência, ou, antes, de uma propedêutica prática ao aprendizado da ciência.

Durante a primeira idade o tempo era longo, buscávamos apenas gastá-lo, temendo fazer mal uso dele. Agora é exatamente o oposto, e não temos tempo suficiente para fazer tudo que seria útil. Lembre-se que as paixões estão chegando e que assim que baterem à porta seu aluno não mais prestará atenção a nada senão a elas. A pacífica idade da inteligência é tão curta, passa tão rapidamente, tem tantos outros usos necessários que é loucura querer que baste para tornar sábia uma criança. O objetivo não é ensinar-lhe as ciências, mas dar-lhe um gosto por amá-las e métodos para aprendê-las quando esse gosto se desenvolver melhor. (O.C. IV, 435-6)

Emílio continuará alheio, por enquanto, às relações humanas e a todos os conhecimentos e sentimentos que delas dependem; esse será o material da próxima etapa, que se iniciará assim que as paixões "baterem à porta" e assenhorearem-se de toda sua atenção. Pelo momento, embora tenha a curiosidade e o interesse atraídos para os fenômenos do mundo natural, seu coração continua incapaz de responder com arroubos de emoção a essa experiência. Ao iniciar uma aula de geografia – que obviamente não é feita com globos e mapas, mas na presença "do próprio objeto" – o preceptor dirige-se com o pupilo a um lugar favorável para observar o nascer do Sol.

Após descrever o espetáculo em um parágrafo composto com as mais exaltadas pinceladas, Rousseau dirige a atenção para Emílio:

Pleno do entusiasmo que sente, o mestre quer comunicá-lo à criança: acredita que irá emocioná-la chamando-lhe a atenção para as sensações pelas quais ele mesmo se emocionou. Pura estupidez! É no coração do homem que está a vida do espetáculo da natureza; para vê-lo é preciso senti-lo. A criança percebe os objetos mas não percebe as relações que os ligam, não pode ouvir a doce harmonia de seu acordo. É preciso uma experiência que ela não adquiriu e sentimentos que não experimentou para sentir a impressão composta que resulta ao mesmo tempo de todas essas sensações... Como iria o canto dos pássaros causar-lhe uma voluptuosa emoção se os acentos do amor e do prazer ainda lhe são desconhecidos?... Não faça à criança discursos que ela não pode entender. Nada de descrições, de eloquência, de figuras de linguagem, de poesia. Não se trata agora de sentimento nem de gosto. Continue a ser claro, simples e frio; logo chegará o tempo de adotar outra linguagem. (O.C. IV, 430-1)

Essa passagem contém a idéia central que posteriormente marcará a concepção de arte dos românticos, para quem é a sensibilidade emocional do sujeito, e não uma suposta qualidade intrínseca do objeto, que está na origem da experiência estética. O tópico é o mesmo já tratado no caso da música: um canto cheio de sentimento só poderá ser propriamente compreendido por quem já tenha adquirido o repertório de emoções que ele expressa. Ainda desprovido desse repertório, Emílio continuará nesta fase tão imune quanto antes ao encanto da música verdadeiramente artística e expressiva. Diante de uma arrebatadora melodia que comove toda uma audiência, sua reação seria a mesma que teve diante do nascer do Sol: perceberia com clareza todos os objetos – no caso, as notas, os ritmos –, mas não seria emocionalmente tocado por eles.

Em que deverá consistir então sua educação musical nesta etapa? Na ausência de indicações explícitas de Rousseau, resta propor algumas conjeturas. Esta é a fase, como se disse, em que Emílio começa a dedicar-se a um exame mais prolongado e atento dos objetos, de suas propriedades e de seus comportamentos nas mais diversas circunstâncias. Essas serão suas lições de ciência, que o preceptor sempre tomará cuidado para não apresentar como lições, mas como atividades não planejadas, motivadas pela curiosidade natural e pelo interesse. Essas observações e experiências

se realizam sobre objetos e fenômenos do dia-a-dia, sobre materiais que estão prontamente à mão, e nem é preciso dizer que o uso de livros ou qualquer instrumento científico está absolutamente excluído. Uma consideração, em especial, deve governar todas essas investigações: *para que serve isto? qual é sua utilidade?* (O. C. IV, 446).

Assim se realizam as primeiras incursões no campo da geografia, da geometria, da física. A descoberta das propriedades do magneto serve para desvendar o truque de um mágico de feira; a ilusão ótica do bastão mergulhado pela metade na água permite estudar o fenômeno da refração. E poderíamos certamente imaginar que experiências com a ação do fogo e os métodos de produzi-lo, com a ebulição e o congelamento da água, com o uso de alavancas para deslocar objetos pesados, e muitas outras de igual importância e utilidade, estão incluídas no rol das práticas educativas dessa idade, embora Rousseau não as mencione explicitamente em seu tratado.

Não seria implausível supor, então, que, conhecendo o cravo por fora, Emílio e o preceptor vejam-se estimulados a abri-lo e ver como funciona por dentro. E isso pode mesmo ter sido necessário: uma corda partiu-se, ou uma haste de madeira saiu de seu encaixe. A visão do engenhoso mecanismo que transmite o movimento da tecla até a palheta que tange a corda será certamente uma fonte de admiração. E inúmeras questões serão levantadas: por que umas cordas soam mais graves e outras mais agudas? Será que seu som é determinado por sua espessura? Supondo-se que sim, como é possível que uma corda desafine – isto é, que seu som se altere – se sua espessura permanece sempre a mesma? Talvez a força de tração aplicada às cordas pelas tarraxas tenha também influência sobre o som. Como o cravo é um instrumento delicado, procura-se um outro modo de realizar essas experiências. Estica-se um fio de arame entre tarraxas fixadas em uma tábua, e, com esse monocórdio improvisado, comprovam-se todas essas hipóteses. A seguir, descobre-se que, imobilizando com um cavalete o ponto central da corda de arame, cada uma das duas metades produz um som que está uma oitava acima do original. Experimenta-se dividir a corda em segmentos de outras proporções e, como Emílio sabe entoar e reconhecer os intervalos musicais, e sabe medir os segmentos e calcular a relação entre seus comprimentos, logo terá refeito por si mesmo a descoberta pitagórica de que os intervalos de oitava, quinta justa, quarta justa, terça maior etc. correspondem às razões de números inteiros $1/2$, $2/3$, $3/4$, $4/5$ etc.

Eis como, a partir de experiências simples e acessíveis, Emílio pode levar adiante sua educação musical segundo os moldes característicos da etapa coberta pelo Livro III. Ele não estará, é certo, absorvendo os aspectos propriamente artísticos e expressivos dessa arte, mas estará conhecendo melhor o material bruto, os sons, que lhe servem de base; e isso, de fato, é o que se esperaria dele nesta fase. Os intervalos

que ele conhecia apenas do canto adquirem uma maior inteligibilidade pela descoberta das proporções aritméticas que os relacionam. E a própria aritmética, em si mesma uma operação abstrata e potencialmente enfadonha, ganha interesse a seus olhos ao se mostrar capaz de tais aplicações.

Talvez se pense que essa descrição é demasiado fantasiosa e arbitrária, mas há uma pouco observada passagem no Livro V que parece implicar que algo muito próximo disso tenha ocorrido nessa fase. Vamos examiná-la mais à frente; mas, para que adquira toda a sua significação, é preciso antes tratar de um aprendizado crucial de Emílio na presente etapa: o aprendizado de uma profissão.

Rousseau atribui grande importância a esse tema, e as treze páginas do Livro III que dedica a seu desenvolvimento⁶ contêm as mais luminosas passagens de crítica social de todo o volume. Emílio é rico, razão maior para que aprenda um ofício e possa um dia, se necessário, ganhar a vida pelas próprias mãos. Os ricos são os mais despreparados para essas emergências, e os que mais necessitariam desse aprendizado. De resto o trabalho disciplina o corpo e pacifica o espírito, e constitui também o pagamento de uma dívida para com a sociedade. Rico ou pobre, todo homem ocioso é um *frippon* (O.C. IV, 470).

Para nossos presentes propósitos, interessam-nos apenas algumas considerações de Rousseau sobre a profissão escolhida para Emílio. Após uma longa discussão dos prós e contras associados aos diferentes ofícios, o preceptor decide-se pela profissão de marceneiro:

O ofício que preferiria que fosse do gosto de meu aluno é o do marceneiro (menuisier). É limpo, é útil, pode ser exercido dentro de casa, e mantém o corpo suficientemente em forma. Do trabalhador ele exige habilidade e aplicação, e, embora a forma das obras seja determinada pela utilidade, a elegância e o gosto não estão excluídos. (O.C. IV, 477-8)

A designação "carpinteiro", como às vezes se traduz, é bastante enganosa, embora a imagem de um jovem rude trabalhando com grandes vigas e pranchas de madeira pareça mais adequada aos que imaginam um Emílio criado "próximo à natureza" e desconhecendo as sofisticções da vida civilizada. Na verdade, a *menuiserie* constituía-se em uma atividade complexa e delicada, que atingira o ponto alto de seu desenvolvimento na Europa ao fim do século dezoito. Dedicada ao feitiço de móveis,

⁶ O.C. IV, 468-80.

painéis, objetos de decoração e outros artigos, ela exige o domínio de várias técnicas de trabalho e embelezamento da madeira, como os encaixes, os entalhes, a marchetaria e a incrustação. O marceneiro possui e sabe empregar uma grande variedade de ferramentas de precisão, e habilita-se também no uso dos vernizes, das tintas e das colas. Longe de limitar-se a gestos e operações repetitivas, o trabalho exige inteligência, criatividade e um discernimento estético por parte do artífice.

Nos três anos em que dispôs de um excedente de forças sobre suas necessidades, Emílio empregou-as na aquisição de conhecimentos e habilidades que lhe serão proveitosos não apenas nesta etapa mas em toda a sua vida. Embora as atividades a que se dedicou tenham sido governadas pelo critério prático da utilidade, elas devem realizar-se – como insiste o preceptor – de modo a contribuir também para a formação de sua sensibilidade estética e de seu gosto. Pois há uma beleza, embora fria, própria das técnicas e ciências, que se revela na ordem, na funcionalidade, na harmonia das formas, no perfeito ajuste dos meios aos fins. Mas o casto deleite proporcionado por essas observações só é capaz de satisfazer plenamente um espírito que não se acha acometido pelas necessidades – e "a mais violenta, a mais terrível" delas já está prestes a se fazer sentir, rompendo definitivamente aquele pacífico equilíbrio.

3. O aprendizado erótico-passional

Há poucas passagens tão impressionantes no *Emílio* quanto a solene abertura do Livro IV. À maneira do barítono que, no último movimento da Sinfonia em ré menor de Beethoven, conclama ao abandono de tudo o que veio antes (*nicht mit diesen Tönen*) e infunde uma nova alma à música fazendo entrar as vozes humanas, Rousseau anuncia aqui nada menos que um novo nascimento: "Nascemos, por assim dizer, em duas etapas, a primeira para a existência, a segunda para a vida; a primeira para nossa espécie, a segunda para nosso sexo" (O.C. IV, 489). A vida psicológica da criança é, de fato, igual à do homem em tudo, exceto no que se refere ao sexo e suas conseqüências – mas esse acréscimo é tão imenso que se impõe falar de uma mudança de essência: é a vida propriamente humana em toda sua plenitude que se contrapõe à simples existência sexualmente indiferenciada da criança.

No tempo prescrito pela natureza, essa mudança se processa em meio a uma crise de grandes proporções:

Uma alteração no humor, freqüentes arroubos, uma contínua agitação de espírito tornam o menino quase indisciplinável. Ele

fica surdo à voz que o pacificava, é um leão febril: não reconhece seu guia e não quer mais ser dirigido. (O.C. IV, 490)

De importância especial para nosso assunto são as mudanças em sua capacidade expressiva, até então tão pouco desenvolvida:

Sua fisionomia se desenvolve e recebe a marca de um caráter ... Sua voz muda, ou melhor, ele a perde, não é nem criança nem homem e não pode assumir o tom de nenhum deles. Seus olhos, estes órgãos da alma que nada disseram até agora, encontram uma linguagem e ganham expressão... ele já sente que eles podem dizer muito, e começa a saber baixá-los e enrubescer; ele se torna sensível antes de saber o que sente. (O.C. IV, 490)

O que ele indefinidamente sente são as primeiras intimações de sua natureza movendo-o em direção aos outros:

o sangue fermenta e se agita, uma superabundância de vida busca estender-se para fora. Os olhos se animam e percorrem os outros seres; começa-se a tomar interesse pelos que nos cercam, começa-se a sentir que não se é feito para viver só: é assim que o coração se abre aos afetos humanos e se torna capaz de ligar-se aos outros. (O.C. IV, 502)

Essa abertura é, ao mesmo tempo, a ruptura definitiva do sólido equilíbrio da fase precedente. Aquele ser forte que supria de sobra suas necessidades passa subitamente a seu estado de maior confusão e fragilidade. No tumulto das paixões que se inaugura, o interesse pelos outros traz o desejo correlato de também ser capaz de interessá-los, com o que surge o desafio das comparações e primazias. A opinião dos demais introduz-se como fator crucial em sua apreciação de si mesmo e, com o surgimento do amor-próprio e da vasta área de hipersensibilidade que este põe a descoberto, Emílio conhecerá sofrimentos que jamais imaginou que existissem, e anteverá êxtases até então insuspeitados. Começa a abrir-se para ele, enfim, a gama das paixões humanas em sua integridade, e, ao conhecê-las e experimentá-las, ele estará adquirindo o material que lhe faltava para a apreciação plena da música e da arte.

Enquanto Emílio se conhecia apenas como um ser físico, suas relações com as coisas constituíram o objeto apropriado de seu estudo. Enquanto ser erótico-passional, ele deverá agora voltar-se para suas relações com seres semelhantes, e esse

é o estudo que deverá ocupá-lo pelo resto de sua vida (O.C. IV, 493). Nesse estudo, porém, ele não estará observando objetos indiferentes, mas seres dotados das paixões que descobre em si mesmo – e é essa comunidade de paixões que o levará a ligar-se a eles pelos laços da amizade e da compaixão. O Livro IV é o fascinante relato da expansão e do correto direcionamento desse impulso afetivo original que, nas mãos de Rousseau, revela ser a semente de todo o desenvolvimento social, moral, religioso e político de Emílio.

No contexto desse vasto processo educativo, interessa-nos aqui apenas uma vertente bastante subsidiária: aquele processo pelo qual Emílio desenvolve sua capacidade de apreciação artística, seu *gosto*.

Ao estudar os homens por seus costumes na sociedade como os estudou antes por suas paixões na história, Emílio terá freqüentemente ensejo de refletir sobre o que deleita ou ofende o coração humano. Ei-lo filosofando sobre os princípios do gosto, e eis o estudo que lhe convém durante essa época. (O.C. IV, 671)

O gosto é objeto de uma extensa reflexão nas páginas que se seguem. É ali, já próximo ao final do Livro IV, que Rousseau formula a célebre definição de que o gosto não é senão "a faculdade de julgar o que agrada ou desagrade ao maior número" (*id.*), alertando que, fora dessa caracterização, não há como compreender o que possa ser o gosto. Essa definição levanta interessantes problemas conceituais, semelhantes aos que surgem com relação ao conceito de "vontade geral" no *Contrato Social*. Rousseau explica que, embora a maioria julgue corretamente com relação a cada objeto particular, isso não significa que a maioria das pessoas seja dotada de gosto, pois são raros os que julgarão de acordo com a maioria em relação a *todos* os objetos. Assim, embora a somatória dos gostos mais gerais produza o bom gosto, são poucas as pessoas capazes de julgar corretamente o que em geral agrada e desagrade (*id.*).

Como se exerce esse julgamento? Rousseau observa que questões de gosto não são decididas por referência aos benefícios que podemos obter dos objetos julgados: o que amamos ou odiamos nesses casos não se relaciona ao que nos é útil ou nocivo. De fato, "o gosto não se exerce senão sobre coisas indiferentes ou que apresentam no máximo um interesse de divertimento (*d'amusement*), não sobre coisas que dizem respeito a nossas necessidades" (*id.*). É essa ausência de uma referência objetiva que torna difícil explicar a aparente arbitrariedade das decisões do gosto, que não são guiadas por nossa razão ou apetite naturais. As "regras" do gosto, além disso, respondem a um grande número de variáveis: clima, costumes, governo, instituições;

e mesmo idade, sexo, caráter, que determinam como se desenvolve a medida de gosto de que cada homem está naturalmente provido.

Essas, e muitas outras observações,

são as considerações elementares que eu estipularia como princípios ao raciocinar com meu Emílio sobre um assunto que está longe de lhe ser indiferente nas circunstâncias em que se encontra e na pesquisa de que se ocupa. E para quem ele seria indiferente? O conhecimento do que pode ser agradável ou desagradável aos seres humanos é necessário não apenas para quem precisa das pessoas mas também para quem lhes quer ser útil. É mesmo importante conseguir agradá-las para poder servi-las, e a arte de escrever não é de modo algum um estudo ocioso quando é empregada para fazer ouvir a verdade. (O.C. IV, 673)

Emílio deve, portanto, para realizar-se plenamente como homem, ter seu gosto cultivado. Ainda que o gosto tenha seu conteúdo constituído de frivolidades, ele revela o caminho para os corações dos homens e cimenta suas relações – esse é o sentido moral que respalda seu cultivo. Para tanto, algumas condições são necessárias:

Em primeiro lugar, é preciso viver em sociedades numerosas para fazer muitas comparações; em segundo lugar, é preciso viver em sociedades de diversão e ociosidade, pois nas sociedades de negócios tem-se por regra não o prazer mas o interesse; em terceiro lugar é preciso sociedades em que a desigualdade não seja muito grande, em que a tirania da opinião seja moderada e em que reine mais a voluptuosidade que a vaidade, pois caso contrário a moda sufoca o gosto e não mais se busca o que agrada mas o que distingue. (O.C. IV, 672)

Emílio, mantido durante toda a infância à distância do ambiente perverso e corruptor da grande cidade, deverá agora mergulhar fundo nele. São deliciosamente rousseauianos os paradoxos de que o gosto se cultiva melhor nos lugares em que ele já se corrompeu, e que, embora não haja no mundo civilizado uma cidade em que o gosto geral seja pior do que em Paris, lá, não obstante, é o melhor lugar para adquiri-lo. Mas Rousseau tem sua justificação:

Se para cultivar o gosto de meu discípulo eu tivesse de escolher entre países onde esse cultivo está ainda por nascer e outros em que ele já tivesse se degenerado, eu seguiria a ordem inversa e faria sua viagem começar por estes últimos e terminar pelos primeiros. A razão para essa escolha é que o gosto se corrompe por uma delicadeza excessiva que cria uma sensibilidade a coisas que o grosso da humanidade não percebe. Essa delicadeza leva ao espírito de discussão, pois quanto mais os objetos se tornam sutis, mais eles se multiplicam. Essa sutileza torna os sentimentos mais delicados e menos uniformes. Formam-se então tantos gostos quanto indivíduos. Nas disputas sobre preferências, a filosofia e as luzes se estendem, e é assim que se aprende a pensar. (O.C. IV, 674)

Pode-se aprender a pensar nos lugares onde reina o mau gosto, mas deve se ter o cuidado de não acabar pensando como os que o possuem. Emílio deve assistir a seus debates para aguçar seu discernimento e aprender a sentir e comparar os gostos dos homens, mas sem compartilhá-los necessariamente com eles. A presença constante do preceptor lhe indicará o que buscar:

Levo-o aos espetáculos para estudar não a moral mas o gosto, pois é lá sobretudo que ele se mostra aos que sabem refletir. Deixe de lado preceitos e moralidade, eu lhe direi, não é aqui que se deve aprendê-los. O teatro não é feito para a verdade, é feito para lisonjear, para divertir os homens, não há outra escola onde se aprenda tão bem a arte de agradá-los e de interessar os corações humanos. (O.C. IV, 677)

Embora Rousseau não mencione isso explicitamente, esses espetáculos devem incluir não apenas o drama como também a lírica; além da *Comédie*, Emílio freqüentará a *Opéra*, e lá descobrirá, na música, um efeito que vai muito além do prazer físico proporcionado pela melodia, harmonia e ritmo das simples canções de sua infância: um efeito expressivo que a eleva a "uma das belas artes, capaz de pintar todos os quadros e excitar todos os sentimentos, de competir com a poesia e de lhe dar uma força nova, de embelezá-la com novos encantos, e de triunfar coroando-a" (*Dicionário de música*, O.C. V, 948-9).

A descoberta do poder expressivo da linguagem dramática e do canto pode levar Emílio a cultivá-los, não como os cultiva o artista que vive de seu ofício, mas para enriquecer e dar vazão ao mundo de sentimentos que experimenta. Numa época sem

os meios de reprodução musical que temos hoje, nada mais comum que a execução ao cravo, por amadores, das árias e canções de sucesso na Ópera; e o próprio Rousseau foi um entusiasta dessa prática, juntamente com Frederick Grimm, seu inseparável amigo à época, com quem passava todos os seus momentos livres junto ao cravo "a cantar árias e barcarolas italianas sem trégua e sem descanso da manhã até a noite, ou melhor, da noite até a manhã" (*Confissões*, VIII, O.C. I, 352).

Dentro do mesmo espírito de fruição e expressão pessoal, a leitura dos dramas e da poesia faz Emílio exercitar seu domínio do discurso e "o torna sensível a todas as belezas da eloquência e da dicção" (O.C. IV, 675). Seu contato com os livros e com as pessoas neles versadas refina cada vez mais sua sensibilidade; a leitura não é para ele uma obrigação, como para tantos jovens nos colégios, nem um simples passatempo, mas o próprio meio no qual seus sentimentos e anseios se sublimam:

Esses estudos serão para ele entretenimentos sem coerção e por isso ele tirará deles ainda maior proveito; serão deliciosos em uma idade e em circunstâncias nas quais o coração se interessa com tanto encanto por todos os tipos de belezas feitas para tocá-lo. Imagine-se de um lado Emílio e de outro um rapaz de colégio lendo o quarto livro da Eneida, ou Tibulo, ou o Banquete de Platão⁷, que diferença entre eles! Quanto o coração de um se comove com o que sequer afeta o do outro. (O.C. IV, 677)

Mas logo em seguida Rousseau, de forma muito pouco romântica, alerta para a necessidade de disciplinar esses arroubos, de colocá-los em perspectiva e não lhes dar excessiva importância:

Oh! jovem, pára, suspende tua leitura, vejo-te demasiadamente comovido. Bem quero que a linguagem do amor te agrade, mas não que te desencaminhe. Sê um homem sensível, mas sê também sábio. Se fores apenas um deles não serás nada. De resto, que ele tenha ou não sucesso nas línguas mortas, nas belas letras, na poesia,

⁷ O quarto livro da *Eneida* narra o trágico amor de Dido e Enéias. Albius Tibullus, poeta elegíaco romano, deixou três livros de fina poesia elegíaca sobre temas amorosos. O *Banquete* é uma discussão sobre a natureza do amor. Rousseau reúne nesta passagem exemplos de obras que devem falar ao coração de Emílio apaixonado.

pouco me importa. Ele não valerá menos se nada souber de todas essas coisas, e não é dessas brincadeiras (badinages) que se trata em sua educação. (id.)

A admoestação é severa e consistente com a afirmação citada acima de que a música só deve ser cultivada como *un amusement*. O julgamento se generaliza, e é toda a criação literária e poética que agora se reduz a uma *badinage*. De fato, a ligação entre o desenvolvimento das letras e das belas artes, enquanto companheiras do ócio e do luxo, e a decadência dos costumes já havia sido denunciada no *Primeiro Discurso*, cuja premiação doze anos antes trouxera celebridade a Rousseau. E, mais recentemente, Rousseau havia tratado em profundidade do caso específico dos espetáculos teatrais na *Carta a d'Alembert*, com a conclusão de que a função primordial do teatro é agradar ao público — o que só se consegue pela adulação das paixões e disposições arraigadas nesse público e na sociedade —, e que qualquer tentativa de fazer do teatro um meio para reformar essas paixões e produzir edificação moral será inútil, contraproducente, e, o que é mais provável, desagradará ao público, comprometendo assim a própria viabilidade dos espetáculos (*Carta a d'Alembert*, O.C. V, 17-25, *passim*).

Mas é preciso observar que Rousseau, nesses textos, concentra-se nos efeitos deletérios das artes e dos espetáculos sobre as sociedades e civilizações bem constituídas, e, particularmente, sobre o caráter dos bons cidadãos. A perspectiva do *Emílio* é bem distinta: ali não se trata de educar um cidadão — coisa que Rousseau não considera mais possível em sua época e ambiente —, mas um homem (O.C. IV, 248-51). A diferença é que um cidadão vive uma existência relativa enquanto membro de um todo, de uma nação particular, ao passo que a existência de Emílio é absoluta e guiada pelas considerações ditadas por sua própria natureza. Ele deverá, é certo, conhecer e compreender os princípios do *Contrato Social*, mas, na ausência de uma sociedade regida por esses princípios à qual pudesse se integrar; esse conhecimento não o torna cidadão, mas apenas aperfeiçoa sua individualidade auto-suficiente.

E, ao fim e ao cabo, são justamente considerações de auto-suficiência que provêm a justificação final de sua educação estética:

Meu principal objetivo ao ensiná-lo a sentir e a amar o belo em todos os gêneros é fixar nele seus afetos e seus gostos, impedir que seus apetites naturais se corrompam, e fazer com que não venha um dia a procurar em sua riqueza os meios de ser feliz que deveria encontrar mais perto de si. Já disse em outro lugar que o gosto não

é senão a arte de saber tudo sobre pequenas coisas, e isso é muito verdadeiro; mas dado que é de um tecido de pequenas coisas que depende o encanto da vida, esses cuidados não são em absoluto indiferentes – é por meio deles que aprendemos a preencher a vida com os bens que estão a nosso alcance, em toda autenticidade que podem ter para nós. Não me refiro aqui aos bens morais que dizem respeito à boa disposição da alma, mas apenas à sensualidade, à genuína voluptuosidade, deixando de lado os preconceitos e a opinião. (O.C. IV, 677)

"Que é, no fundo, esse gosto que tanto se louva?", havia perguntado Rousseau na *Carta a d'Alembert*, dando como resposta a célebre definição do gosto como a competência em julgar sobre *des petites choses*, coisas menores, triviais, desimportantes. "Na verdade," continua ele austeramente, "quando há uma coisa tão grande a preservar como a liberdade, todo o restante é bem pueril" (O.C. V, 109). No *Emílio*, Rousseau repete essa caracterização, que está de acordo com as outras observações que já comentamos: o gosto é apenas o conhecimento do que agrada à maioria das pessoas, o gosto se exerce apenas sobre coisas indiferentes, que não têm real utilidade, que apresentam no máximo um interesse de *amusement*, etc. Tudo isso continua muito verdadeiro, ele nos diz, mas – seja porque trata-se agora de Paris, e não da mítica Genebra da *Carta*, ou mesmo porque sua paixão pelas elevadas virtudes cívicas estivesse arrefecendo – complementa a observação com uma surpreendente defesa da importância dessas pequenas coisas para o encanto ou o deleite (*agrément*) da vida. Ao confiar em seu julgamento sobre o que produz esse deleite e não se deixar levar pela "tirania da opinião" (diríamos hoje, pela pressão publicitária da mídia...), ao dispor de critérios sólidos para discernir as coisas capazes de trazer-lhe essa "genuína voluptuosidade", Emílio poderá preencher sua vida com as coisas belas e boas que o manterão verdadeiramente satisfeito, e não será tentado a procurar no fausto, na dissipação, na ostentação, os pobres substitutos dos espíritos menos cultivados que, iludidos pela moda, andam atrás não do deleite mas do destaque, não "do que agrada mas do que distingue"⁸.

⁸ *Vien fastueux imbecile qui ne mets ton plaisir que dans l'opinion d'autrui, que je t'apprenne à le goûter toi même. Sois voluptueux et non pas vain. Apprends à flater tes sens, riche bête, prend du gout et tu jouïras.* ("Fragments pour Émile", O.C. IV, 872)

Há no *Emílio* uma única breve menção à possibilidade de que o cultivo do gosto tenha alguma implicação para o aperfeiçoamento moral⁹. Em geral, contudo, essas duas esferas são sempre mantidas separadas, e, no que diz respeito à música, nada indica que Rousseau compartilhasse a idéia platônica de que os modos e ritmos musicais poderiam, por uma simpatia interna da alma, influenciar e dirigir os sentimentos para o amor às belas ações e aos belos caracteres. Contudo, mesmo na ausência dessa ligação direta, é inegável que sua concepção da educação musical – e, por extensão, da educação do gosto – alcança um resultado notável do ponto de vista moral, ao mostrar como Emílio pode refinar sua sensibilidade e seu gosto pelo contato com as obras artísticas da civilização sem ter sua sanidade e integridade corrompidas por elas. Do mesmo modo como aprendeu as ciências e as técnicas de uma forma rigorosamente pautada pelas suas reais necessidades físicas, Emílio aprende as artes para elevar e enriquecer suas paixões. As objeções originais de Rousseau às ciências e às artes foram essencialmente de ordem moral; e, se seus dois discursos e seu tratado de educação são, como ele afirmou¹⁰, três obras inseparáveis que formam um mesmo todo, brotadas da mesma iluminação, então foi certamente no *Emílio* que essas objeções receberam por fim uma resposta definitiva.

4. Coda: Sofia

A estadia de Emílio em Paris proporcionou-lhe o contato com as grandes produções artísticas e, principalmente, com pessoas de grande refinamento que dedicam a maior parte de seu tempo à fruição dessas produções. A grande cidade foi útil para educar as paixões que se agitavam em seu coração, ensinando-lhe as regras da expressão polida e sofisticada, mas não poderia jamais fornecer um objeto adequado no qual essas paixões pudessem se fixar. E isto principalmente porque o preceptor já havia tomado o cuidado de fazer Emílio apaixonar-se por uma figura ideal de mulher que, com toda certeza, não seria encontrada no ambiente parisiense. É tempo agora de encontrá-la, e o Livro V é o relato desse encontro, e das peripécias e dificuldades a ele associadas, até se chegar ao casamento, com o que se encerra a fase da juventude e do aprendizado de Emílio. Da imensa riqueza e complexidade desse último livro, recorto

⁹ "Pela indústria e pelos talentos o gosto se forma; pelo gosto o espírito se abre insensivelmente às idéias do belo em todos os gêneros e, por fim, às noções morais que a ele se relacionam." (O.C. IV, 718)

¹⁰ Segunda carta a Malesherbes. (O.C. I, 1136)

apenas duas ou três passagens que fornecem um interessante complemento à exposição anterior.

As relações entre os dois sexos são, dentre todas as relações humanas, as que mais fortemente se governam pelo desejo de agradar; conseqüentemente, para Rousseau, o cultivo do gosto se torna um efeito necessário do objetivo dessas relações (O.C. IV, 673). Em suas visitas a Sofia em casa de seus pais, Emílio, pela primeira vez vitalmente empenhado em agradar, começa a aperceber-se do grande valor dos talentos que cultivou em sua educação:

A casa está em uma região pitoresca, e Emílio faz vários desenhos dela, para os quais Sofia algumas vezes contribui e com os quais ornamenta o gabinete de seu pai. As molduras não são douradas nem precisam sê-lo. Ao ver Emílio desenhar, ao imitá-lo, ela se aperfeiçoa com seu exemplo; ela cultiva todos os talentos e seu encanto embeleza todos eles. (O.C. IV, 790-1)

A arte de desenhar segundo a natureza não era conhecida por Sofia, e Emílio prazerosamente a instrui. A música lhe oferecerá oportunidades similares, em vista da formação igualmente imperfeita de Sofia:

Sofia tem talentos naturais: ela está consciente deles e não os negligenciou; mas como não teve condições de dedicar muita arte a seu cultivo, contentou-se em empregar sua bela voz para cantar com afinação e gosto... De resto, seu pai foi seu único professor de canto, e sua mãe a única professora de dança; e um organista da vizinhança deu-lhe ao cravo algumas aulas de acompanhamento que ela depois cultivou sozinha. No começo ela cuidava apenas para que sua mão causasse boa impressão sobre as teclas negras; a seguir descobriu que o som ácido e seco do cravo fazia mais doce o som de sua voz, pouco a pouco tornou-se sensível à harmonia; por fim, ao crescer, começou a sentir os encantos da expressão e a amar a música por ela mesma. Mas trata-se mais de um gosto que de um talento: ela não sabe cantar uma ária lendo as notas no papel. (O.C. IV, 747)

Nas palavras mordazes de Rousseau, o amante assemelha-se ao idólatra que cobre de tesouros o altar do deus que adora, e Emílio sente a incontrolável necessidade de

cumular Sofia de ornamentos, não porque ela não pareça já perfeita a seus olhos, mas pelo prazer que sente em adorná-la:

Sofia gosta de cantar, ele canta com ela; e faz mais, ele lhe ensina música. Ela é vivaz e ágil, e gosta de saltar, ele dança com ela, transforma seus saltos em passos, ele a aperfeiçoa. Essas lições têm seu encanto, e a extrovertida alegria que as anima relaxa a timidez respeitosa do amor: é lícito a um amante dar essas lições com voluptuosidade. (O.C. IV, 790)

Por fim, mesmo as habilidades técnicas ligadas a seu ofício revelam-se úteis nessa empreitada:

A família possui um velho cravo quebrado; Emílio o conserta e afina – ele também é construtor de instrumentos musicais (il est facteur, il est luthier), tanto quanto marceneiro, e sempre teve por princípio dispensar o auxílio de outros em tudo o que pudesse fazer por si mesmo. (O. C. IV, 790)

Concluo com um rápido exame desta passagem, de grande importância para se entender o efetivo alcance não apenas do aprendizado profissional de Emílio mas de sua própria educação musical. A feitura de instrumentos musicais compartilha, é certo, algumas técnicas básicas com a *menuiserie*, mas excede-a muito em complexidade, constituindo-se em um campo altamente especializado que exige conhecimentos aprofundados dos fenômenos sonoros e musicais, inclusive em seus aspectos físicos e matemáticos. O mero fato de que Emílio tenha afinado o cravo já nos mostra que possuía conhecimento da teoria dos intervalos musicais e da natureza dos diversos temperamentos empregados à época¹¹. Que ele aperfeiçoe o canto e a execução ao cravo de Sofia revela que possuía suficiente conhecimento desses assuntos para ser capaz de ensiná-la. E que ele seja, além disso, um artesão tão especializado quanto um *facteur* (construtor de órgãos e cravos) e um *luthier* (construtor de instrumentos de cordas) é a mais segura indicação de que seu aprendizado técnico-musical, à época da "idade da inteligência", foi muito mais intenso e abrangente do que Rousseau se deu

¹¹ Para se ter uma idéia do que esse procedimento envolvia na época de Rousseau, veja-se seus verbetes "Accorder" (afinar) e "Tempérament", do *Dicionário de Música* (O.C. V, 634-5; 1106-12)

ao trabalho de descrever no Livro III, tornando plausível a reconstrução especulativa dos inícios desse aprendizado que ofereci na seção 2 acima.

Dos balbucios da infância às primeiras canções ao cravo, das experiências iniciais (hipotéticas) de produção de sons com arames esticados à prática da afinação e do temperamento, das primeiras inflexões emocionais da voz ao canto expressivo e ao pleno domínio da linguagem dos sentimentos, o exame da educação musical de Emílio permitiu-nos percorrer todas as fases de sua formação. Cada uma delas esteve dotada de sua disciplina e de seus objetivos particulares, e em cada uma delas Emílio pôde aperfeiçoar-se de acordo com as capacidades e necessidades ditadas por sua própria natureza. Independentemente do interesse intrínseco para os que se interessam pelo tema da música, não há dúvida de que esse exame constitui também um excelente modelo para se abordar o tema geral das fases do desenvolvimento humano na teoria educacional de Rousseau, e para compreender o princípio fundamental de respeito a essas fases que constitui o núcleo de sua concepção de uma educação segundo a natureza.

Resumo: A proposta de Rousseau, no *Emílio*, de uma "educação de acordo com natureza", não deve ser confundida com a criação de um selvagem afortunadamente ignorante de todos os refinamentos de civilização. Pelo contrário, o tratado de Rousseau contém o plano de uma educação de gosto muito sofisticada, e embora Emílio não esteja destinado a se tornar um artista, estará bem versado nas questões e convenções artísticas de seu tempo. Neste trabalho examino os passos da educação musical de Emílio pelas várias fases nas quais Rousseau divide o desenvolvimento físico, intelectual e emocional de seu hipotético aluno. Mostrando como os particulares objetivos e métodos em cada fase se conformam às diretrizes impostas pela natureza para esse desenvolvimento, espero deixar claro que não há nenhuma incompatibilidade, em Rousseau, entre uma educação "de acordo com natureza" e um adequado cultivo do gosto e da apreciação estética.

Palavras-chave: Rousseau, *Emílio*, educação, música, gosto, estética

Abstract: Rousseau's proposal in the *Émile* of an "education according to nature" should not be confused with the rearing of a savage blissfully unaware of all refinements of civilization. On the contrary, Rousseau's treatise contains the plan of a very sophisticated education of taste, and although *Émile* is not supposed to become an artist, he will be well versed in the artistic matters and conventions of his time. In this paper I examine the steps of *Émile*'s musical education through the several stages in which Rousseau divides the physical, intellectual and emotional development of his hypothetical pupil. By showing how the particular aims and methods in each stage conform to the guidelines set up by nature for this development, I hope to make clear that there is no incompatibility, in Rousseau's philosophy, between an education "according to nature" and a proper cultivation of taste and aesthetical appreciation.

Keywords: Rousseau, *Émile*, education, music, taste, aesthetics

A transcendência no corpo-linguagem: a concepção de dança em Rousseau

Jacira de Freitas Rosa

Doutoranda em Filosofia pela Universidade de São Paulo

Circunscrever as investigações teóricas de Rousseau ao campo da estética constitui certa dificuldade, especialmente quando se tem por objeto um tema como a dança, que não recebe em sua obra nenhum desenvolvimento sistemático. Talvez por isso, a concepção de Rousseau sobre a dança seja suscetível de interpretações controversas. No entanto, não nos cabe aqui confrontar esses intérpretes, mas buscar nas esparsas análises de Rousseau sobre a dança elementos que possam refletir com clareza a função que ela desempenha na "festa popular".

Para Rousseau, a dança é o fenômeno do qual resulta a total interação com o outro e que, sendo capaz de se impor como um meio de expressão que prescinde de todo artifício, é a mais pura "inspiração da natureza"¹. Na dança, os signos de convenção são destronados em favor de uma linguagem calcada em formas não simbólicas, nas quais as relações aparecem subvertidas. A supressão dos signos, a abolição de toda e qualquer mediação, tem como conseqüência a saída do isolamento da consciência individual que, destituída do amor-próprio, tende na direção de outras consciências, num movimento que encontra sua plena expressão no ato de dançar. A dança é convertida num fenômeno que supõe uma dupla interação realizada a uma só vez por intermédio do corpo e da expansão das consciências. A expansão interior é, pois, assegurada pela expressão corporal que, impulsionada pelo movimento ritmado dos

¹ "Nossos religiosos possuem contudo ainda alguns princípios que parecem mais baseados no preconceito que na razão. Assim reprovam a dança e as assembléias como se houvesse maior mal em dançar do que em cantar, como se cada um desses divertimentos não fosse igualmente uma *inspiração da natureza* e como se fosse um crime alegrar-se junto com uma recreação inocente e honesta" (ROUSSEAU, J. J.: *Nouvelle Héloïse*. In: *Oeuvres complètes* IV, Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1969, Carta X, p. 397).

sons da música, propicia o deslocamento da esfera da vida cotidiana para o "espaço-tempo" da festa. A dança assume, assim, um papel primordial na comunicação, porque garante a expansão das consciências, e não pela pretensão de se impor como uma linguagem que converteria os movimentos do corpo em signos de convenção. Tal é precisamente a pantomima, a arte de falar aos olhos pelos movimentos do corpo, que, no verbete "Ópera" do *Dicionário de Música*, intervêm na definição da dança do balé.

Será que essa não-conformidade da dança, tal como tem sido definida até aqui, com o balé, cujas regras são impostas pela cena lírica, indica estarmos diante de uma noção ambígua? Ou revela, antes, tratar-se de duas noções inteiramente diversas? Vejamos como as coisas se passam na dança espontânea.

Na festa, cada dançarino é ao mesmo tempo seu próprio espectador, pois os movimentos do corpo são reproduzidos. A reprodução desses movimentos permite a todos a participação numa mesma emoção, criando uma comunicação direta, como observa Vernes: "(...) a dança se dá como espelho; cada um dançando para si, dança, no entanto, para o outro e diante do outro, mas a energia que assim se desprende, a força emanada dos dançarinos se reflete em cada um deles; a dança cria uma comunidade fazendo recriar uma ordem que é talvez aquela da linguagem mais geral e, ao mesmo tempo, mais humana"². O vínculo que se estabelece entre os dançarinos ultrapassa a esfera do visível e dessa interação profunda resulta um terceiro termo que reúne a um só tempo os dois pólos em transformação; as consciências se expandem até se tornarem extensão uma da outra: instaura-se a comunidade. A dança faz-se linguagem imediata, estruturada não apenas em fórmulas sensuais, mas como fenômeno ambivalente que, mais do que promover a proximidade física, atua sobre as emoções e predispõe cada um a abandonar o seu "amor-próprio".

Ao contrário do que se passa na dança espontânea, a dança do balé não consegue romper a barreira que separa bailarino e espectador, nem estabelecer uma comunicação imediata; talvez nem mesmo comunicação de espécie alguma, como sugere Rousseau no *Dicionário de Música*: "dançar balé sem ter fixado a convenção dos gestos é falar uma língua estranha com pessoas desprovidas de dicionário e que, conseqüentemente, não entenderão nada"³.

² VERNES, P. M. *La ville, la fête, la démocratie: Rousseau et les illusions de la communauté*. Paris: Payot, 1978, p. 88.

³ ROUSSEAU: *Dictionnaire de musique*, verbete "Opera". In: *Ouvres complètes V*, p. 961-2.

Como compreender essas tensões presentes na definição desse fenômeno que ora surge como uma linguagem inusitada, desprovida de símbolos, ora absorve os componentes da representação teatral, culminando na oposição entre a arte e a vida? Antes de responder, examinemos os textos nos quais se configura a resistência de Rousseau em aceitar os balés como parte integrante da ópera.

Na carta XXIII da segunda parte da *Nova Heloisa*, texto no qual se delinea uma teoria estética desenvolvida em todos os seus desdobramentos na *Carta a D'Alembert*, lemos:

Em cada ato a ação é geralmente interrompida no momento mais interessante por uma festa que se oferece aos atores sentados e que a platéia vê de pé. Acontece que os personagens da peça são totalmente esquecidos ou então que os espectadores olham os atores que olham outra coisa. A maneira de inserir essas festas é simples. Se o príncipe está alegre, participa-se de sua alegria e dança-se; se está triste, querem alegrá-lo e dança-se. Ignoro se é moda na Corte organizar um baile para os reis quando estão de mau humor, o que sei sobre estes é que se pode admirar suficientemente sua constância estoíca ao ver gaivotas ou a escutar canções enquanto se decide, atrás do palco, sobre sua coroa ou sua sorte. Mas há muitos outros motivos para dançar; as mais graves ações da vida se fazem dançando. Os padres dançam, os soldados dançam, os deuses dançam, os diabos dançam, dança-se até nos enterros e tudo dança por qualquer motivo.⁴

Trata-se de uma total condenação da dança ou apenas enquanto parte constitutiva da cena lírica, já que, no mesmo texto, os balés considerados em separado "constituem um espetáculo agradável, magnífico e realmente teatral"⁵? Seguindo uma tradição que permanece aqui inalterada, Rousseau está seguro de que a imitação é a essência da arte; ele não duvida que a arte vive de uma reprodução originária, o que faria da imitação a condição *sine qua non* de toda e qualquer arte. A arte deve reproduzir na exterioridade os sentimentos, deve ser capaz de exprimir as paixões.

É assim com o canto e com a dança, que, sendo a pura expressão dos sentimentos,

⁴ *Idem: Nouvelle Héloïse, Carta XXIII, p.257.*

⁵ *Id., ibidem.*

afastam todo obstáculo que pudesse se interpor entre as consciências. Arte imitativa, a dança espontânea retira o espectador de sua condição de exterioridade em relação ao espetáculo mediante a manifestação das emoções, enquanto o balé, que não imita nada, é incapaz de ampliar os estreitos limites que encerram o homem em seu solipsismo. Na raiz da recusa de Rousseau em introduzi-lo como parte essencial da cena lírica encontra-se o conceito de *mimesis*: "(...) a dança – nos diz Rousseau, mais adiante – é, portanto, a quarta das belas artes usadas na constituição da cena lírica, mas as três outras concorrem para a imitação; e aquela, o que imita? Nada. Ela é, portanto, supérflua quando usada somente como dança, pois o que fazem minuetos, rigodões e chacóinas numa tragédia?"⁶. No verbete "Imitação" do *Dicionário de Música*, lemos: "(...) a imitação é o princípio comum ao qual se reportam todas as belas artes". Ou, ainda, no Ensaio: "Como, pois, a pintura não é a arte de combinar algumas cores de um modo agradável à vista, também a música não é a arte de combinar os sons de uma maneira que agrade ao ouvido. Se só fossem isso, tanto uma quanto outra figurariam entre as ciências naturais e não entre as belas artes. Somente a imitação as eleva até esse grau"⁷.

As belas-artes retiram sua legitimidade da imitação⁸, não podem abrir mão desse princípio, pois ele consiste na sua própria essência. E se a arte é imitação da natureza, o balé falha justamente pela ausência da capacidade imitativa, submetido que está às regras da cena operística, o que revela seu distanciamento da Natureza; e, como em Rousseau "todo valor é determinado segundo sua proximidade em relação à uma

⁶ ROUSSEAU: *Nouvelle Héloïse*, Carta XXIII, p. 257.

⁷ *Idem*: *Ensaio sobre a origem das línguas*. In: *Ouvres complètes V*, p. 414.

⁸ Em sua tese de mestrado sobre a obra de Jean Georges Noverre, intitulada "Natureza e Artificio no Balé de Ação", Mariana F. C. Monteiro afirma que "os balés do século dezoito, sejam na forma de *divertissements* da ópera ou fora dela, com pretensões a balé pantomímico, são considerados exercícios de virtuosismo, que privilegiam a parte mecânica da execução, desprovidos de poesia (...) a dança como atividade poética está em crise. O balé de ação aparece como alternativa, no novo contexto, para que a dança se torne novamente dramática e poética. Era preciso enfrentar o desafio, rever o paradigma da imitação, combatendo a degradação que a dança sofria nas mãos daqueles que nem mesmo suspeitavam que ela pudesse ser uma arte de imitação, capaz de tocar verdadeiramente" (MONTEIRO, M. F. C. "Natureza e artifício no balé de ação". In: NOVERRE: *Cartas sobre a dança*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 1998, p. 88. Tese defendida no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo em 1995). O aspecto mecânico da dança deve ser substituído pela

natureza absoluta"⁹, compreende-se a primazia que a dança espontânea necessariamente adquirirá. Desde então, a *mimesis* se prestaria à elucidação da questão proposta logo de início sobre a suposta dualidade da noção de dança em Rousseau. Este conceito está na raiz de duas noções inteiramente diversas: a primeira, a dança espontânea, retira da imitação o seu próprio conteúdo, ao passo que a outra, a dança do balé, negligencia sua importância.

A dança encontra-se, assim, submetida à mesma lei que comanda o sistema como um todo e que se exprime na oposição mais universal entre a representação através de signos e o não exprimível por signos de convenção, ou entre o artifício e a Natureza. Os balés se inscrevem na perspectiva rousseuniana como a alteridade das formas naturais de expressão. Esse antagonismo manifesta-se cada vez mais no adensamento das diferenças, que, todavia, não se originam de uma única fonte. A imitação, tomada isoladamente, não poderia dar conta da oposição que se estabelece entre as duas noções de dança. É preciso considerar ainda dois outros elementos por meio dos quais ela se consolidaria: os sentidos e a *pitié*.

O acento na caracterização do balé como a antítese da dança espontânea se intensifica quando do deslocamento de uma perspectiva puramente estética para o plano de uma teoria das relações entre os homens. No terceiro parágrafo do *Ensaio*, lemos: "Limitam-se a dois os meios gerais por via dos quais podemos agir sobre os sentidos de outrem: o movimento e a voz. A ação do movimento pode ser imediata no tato, ou mediata no gesto. A primeira, encontrando seu limite no comprimento do braço, não pode ser transmitida à distância, mas a outra alcança tão longe quanto o raio visual"¹⁰.

imitação, entendida como expressão das paixões que afetam a alma, o que corresponderia a uma modificação na própria atuação do bailarino, cuja sensibilidade adquiriria agora um papel central. A despeito de não privilegiar essa arte em suas análises, Rousseau estaria muito próximo de Noverre. Mas, enquanto o último propõe um novo gênero, a saber, o *balé de ação*, diríamos que Rousseau está mais inclinado a restringir as funções da dança no contexto operístico, e a atribuir-lhe a função de promover a interação dos indivíduos naquela que traduz no plano das relações sociais efetivas a sociedade do *Contrato*, isto é, na festa popular.

⁹ A afirmação de Derrida (DERRIDA, J.: *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967, p. 332), é fiel ao pensamento de Rousseau que, no *Emílio*, nos diz: "Todos os verdadeiros modelos do gosto estão na natureza. Quanto mais nos distanciamos do mestre, mais nossos quadros se desfiguram" (ROUSSEAU: *Emílio*. In: *Ouvres complètes* IV, p. 446).

¹⁰ *Idem*: *Ensaio sobre a origem das línguas*. In: *Ouvres complètes* V, p. 375.

No universo da festa, a possibilidade de interpenetração das formas de movimento acima descritas – tato e gesto – corresponderia, sem dúvida, a um acréscimo do potencial expressivo da dança, face ao caráter imediato do primeiro. A amplitude do poder da imaginação é inversamente proporcional à intensidade das sensações. O predomínio daquela se exerce de modo mais intenso sobre sensações tênues, como as auditivas e as olfativas. Ao contrário, quando a atividade dos sentidos é física e material, como o paladar e o tato, a imaginação perde sua supremacia¹¹. Dizer que o tato é, dentre os sentidos, um dos que menos suscitam o concurso da imaginação – assim como o paladar –, é, pois, reconhecer que nele a representação tende a ser banida em favor de uma comunidade instaurada pela comunicação dos corpos. A dança se converte aqui na expressão suprema da pura mediação.

Diversamente do que se passa na dança espontânea, instaurada mediante sensações tácteis, a língua do gesto constitui o sustentáculo do balé, o que explica que a mediação lhe escape inteiramente. Ainda que disponha de recursos mais naturais, expressivos e imediatos que aqueles dos quais dispõe a palavra¹², o balé terá seu potencial expressivo comprometido, já que, diferentemente das sensações tácteis, o gesto supõe um intervalo entre aqueles que buscam comunicar-se por seu intermédio. Nesse sentido, o balé carece de expressividade, em primeiro lugar, pela inviabilidade de estabelecer uma relação direta com o outro, pois como dirá Derrida "o gesto supõe uma distância e um espaçamento, um meio de visibilidade (...)"¹³. Eis o motivo pelo qual a língua do gesto não é e não pode ser imediata. Não há qualquer garantia de que o espaço que se instaura entre o bailarino e seu espectador possa preservar a visibilidade necessária à plena comunicação; o risco de ser preenchido por objetos externos está sempre presente. Em segundo lugar, o grau de afastamento que mantém em relação à Natureza, que se traduz na ausência de imitação, impõe ao balé a sujeição aos signos representativos, sem os quais não poderia ser compreendido,

¹¹ Sobre a relação da imaginação e os sentidos, veja-se *Emílio* IV, p. 194, 200, 201 e 300.

¹² "Apesar de serem a linguagem do gesto e da voz igualmente naturais, a primeira, todavia, parece mais fácil e depende menos de convenções, porquanto o maior número de objetos impressiona antes nossos olhos do que nossos ouvidos, e as figuras apresentam maior variedade do que os sons, mostrando também mais expressivas e dizendo mais em menos tempo". (ROUSSEAU: *Ensaio sobre a origem das línguas*. In: *Ouvres complètes* V, p. 376).

¹³ DERRIDA: *op. cit.*, p. 335.

o que ampliaria ainda mais aquela distância, acentuando a impossibilidade de uma relação direta ao outro.

Na dança da festa, a comunicação direta, independente de mediações, processa-se simultaneamente em dois planos distintos, mas complementares: naquele das sensações, mediante a comunhão de corpos propiciada pelo sentido do tato; e no plano das emoções, através da *pitié* ou piedade natural, capacidade de identificar-se ao outro, o alicerce de toda sociabilidade. Assim, se no estado pré-reflexivo a *pitié* neutraliza a atividade do *amor de si mesmo*, concorrendo, em certa medida, para a conservação mútua de toda a espécie – como nos ensina o *Segundo Discurso* –, aqui ela se transmuta na virtude social que leva o indivíduo a abandonar, ainda que por um momento fugaz, o seu *amor-próprio*, o que é indispensável, portanto, para uma “quase completa simbiose e imediação com o exterior”¹⁴, à qual está condicionada a integração dos indivíduos na festa.

Com isso, estão definidos os componentes essenciais mediante os quais a dança da festa se define por oposição ao balé e por meio dos quais perfaz sua órbita de atuação: a *imitação*, as *sensações tácteis*¹⁵ e a *pitié*. Nestes elementos encontram-se as condições estruturais de todo o processo de saída do estado de alteridade em que a sociedade nos introduz. A dança torna-se um espetáculo desprovido de um código próprio, desloca-se portanto do plano das convenções para tornar-se uma linguagem acessível a todos, tal como a do livro da Natureza¹⁶. Transparência absoluta – diria Starobinski – e, certamente, nisto reside o potencial expressivo adquirido pela dança. Se na ópera a dança busca fascinar seu público simulando uma realidade, na festa já não se limita a seduzir, mas quer aproximar os indivíduos, suprimir os obstáculos que os mantêm separados. A despeito de seus efeitos de excitação e perda da percepção

¹⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 62.

¹⁵ “As primeiras faculdades que se formam e se aperfeiçoam em nós são os sentidos. São, portanto, as primeiras faculdades que seria preciso cultivar; são as únicas que são esquecidas, ou as mais desdenhadas”. (ROUSSEAU: *Emílio*, II, p. 152). A proximidade à natureza é um traço fundamental na caracterização dos sentidos e aquilo que permite explicar a eficiência de sua linguagem. A esse respeito veja-se ainda *Emílio*, IV, p. 392.

¹⁶ No *Emílio*, lemos: “Assim, fechei todos os livros. Deles, um só há que está aberto a todos os olhos: é o da natureza... Ninguém tem desculpas para não o ler, pois ele fala a todos os homens uma língua inteligível a todos os espíritos” (*idem*: *Emílio*, IV, p. 418).

estável¹⁷, ela não conduz a uma desordem; ao contrário, é a própria expressão da harmonia, engendrada pelo prazer comum dos dançarinos que se enlaçam. Sem desordem, dizíamos; mas ela supõe uma nova ordem: a ordem comunitária regulada pelos movimentos do corpo e pelo ritmo da música, fundada no desaparecimento da dissimulação, no encontro do outro.

E, assim como a festa, da qual é apenas um dos componentes, a dança não possui objeto específico, não tem em vista nenhum ritual ou cerimônia que simbolize eventos da natureza ou da história do povo. E não poderia ser diferente, já que não se apresenta como um fenômeno estático; seu estado permanente é o da mudança: atua pelos *movimentos* do corpo sobre indivíduos também em transformação. Esse movimento constante que a caracteriza e envolve seus participantes retira de cena a figura do espectador, pois aquele que desejasse apenas observar necessariamente se excluiria da dança ou seria forçado a se integrar, tal como as mulheres dos soldados do regimento de St-Gervais, como lemos na célebre passagem do final da *Carta a D'Alembert*: "As janelas estavam cheias de espectadoras que davam um novo zelo aos atores, mas elas não conseguiram ficar muito tempo em suas janelas, e desceram"¹⁸. O potencial expressivo do corpo-linguagem é tão acentuado que é impossível ficar indiferente à dança. Nessa atração que ela exerce sobre prováveis espectadores está seu poder de abolir a dicotomia entre representante e representado, tão peculiar à cena lírica, na medida em que ambos os termos da dicotomia assinalada são incorporados num terceiro, isto é, no indivíduo que representa a si mesmo, fazendo-se, simultaneamente, ator e espectador.

Mas de onde vem essa capacidade de seduzir que a dança explora tão habilmente? O que nela permite nutrir a ilusão, suscitar essa embriaguez que altera nossas percepções? Se a dança se faz "imitação da natureza" — e aqui, da natureza mais profunda do homem —, a alteração de identidade que resulta dessa experiência corporal se faz sob a influência do ritmo, parte essencial da música. Assim, situada no termo da busca de um meio de expressão demolidor das barreiras interpostas entre as consciências, a dança se propõe como linguagem corporal. Permanecer na dimensão do corpo, mas de um corpo que sob a influência do ritmo da música deixou de ser um obstáculo, uma "opacidade interposta" — nas palavras de Starobinski —, é recusar traduzir o sentimento em uma palavra que o trairá. Afinal, se a palavra se institui por meio de convenções, se depende da mediação de signos representativos, como

¹⁷ VERNES: *op. cit.*, p.94.

¹⁸ ROUSSEAU: *Carta a d'Alembert*. In: *Ouvres Complètes V*, p. 123.

poderia exprimir o sentimento que está para além de toda representação? Desde então, a nova linguagem que se instaura já não requer uma gramática ou um dicionário; ela retira sua inteligibilidade da plena capacidade de expressão que só os gestos e as sensações tácteis podem proporcionar. Linguagem universal, certamente, a dança amplia as fronteiras de nosso ser mais íntimo, e essa expansão, aliada à plena visibilidade de suas formas expressivas, produz a mutação nas relações, suprimindo o antagonismo que colocava em pólos opostos indivíduos de um mesmo corpo social. Assim, reunindo a um só tempo dançarino e espectador, a dança anula-se enquanto espetáculo e deixa-se enredar na trama de uma nova estética da qual toda representação foi abolida.

Resumo: O texto dedica-se a compreender, não obstante as esparsas análises de Rousseau sobre a dança, a função que esta desempenha no âmbito de sua filosofia política, e, particularmente, na festa popular. Trata-se de definir os componentes essenciais mediante os quais a dança da festa se define por oposição ao balé e por meio dos quais perfaz sua órbita de atuação: na imitação, nas sensações tácteis e na *pitié* encontram-se as condições estruturais de todo o processo de saída do solipsismo em que a sociedade nos introduz.

Palavras-chave: Rousseau, dança, imitação, *pitié*

Abstract: This paper aims at the understanding the role of Dance in Rousseau's political philosophy and particularly in folk festivals, in spite of the few passages the *philosophe* has dedicated to its analysis. The discussion is mainly concerned with the definition of the essential components that define festival-dances in opposition to Ballet and mark its own performing sphere. The structural conditions for evading the solipsism in which man is trapped by society are to be found in imitation, tactile sensations and in *pitié*.

Keywords: Rousseau, dance, imitation, *pitié*

O drama refratado em arte do ator

Ana Portich

Doutoranda em Filosofia pela Universidade de São Paulo

"Não homens sábios, e sim loucos, estão acostumados a falar sozinhos"¹, exclama em 1671 Charles Sorel, um dos que se insurgiram contra o triunfo do monólogo nas peças francesas durante as primeiras décadas do século dezessete, nas quais mais de um terço do total de versos se compunha de monólogos. Desde 1630, afirma Jacques Scherer em seus estudos sobre o período, irrompe uma ofensiva para depurar o gênero dramático, mediante a restrição, quando não a eliminação de, entre outros, também este elemento épico; ofensiva que se estende até fins do século dezoito, quando "então os teóricos são unânimes em reduzir o espaço do monólogo, e em particular em achá-lo admissível somente se for apaixonado"². Restrito aos momentos de loucura e de forte emoção, como tradução de um sentimento exacerbado, o monólogo só é lícito para os acadêmicos franceses de então se tiver função lírica. A prescrição não se limita à doutrina, pois igualmente Corneille determina: "quando um ator fala sozinho, (...) que seja devido aos sentimentos de uma paixão que o agita, e não por uma simples narração"³.

O esforço em amoldar a teoria e a prática teatrais à pureza do gênero dramático deve muito à retomada quinhentista da *Poética* de Aristóteles; mas esta, no século dezessete, coincidia com as exigências postas pelo modelo cartesiano, sem as quais,

¹ SOREL, C.: *De la poésie dramatique*, p. 207-8. Apud SCHERER, J.: *La dramaturgie classique en France*. Paris: Nizet, 1977, p. 258. Sempre que não houver referência ao tradutor, a tradução foi feita pela autora do ensaio.

² SCHERER, J.: *op. cit.*, p. 259.

³ CORNEILLE, P.: *Premier discours*. In: *Oeuvres*, ed. Marty-Laveaux. Paris: Hachette, 1862-1868, tome I, p. 45. Apud SCHERER: *op. cit.*, p. 258.

levada pelo acaso, pelo capricho e pela contingência, a arte não poderia constituir-se como tal. Ernst Cassirer, ao investigar as bases da estética do iluminismo, explica-nos que a arte, a partir de Descartes, "deve ser testada de acordo com regras racionais: não existe nenhum outro meio de comprovar se a arte possui um conteúdo autêntico, duradouro e essencial"⁴. O teste pode pautar-se nos preceitos básicos da razão, os quais foram enunciados na segunda parte do *Discurso do método* (1637): 1) não tomar por verdadeiro algo passível de dúvida; 2) separar em partes os problemas para melhor resolvê-los; 3) abordar primeiro os elementos mais simples para depois considerá-los em conjunto, imprimindo esta ordem mesmo quando ela não se apresenta de imediato; 4) fazer sempre uma contagem completa e revisões gerais para ter certeza de que nada foi esquecido⁵.

Ora, a poesia já fora assim analisada por Aristóteles: "Falemos da poesia — dela mesma e das suas espécies, da efetividade de cada uma delas, da composição que se deve dar aos mitos, se quisermos que o poema resulte perfeito, e, ainda, de quantos e quais os elementos de cada espécie e, semelhantemente, de tudo quanto pertence a esta indagação"⁶.

Os princípios da lírica, do drama e da épica aí estavam, com todas as exigências postas pelo método. Nesse caso, os preceptistas do dezessete, ao invocar a teoria aristotélica dos gêneros como orientação tanto para a prática (o bem escrever) quanto para avaliação da literatura dramática (o belo), incidiam naquilo que Cassirer denominou "paralelismo das artes e das ciências"⁷, em que o desvio, a exceção à regra, por si só, já caracteriza o feio (como também a falha artística) e o falso.

Em termos poéticos o método proposto por Descartes adequou-se à categorização aristotélica; já o procedimento de acomodar o monólogo a uma função lírica denotava correspondência com a "teoria dos modos"⁸. Falar sozinho não são modos de um homem razoável devido ao que Jacques Scherer definiu como subordinação da

4 CASSIRER, E.: *A filosofia do iluminismo*. Trad. A. Cabral. Campinas: Unicamp, 1994, p. 371-2.

5 Cf. DESCARTES, R.: *Discours de la méthode*. Paris: Vrin, 1979, p. 68-71

6 ARISTÓTELES: *Poética*, 1447a 8-11. Trad. E. Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional, 1986, p. 103.

7 CASSIRER: *op. cit.*, p. 373.

8 SCHERER: *op. cit.*, p. 382.

verossimilhança e das *bienséances* às exigências morais. Ilustrativa dessa postura é a distinção estabelecida por Marmontel entre as conveniências, relativas às personagens, e as *bienséances*, "que são particularmente relativas aos espectadores"; as primeiras "tratam dos usos e costumes do tempo e do lugar da ação, as outras tratam da opinião e dos costumes do país e do século em que a ação é representada". Quando as duas entram em choque, "para melhor observar a decência e as *bienséances* atuais, às vezes somos obrigados a afastar-nos da conveniência"⁹.

Na França o afã seiscentista em isolar a dramática pura culminou no século seguinte com o aparecimento do gênero sério, um meio termo entre tragédia e comédia que em muitos aspectos parecia ser contrário às conveniências mas, ao tomar a alcunha de drama, pretendeu ser a quintessência deste.

O gênero sério explicitou-se nas *Conversas* que Denis Diderot publicou em 1757 sobre sua peça *O filho natural*. Mas vimos, ao abordar o declínio do monólogo no classicismo francês, que desde meados do século dezessete o debate contra elementos externos ao drama tentava poupar da devassa o monólogo enquanto expressão dos sentimentos. Agora, com Diderot, a emotividade encontra no ambiente doméstico¹⁰ seu lugar, pois "a tragédia e a comédia são de todos os estados; com a diferença de que a dor e as lágrimas são ainda mais freqüentes sob o teto dos súditos, do que o júbilo e a alegria no palácio dos reis"¹¹. Aqui percebemos que o enciclopedista conseguiu romper com a cláusula dos estados sem incompatibilizar-se com a teoria dos modos. Pois a cláusula dos estados tanto excluía da tragédia personagens de condição média ou inferior, quanto se opunha à representação cômica de pessoas de condição elevada¹², com base na interpretação dos preceptistas às seguintes passagens da *Poética*: "os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole"; "a mesma

⁹ MARMONTEL, J.-F.: *Eléments de littérature*. Paris: Née de la Rochelle, 1787. Apud SCHERER: *op. cit.*, p. 383-4.

¹⁰ Cf. DIDEROT, D.: *Entretiens sur 'Le fils naturel'*, Oeuvres IV. Paris: Robert Laffont, 1996, p. 1167: "Que o assunto seja importante, e a intriga, simples, doméstica e vizinha da vida real".

¹¹ *Id.*, *ibid.*, p. 1169.

¹² Cf. SZONDI, P.: "Denis Diderot: théorie et pratique dramatique". In: *Diderot et le théâtre*. Paris: Comédie Française, 1984. Traduzido por S. Muller, este é o segundo capítulo de *Die theorie des bürgerlichen trauerspiels im 18 jahrhundert*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.

diferença separa a tragédia da comédia; procura esta imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são”¹³.

Mas pouco a pouco as conveniências alargaram-se, admitindo a utilização de nuances trágicas para representar desgraças domésticas (antes limitadas à comédia), o que fica patente na terceira das *Conversas sobre 'O filho natural'*, em que se permite aproximar tragédia e comédia naquilo que elas têm em comum, a sensibilidade familiar, mas não naquilo que, para Diderot, está definitivamente e diametralmente oposto, configurando-se em excesso, desvio, deboche: os negócios públicos.

*Quereis convencer-vos do perigo que há em infringir a barreira que a natureza pôs entre os gêneros? Levai as coisas ao excesso, adverte Diderot; aproximai dois gêneros muito afastados, tais como a tragédia e o burlesco; e vereis sucessivamente um grave senador, aos pés de uma cortesã, fazer o papel do mais vil deboche, e fúcciosos meditar a ruína de uma república.*¹⁴

Aceitando a distinção operada por Marmontel, resta saber se essa modificação das conveniências foi determinada por novas *bienséances*. A leitura que o frankfurtiano Peter Szondi faz sobre o drama no século dezoito indica-nos que a modificação proposta por Diderot permitiu dar vazão à "sensibilidade da família burguesa restrita, cujos membros, incapazes de enfrentar os conflitos, sufocam-nos em lágrimas de emoção e de lamento"¹⁵. Para Szondi, o recente ingresso da burguesia na esfera do poder produziu mudanças no perfil moral e sentimental de freqüentadores de teatro que haviam conquistado projeção financeira, mas ainda desconheciam as intrigas de corte. Esse alheamento deu origem a um teatro de reviravoltas inesperadas e de lances teatrais incríveis. Todo o esforço em dar feição artística ao teatro, eliminando os aspectos referentes ao acaso, viria, para Szondi, ao encontro da ascensão da burguesia ao poder. Porém, como ela não conseguia lidar habilmente com os assuntos públicos, dominados então pelo jogo aristocrático, refugiou-se no ambiente doméstico para choramingar seus dissabores políticos.

Ainda sobre o gênero sério, Diderot efetua a seguinte subdivisão. Conforme se tomam elementos dos gêneros mais próximos a ele, aparecem a tragédia doméstica

¹³ ARISTÓTELES: *op. cit.*, 1448a 1-2;16-8, p. 105.

¹⁴ DIDEROT: *Entretiens sur 'Le fils naturel'*, p. 1167.

¹⁵ SZONDI: *op. cit.*, p. 38.

(que acaba mal e pode ter protagonistas plebeus) e a comédia séria (que termina bem e representa plebeus ou nobres): "Eis, pois, o sistema dramático em toda a sua extensão. A comédia jocosa, que tem por objeto o ridículo e o vício, a comédia séria, que tem por objeto a virtude e os deveres do homem. A tragédia que teria por objeto nossas desgraças domésticas e a tragédia que tem por objeto as catástrofes públicas e as desgraças dos grandes."¹⁶

Assuntos públicos e a queda dos grandes só podem ser tratados em chave trágica. Lícita para grandes e pequenos é a esfera do lar, seja ele o teto dos súditos ou o palácio dos reis. Ambos, no entanto, para participar do drama necessitam abdicar de sua posição social e assumir um papel no interior da família, o que fica patente no parecer de Diderot sobre Clitemnestra: "Se em algum momento a mãe de Ifigênia se mostrasse rainha de Argos e mulher do general dos gregos, ela me pareceria a última das criaturas. A verdadeira dignidade, aquela que me toca, que me transtorna, é o painel do amor maternal em toda a sua verdade."¹⁷

Assim, no drama a admissão de todos os estados fica assegurada pelo estreitamento dos laços de família. O historiador Philippe Ariès corrobora essa impressão ao dizer que "no século dezoito, a família começou a manter a sociedade a distância, a confiná-la a um espaço limitado, aquém de uma zona cada vez mais extensa de vida particular. A organização da casa passou a corresponder a essa nova preocupação de defesa contra o mundo. (...) Não se usava mais ir à casa de um amigo ou sócio a qualquer hora, sem prevenir. (...) O uso do cartão e do dia marcado não era um fenômeno isolado. Ele pertencia a todo um código de maneiras, que substituiu a antiga *bienséance*, a antiga etiqueta. Esta recebeu o nome moderno de polidez e orientou-se no mesmo sentido de proteção da liberdade e da intimidade individual ou familiar, contra a pressão social."¹⁸

A extensa citação reporta-nos às observações de Jacques Scherer sobre a subordinação das *bienséances* teatrais às exigências morais; mais adiante, ao relatar a correspondência entre o general de Martange e sua esposa, Ariès ilustra o papel preponderante que o sentimento familiar desempenhava na vida desse militar de alto escalão. "Anseio por me encontrar contigo em nosso pobre lar, e gostaria de não ter

¹⁶ DIDEROT: *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad. L.F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 37.

¹⁷ DIDEROT: *Entretiens sur 'Le fils naturel'*, p. 1138.

¹⁸ ARIÈS, P.: *História social da criança e da família*. Trad. D. Flaksman. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p. 265-6.

nenhuma outra preocupação além de arrumar teu quarto e tornar nossa estada cômoda e agradável"¹⁹, confia o general. Nas cartas, o general de Martange se referia aos filhos usando diminutivos ou apelidos (Minette e Coco), o que, segundo Ariès, correspondia à necessidade de formular uma linguagem própria que distanciasse a família de todos os demais, pois a família moderna "opõe à sociedade o grupo solitário dos pais e filhos"²⁰. Isolamento motivado – e aqui acompanhamos Peter Szondi – pelo recuo político da burguesia no confronto com a aristocracia. O drama irrompe como painel desta sensibilidade.

Aproveitando-se dos caminhos abertos com a normatização da dramaturgia, em meados do século dezoito autores como os Riccoboni, Rémond de Sainte-Albine e Diderot, tentando enunciar a arte do ator, também erigiram como questão central concernente ao ator a sua postura perante a sensibilidade.

O ator não havia até então constituído um método de trabalho. Frequentemente o *métier* passava de pai para filho. A Comédia Italiana, por exemplo, grupo instalado em 1716 em um dos teatros reais de Paris, era formada por parentes: Lélío, *chef de troupe*, Flaminia, sua esposa, e mais tarde o filho François Riccoboni; Mário, irmão daquela, viria a se casar com a prima Sílvia. Em cena esses dois casais representavam os primeiros e segundos namorados. O papel de Doutor ficou para outro cunhado de Lélío; um Pantaleão, um Scapino, um Scaramouche, um Arlequim que na vida real era casado com a intérprete da ama Violeta; o casal Cantarina e Fábio Sticotti²¹.

Lélío, nome artístico de Luigi Riccoboni, escreve em 1728 *Sobre a arte representativa*, pretendendo estabelecer regras para o bom desempenho dos comediantes (na aceção de intérpretes de todos os gêneros, inclusivamente o cômico). Lélío prescreve aqui modulações de voz, variações fisionômicas, gestos, exercícios, a interpretação adequada à tragédia e à comédia, e até mesmo aconselha ao ator imaginar na ribalta o que hoje conhecemos como quarta parede: "Na arte da representação/ a primeira das regras é conjecturar/ que estás só em meio à multidão;/ e o ator que contigo falar/ é o único que te vê, e o único/ a quem todos os teus sentidos devem atentar"²². Para Riccoboni esses procedimentos auxiliam o ator a atingir o principal objetivo de sua representação: persuadir-nos de que "não é falso

¹⁹ *Correspondance inédite du Général de Martange*, 1756-1782. Ed. Breard, 1898. Apud ARIÈS: *op. cit.*, p. 267.

²⁰ ARIÈS: *op. cit.*, p. 271.

²¹ Cf. COURVILLE, X.: *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIIIe. siècle: Luigi Riccoboni dit Lélío*. Paris: L'Arche, 1967, p. 19-25.

aquilo que é fingido”, o que em última instância o ator só consegue ao “sentir a coisa que expõe”²³ aos espectadores.

Na esteira do modelo cartesiano, outros pioneiros na elaboração da arte do ator insistiram em estabelecer os princípios da interpretação sobre a sensibilidade. Em 1749, no prefácio a seu livro sobre *O comediante*, o jornalista e amador Pierre Rémond de Sainte-Albine observa que a arte de compor peças de teatro havia sido elevada, na França, ao máximo grau de perfeição, negligenciando-se porém os assuntos concernentes à representação. Por essa razão, ele se propõe a “redigir, de maneira clara e metódica, tudo aquilo que se pode dizer sobre a arte de representá-las”²⁴. Os primeiros capítulos deste método de interpretação setecentista versam justamente sobre as posturas que o ator deve tomar em relação ao sentimento:

1) “O espírito é tão necessário ao comediante quanto o piloto o é para o navio”; “poucas pessoas conseguem entender em que medida o espírito é necessário a um comediante, para que não tome um sentimento por outro; para não forçá-lo e não enfraquecê-lo; para perceber a que diferentes pontos o autor quer levar o coração e o espírito dos ouvintes, e leva a si mesmo de um movimento ao movimento oposto.”²⁵

2) “O coração e o espírito de uma pessoa de teatro devem ser apropriados para receber todas as modificações que o autor quer dar-lhes. Se não vos prestais a essas metamorfoses, não vos arrisqueis ao palco. No teatro, quando não se sentem os diferentes movimentos que se quer aparentar, apresentam-nos uma imagem imperfeita, e a arte não demonstra sentimento.”²⁶

²² RICCOBONI, L.: *Dell'arte rappresentativa*. Fac-símile da edição de Londres, 1728. Arnaldo Forni, 1979, p. 53.

²³ *Id.*, *ibid.*, p. 17.

²⁴ RÉMOND DE SAINTE-ALBINE, P.: *Le comédien*. fac-símile da edição de Paris, 1749. Genebra: Slatkine, 1971, p. 3.

²⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 23-4.

²⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 31-2.

Rémond de Sainte-Albine tenta assim conciliar o método cartesiano aplicado à cena com a demanda por estímulos sensíveis imprescindíveis à representação, da mesma forma que, em relação à dramaturgia, a depuração do gênero foi perfeitamente compatível e até uma consequência necessária ao aparecimento do drama, este portavoz da sensibilidade familiar.

François Riccoboni, ator da referida Comédia Italiana, publica em 1750 um manual sobre *A Arte do Teatro*, em que salienta a preponderância da certeza e da premeditação sobre a imprevisibilidade dos sentimentos, caso a arte queira constituir-se sobre princípios básicos e não sobre a instabilidade da improvisação. Para ele as duas teses de Sainte-Albine mostram-se incompatíveis, pois, "se por desgraça sentimos verdadeiramente o que devemos expressar, ficamos sem condições de atuar"²⁷. O acaso, para François Riccoboni, é nocivo à arte; esta se caracteriza por exames detidos, pela observação, pela escolha de modelos adequados para os papéis, pela preocupação em não exagerar, por um procedimento, em suma, muito próximo ao que prescreve o *Discurso do método*.

Bem como os teóricos e dramaturgos comprometidos com a pureza do gênero se preocuparam em reduzir os lances incríveis e inesperados, a postura de Riccoboni filho em relação à arte do ator dirigia seus golpes contra a improvisação. Porém, quando ingressa na polêmica, Diderot resgata a importância do inacabado, pois, para ele, "o que comove são gritos, palavras inarticuladas, vozes rompidas, monossílabos que escapam em intervalos, um não sei quê de murmúrio na garganta"²⁸. Tais são as agruras que, na dramaturgia, concorreram para o fenômeno do gênero sério, cujas personagens, para dele participar, precisaram abdicar de sua posição na coletividade para assumir um papel importante no interior da família, por isso mesmo defendida e pranteada com unhas e dentes.

A transmissão desses sentimentos para a platéia se dá por elementos cênicos especificamente ligados ao comediante: a voz, o gesto, a pantomima conjugada ao texto (como o trabalho do autor e do ator conjugados). Motivo pelo qual Diderot conclama, no *Discurso sobre a poesia dramática*: "Atores, gozai, pois, de vossos direitos; fazei o que vos inspirar o momento e o talento. Se fordes de carne e osso, se tiverdes entranhas, tudo correrá bem, sem que eu [o poeta] precise me intrometer; e ainda que me intrometa, tudo correrá mal, se fordes de mármore ou lenho."²⁹

²⁷ RICCOBONI, F.: *L'art du théâtre*. Genebra, Slatkine, 1971, p. 37.

²⁸ DIDEROT: *Entretiens sur 'Le fils naturel'*, p. 1144.

²⁹ *Idem: Discurso sobre a poesia dramática*, p. 125.

Nas *Conversas* a espontaneidade e a improvisação são consideradas como as características mais importantes da atuação, pois "uma atriz de juízo limitado, de penetração comum, mas de grande sensibilidade, capta sem dificuldade uma situação de alma e encontra sem pensar a inflexão [*accent*] que convém a muitos sentimentos diferentes que se confundem, e que constituem essa situação que toda a sagacidade do filósofo não analisaria"³⁰. Para salvaguardar o teor pedagógico do gênero sério e garantir sua eficácia, é preciso sobretudo haver sintonia entre a emoção a ser comunicada à platéia e o desempenho do comediante.

Entretanto, anos depois Diderot modificaria seu elenco de qualidades básicas para que um comediante obtenha êxito e alcance a perfeição em sua arte. O *Paradoxo sobre o comediante*, iniciado por ele em 1769, condena o ator sensível por mostrar-se desigual em cena, enquanto aquele que se pauta pela reflexão e consegue conduzir a platéia à emoção apropriada ganha preeminência devido à sua estabilidade. Os termos que Diderot utiliza para designar as faculdades necessárias ao ator são diametralmente opostos aos que havia escolhido na redação das *Conversas*; agora o *Paradoxo* exige do comediante "perspicácia e nenhuma sensibilidade"³¹. O estudo, a observação, a premeditação e a previsibilidade remontam aqui a um patamar de destaque, descartando-se, para obter o efeito esperado, a empatia emocional entre palco e platéia, o que marca maior vigência do paralelismo das artes e das ciências e maior rigidez em relação às regras. No entanto, a questão sobre o ator continua girando em torno daquilo que ele sente ou não sente em relação aos reveses e às satisfações domésticas que constituíam o teor do drama. Identificar-se somente com os assuntos familiares talvez já não estivesse na ordem do dia.

Estariam sendo modificadas novamente as *bienséances*, arrastando consigo as conveniências, à medida que declinava o *Ancien Régime*?

Resumo: Em meados do século dezoito autores como Luigi e François Riccoboni, Rémond de Sainte-Albine e Diderot, tentando enunciar a arte do ator, erigiram como questão central concernente ao ator a sua postura perante a sensibilidade.

Palavras-chave: Teatro, drama, ator, Diderot

Abstract: In the 18th Century authors such as Luigi and François Riccoboni, Rémond de Sainte-Albine and Diderot have attempted to define the actor's art from the perspective of the actor's posture concerning sensibility.

Keywords: Stage, drama, actor, Diderot

³⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 1146.

³¹ *Idem: Paradoxo sobre o Comediante*, p. 162.

A imitação das paixões: a origem das línguas em Rousseau*

Luís F. S. Nascimento

Doutorando em Filosofia pela Universidade de São Paulo

Quando um homem percebe que foi reconhecido por um outro como semelhante a ele, nasce o desejo de lhe comunicar os seus pensamentos. A linguagem tem sua origem no sentimento, nas "necessidades morais, das paixões"¹. Apenas as paixões podem unir os homens que "se separam pela necessidade de procurar os meios de vida"². É o amor, o ódio, o ciúme, e não a fome e a sede, que fazem com que os homens liberem as primeiras vozes. Não precisamos de nenhuma linguagem, nos diz Rousseau, quando queremos colher um fruto, é silenciosamente que um caçador persegue sua presa, mas "para comover um jovem coração, para repelir um agressor injusto, a natureza dita acentos, gritos, lamentos"³. O desejo de se comunicar já instaura uma ruptura em relação às primeiras necessidades dos homens. Vivendo unicamente para si, imerso em sua própria natureza, o homem primitivo não tem a quem se dirigir⁴. Encontramos na figura do solitário o melhor emblema desse primeiro estágio da humanidade. Mas se é próprio ao homem esse recolhimento, se por natureza ele é indiferente a

* Este texto faz parte da dissertação de mestrado intitulada *Fala e escritura: as concepções da linguagem de Rousseau, Shaftesbury e Schleiermacher*, defendida em agosto de 2001, sob a orientação do Prof. Dr. Márcio Suzuki.

¹ ROUSSEAU, J. -J.: *Ensaio sobre a origem das línguas*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, p. 117.

² *Id.*, *ibidem*.

³ *Id.*, *ibidem*.

⁴ "As paixões que tornam o homem inquieto, previdente, ativo, nascem somente na sociedade." (*id. ibid.*, nota 17, p. 195).

toda e qualquer exterioridade, como ele pôde ter percebido um *outro*? De acordo com Rousseau, isso apenas foi possível graças a uma faculdade que colocou em movimento algo que, até então, estava adormecido:

Os devotamentos sociais se desenvolvem em nós com nossas luzes. A piedade, embora natural no coração do homem, permaneceria eternamente inativa sem a imaginação que a põe em ação. Como nos deixamos vencer pela piedade? Transportando-nos para fora de nós mesmos, identificando-nos com o seu sofredor. Somente sofreremos na medida em que julgamos que ele sofre; não é em nós, é nele que sofreremos. Pensemos quanto conhecimento adquirido supõe tal manifestação. Como imaginaria eu males dos quais não tenho nenhuma idéia? Como sofreria ao ver sofrer um outro se nem mesmo sei que ele sofre, se ignoro o que há de comum entre mim e ele? Aquele que nunca refletiu não pode ser nem clemente, nem justo, nem compassivo; também não pode ser mau e vingativo. Aquele que nada imagina sente apenas a si mesmo, está só em meio ao gênero humano.⁵

Há na própria natureza humana uma predisposição à piedade, mas ela apenas se torna disposição quando a imaginação entra em jogo⁶. Imaginar é ir além dos limites

⁵ ROUSSEAU: *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 139-40. No Livro IV do *Emílio*, Rousseau escreve um trecho semelhante ao que citamos acima: "Assim nasce a piedade, primeiro sentimento relativo que toca o coração humano conforme a ordem da natureza. Para tornar-se sensível e piedosa, é preciso que a criança saiba que existem seres semelhantes a ela que sofrem o que ela sofreu, que sentem as dores que ela sentiu e outras que deve ter idéia de que também poderá sofrer. De fato, como nos deixamos nos comover pela piedade, a não ser saindo de nós mesmos e identificando-nos com o animal que sofre e deixando, por assim dizer, nosso ser assumir o seu? Só sofreremos na medida em que julgamos que ele sofre; não é em nós, mas nele que sofreremos. Assim, ninguém se torna sensível a não ser quando sua imaginação se excita e começa a transportá-lo para fora de si." (*idem: Emílio ou da educação*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 289).

⁶ Também no *Emílio*, Rousseau nos mostra a função ativa da imaginação, que aciona um poder virtual do homem: "Assim que suas faculdades virtuais se põem em ação, a imaginação, a mais ativa de todas, desperta e as ultrapassa. É a imaginação que amplia para nós a medida dos possíveis, tanto para o bem

naturais do homem – é ultrapassar as fronteiras de nossa individualidade e alcançar a exterioridade. A piedade, inativa no estado de natureza, torna-se, como comenta Luiz Roberto Salinas Fortes, "uma faculdade representadora, ou seja, faculdade de se pôr imaginariamente no lugar do outro, capacidade de 'transcendência', de superação de si (...), transporte e movimento imaginário para fora"⁷. Ao sair de si, o homem já não é mais igual a ele mesmo, há agora um outro que, por assim dizer, invade e perturba sua interioridade. A quietude de seu primeiro estágio é abalada pela presença de um elemento estranho, algo que representa, para o estado puro da natureza humana, uma não-natureza: uma negatividade que advém do fato de os homens terem exercido seu poder de reflexão. Segundo Rousseau, apenas reflete aquele que é capaz de comparar coisas distintas, quem "vê apenas um único objeto não possui ponto de comparação"⁸. Para refletir precisamos, então, da imaginação, da capacidade de nos transportarmos para fora – um movimento que faz com que anulemos nossa igualdade em relação a nós mesmos para que possamos encontrar algo distinto: um ponto de comparação. A reflexão parte da distinção entre duas coisas, para então estabelecer a semelhança

quanto para o mal e, por conseguinte, provoca e nutre os desejos com a esperança de satisfazê-los." (*Id.*, *ibid.*, p. 70-1).

⁷ FORTES, L. R. S.: *Paradoxo do espetáculo*. São Paulo: Discurso Editorial, 1997.

⁸ ROUSSEAU: *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 140. O homem natural, escreve Rousseau no *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, é aquele que vive "inteiramente consigo mesmo", não possui nenhum ponto de comparação, não percebe nenhum outro e, por isso, não reflete: "Todos os nossos conhecimentos que exigem reflexão, todos aqueles que só se adquirem pelo encadeamento de idéias e que só se aperfeiçoam sucessivamente, parecem estar completamente fora do alcance do homem selvagem, por falta de comunicação com seus semelhantes, isto é, por falta do instrumento que serve a essa comunicação e das necessidades que a tornam imprescindível. Seu saber e sua indústria limitam-se a saltar, correr, lutar, lançar uma pedra, escalar uma árvore." (*idem*: *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 92-3, grifo nosso).

A capacidade de refletir, que parece estar "completamente fora do alcance do homem selvagem", apenas aguarda, como foi dito acima, que seja acionado um poder virtual que retira o mesmo homem de seu estado natural – é a imaginação que atualizará esse poder: "Ora, a imaginação é simultaneamente a condição da perfectibilidade – ela é a liberdade – e aquilo sem o que a piedade não despertaria e não se exerceria na ordem humana. Ela ativa e excita um poder virtual." (DERRIDA, J.: *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 223).

entre elas. À medida que se põe no lugar dos outros indivíduos de sua espécie, o homem toma consciência de sua identidade em relação a eles. Ao mesmo tempo, diferença e semelhança: "quanto mais nos identificamos com o outro, melhor sentimos seu sofrimento como seu: o nosso é o do outro"⁹. Nesse instante surgem as paixões¹⁰ e com elas a necessidade de encontrar os meios para entrar em contato com o semelhante. Pensem, diz Rousseau para o leitor do Ensaio sobre a origem das línguas, "quanto conhecimento adquirido supõe tal manifestação [a capacidade de nos transportarmos para fora de nós mesmos]"¹¹. Reflitam, diz o filósofo genebrino para o leitor do Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens, "como foram necessários tempo e conhecimentos para encontrar os números, as palavras abstratas, os aoristos e todos os tempos dos verbos, as partículas, a sintaxe, ligar as proposições, os raciocínios, e formar toda a lógica do discurso"¹². São tantas as dificuldades, exige-se tanto esforço, que chega a ser quase impossível pensar como a linguagem pôde existir. O Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens, assim como o Ensaio sobre a origem das línguas¹³, nos mostra que ela apenas surge no momento em que o homem não mais está em seu estado

⁹ DERRIDA: *op. cit.*, p. 231.

¹⁰ Como nos mostra o *Emílio*, o amor, o ódio, o ciúme e todas as demais paixões, apenas surgem quando o homem já é capaz de se comparar aos outros: "É preciso tempo e conhecimento para nos tornarmos capazes do amor; só amamos após ter julgado, só preferimos após ter comparado. (...) Para ser amado, é preciso tornar-se amável; para ser preferido, é preciso tornar-se mais amável do que os outros, mais amável do que qualquer outro, pelo menos aos olhos do objeto amado. Daí os primeiros olhares para os semelhantes; daí as primeiras comparações com eles, daí a emulação, as rivalidades, os ciúmes. Um coração cheio de um sentimento que transborda gosta de se extravasar; da necessidade de uma amante logo nasce a de um amigo." (ROUSSEAU: *Emílio*, p. 277).

¹¹ *Idem*: *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 140.

¹² *Idem*: *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, p. 54.

¹³ "Textos complementares, por vezes levemente dissonantes, mas que propõem ao leitor uma mesma história sob uma dupla versão: o *Discurso sobre a desigualdade* insere uma história da linguagem no interior de uma história da sociedade; inversamente, o *Ensaio sobre a origem das línguas* introduz uma

primitivo: é no seio da sociedade que "as inflexões de voz"¹⁴ se multiplicam e formam uma língua articulada. A palavra é "a primeira instituição social"¹⁵, nasce junto da sociabilidade e com ela se aperfeiçoa.

As palavras são o instrumento, o meio, que os homens encontram para expressar sentimentos que apenas surgem com a vida em comunidade. Se nos fosse impossível liberar qualquer som, se nos faltasse um órgão para tanto, encontraríamos uma outra maneira de entrar em contato com nossos semelhantes. A linguagem "depende menos dos órgãos que nos servem para tal comunicação do que de *uma faculdade própria do homem*, que para isso faz usar seus órgãos e que, caso lhe faltassem, fá-lo-ia usar outros para o mesmo fim"¹⁶. A maior prova disso é o fato de que os animais possuem órgãos para produzir uma linguagem elaborada, mas jamais a fizeram por estarem desprovidos de uma faculdade para tanto¹⁷. Os animais podem ter uma forma de comunicação que corresponde às suas necessidades físicas, mas não irão além disso e não introduzirão "o menor progresso"¹⁸ no modo como se comunicam. Castores, abelhas, formigas e todos os outros animais que vivem juntos, possuem, nos diz Rousseau, alguma forma de linguagem, mas que se limita apenas aos "gestos e falam apenas aos olhos"¹⁹. Se não tivéssemos outras necessidades senão as físicas, "teríamos perfeitamente podido não falar nunca e nos entendermos muito bem com

história da sociedade no interior da linguagem." (STAROBINSKI, J.: *A transparência e o obstáculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 310).

¹⁴ ROUSSEAU: *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, p. 52.

¹⁵ *Idem*: *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 109.

¹⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 114 (grifo nosso).

¹⁷ A capacidade de se comunicar é, como mostra Jean Starobinski, uma disposição inerente ao homem: "Trata-se de uma palavra [a primeira palavra] que o homem escuta porque ela se fala nele: o fato de percebê-la garante uma moralidade que distingue já o homem do animal, mesmo quando o homem e o animal parecessem idênticos em sua conduta. O homem se define em primeiro lugar não porque fala, mas porque escuta." (STAROBINSKI: *A transparência e o obstáculo*, p. 312-3).

¹⁸ ROUSSEAU: *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 115.

¹⁹ *Id.*, *ibidem*.

a linguagem dos gestos”²⁰. Quando se sente o desejo de tocar um coração, na ocasião em que se quer emocionar e inflamar as paixões de outrem, é preciso recorrer à voz:

*A impressão sucessiva do discurso, que age através de golpes redobrados, oferece-vos uma emoção bem melhor do que a presença do próprio objeto, diante do qual, com um olhar, tereis visto tudo. Imaginai uma situação de dor perfeitamente conhecida: ao ver a pessoa aflita, dificilmente vos sentireis emocionados até as lágrimas: mas deixa-lhe o tempo de dizer-vos tudo o que sente e logo ireis fundir em lágrimas. É somente assim que as cenas de tragédia fazem efeito. A pantomima sozinha, sem discurso, deixar-vos-á quase tranqüilos; o discurso sem gestos arrancar-vos-á prantos. (...) A conclusão é que os sinais visíveis tornam a imitação mais exata, mas que o interesse é bem mais excitado pelos sons.*²¹

As palavras são capazes de exprimir coisas que não vemos, mas que sentimos. A “exata” representação dos objetos naturais não pode causar nenhum efeito. Uma situação de dor não nos emociona, mas o discurso sobre a mesma situação, quando põe em evidência o sentimento daquele que sofre, faz com que sintamos em nós essa dor. Choramos ao reconhecer o sofrimento alheio. O discurso tem, então, de ser construído de modo a deixar bem claro o sentimento que quer causar. O sentido de uma fala apenas é apreendido através das paixões que suscita. Quando queremos dizer algo, fazemos com que os outros sintam o mesmo que nós, damos a eles a oportunidade de se colocar em nosso lugar. A grande vantagem da palavra falada para a comunicação das paixões está em seu caráter eminentemente humano — os pássaros “silvam, somente o homem canta e não se pode ouvir nem canto nem sinfonia sem dizer imediatamente: ‘Um outro ser sensível está aqui’”²². As primeiras línguas foram

²⁰ ROUSSEAU: *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 113.

²¹ *Id.*, *ibidem* (grifo nosso). Aqui Rousseau toma uma posição contrária à de Diderot, que, em seu *Discurso sobre a poesia dramática*, faz o elogio da pantomima como meio de expressão teatral: “Afirmo que a pantomima é uma parcela do drama; que o autor deve dedicar-se a ela seriamente; que se a pantomima não for algo familiar e presente para ele, não será capaz de começar, desenvolver ou terminar a cena com alguma verdade; e que muitas vezes deve-se escrever o gesto no lugar do discurso.” (DIDEROT, D.: *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 117).

cantadas, tão apaixonadas quanto os sentimentos que as provocavam, elas eram uma "linguagem figurada" ou "poética"²³. No início, as palavras possuíam o sentido de uma proposição inteira: uma língua com "muitos sinônimos para expressar o mesmo ser em diferentes relações; teria poucos advérbios e palavras abstratas para exprimir essas mesmas relações"²⁴. Privilegiando a expressão em detrimento da exatidão, a fala não era outra coisa senão um cantarolar:

*Dizer e cantar eram outrora a mesma coisa, diz Estrabão,
o que mostra, acrescenta, que a poesia é a fonte da eloquência.*²⁵

À medida que "crescem as necessidades, que os negócios se complicam, que as luzes se estendem, a linguagem muda de caráter, torna-se mais apropriada e menos apaixonada, *substitui as idéias aos sentimentos*, não fala mais ao coração mas à razão"²⁶. As *idéias* aparecem aqui como um tipo de expressão abstrata que se distancia da representação mais direta das paixões. As palavras, que antes podiam conter vários significados, têm agora de se submeter a um grau de exatidão que limita seu campo de uso. A linguagem figurada e poética vai, aos poucos, ganhando um sentido próprio, tornando-se menos espontânea e mais "metódica" e "analítica"²⁷. O processo de abstração da linguagem culminará na invenção de um outro meio de comunicação – a escrita:

*A escrita, que parece ter de fixar a língua, é precisamente o que a altera; ela não muda suas palavras mas seu gênio; ela substitui a exatidão à expressão. Expressam-se os próprios sentimentos ao falar e as próprias idéias quando se escreve.*²⁸

²² ROUSSEAU: *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 177.

²³ *Id.*, *ibid.*, p. 117.

²⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 121-2.

²⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 161.

²⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 123 (grifo nosso).

²⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 124.

²⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 128 (grifo nosso).

Ao falar o homem confere à palavra um acento particular que corresponde à tentativa de dar voz aos seus sentimentos. Já na escrita, ele terá de se preocupar com uma acepção comum da palavra, do contrário não será compreendido. Não existe mais a presença de um ser sensível que expõe apaixonadamente seus sentimentos, mas uma inscrição fria e abstrata. A linguagem se torna um veículo universal, com normas e regras muito bem definidas. Os dialetos que se diferenciam pela palavra falada, se igualam pela escrita: "tudo se reporta insensivelmente a um modelo comum"²⁹. No lugar de dizer as paixões, a escritura obedece leis. O problema, no entanto, aparece quando o modelo da palavra escrita começa a se impor à fala: as pessoas começam a falar como se estivessem escrevendo. As línguas, que nasceram do desejo dos homens de "falarem de si"³⁰, perdem sua capacidade de emocionar e se tornam monótonas:

*Tudo isso leva ao princípio de que, por um progresso natural, todas as línguas escritas devem mudar de caráter e perder força ganhando clareza; que, mais tentamos aperfeiçoar a gramática e a lógica, mais aceleramos tal progresso e que, para tornar uma língua fria e monótona, basta estabelecer academias entre o povo que a fala.*³¹

A gramática e a lógica retiram a vivacidade das línguas. Em vez de falar, passa-se a analisar a linguagem, a tal ponto que se começa a acreditar que o que caracteriza as línguas dos homens são as regras do bem falar e escrever. A palavra não é mais vista como um simples meio de expressar as paixões, ela passa a ser o próprio fundamento de toda comunicação humana: a gramática faz da escritura a fonte de toda linguagem. O "acento sedutor"³² das primeiras vozes desaparece, esquece-se que é a paixão que dá brilho à fala e que sem ela todo discurso se torna uma casca vazia. Eis o porquê de as línguas modernas serem "mais bem escritas do que faladas e há maior prazer em lê-las do que em as escutar"³³. Há na história dos progressos das línguas uma inversão que faz com que a escritura, que nasce da fala, venha a ser considerada o melhor paradigma da linguagem:

²⁹ ROUSSEAU: *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 131.

³⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 147.

³¹ *Id.*, *ibid.*, p. 134 (grifo nosso).

³² *Id.*, *ibid.*, p. 158.

As línguas são feitas para serem faladas, a escritura apenas serve de suplemento à fala; se há línguas que sejam somente escritas e em que não se possa falar, próprias apenas às ciências, elas não possuem nenhum uso na vida civil. Assim é a álgebra, assim teria sido, sem dúvida, a língua universal que Leibniz pesquisava. Provavelmente esta língua teria sido mais cômoda a um metafísico do que a um artesão. Sendo então a fala o maior uso de uma língua, o maior cuidado dos gramáticos deveria ser o de bem determinar as modificações, mas, ao contrário, eles se ocupam quase que unicamente com a escritura. Quanto mais a arte de escrever se aperfeiçoa, mais a de falar é negligenciada.³⁴

Uma língua que perde todo o contato com a fala e se torna inteiramente escrita, deixa de ser linguagem, não comunica nada e se transforma em um mero jogo de palavras desprovidas de sentido. Quanto mais se aperfeiçoam as regras gramaticais, mais a escrita se afasta da voz: ela se torna um mundo à parte e não pode mais expressar os pensamentos e as paixões humanas. A linguagem abandona o mundo aberto da viva voz e passa a habitar as bibliotecas. "Não é mesmo ridículo", diz Rousseau, "que se seja obrigado a dizer a um homem: Escreva-me o que disse, a fim de que eu o possa entender?"³⁵. Como isso pôde ocorrer? O que possibilita um tal grau de abstração? Como mostra Jacques Derrida ao citar o verbete *Metáfora* da *Enciclopédia*³⁶, a possibilidade desse progresso das línguas já está dada em sua origem figurada ou metafórica. A metáfora é o transporte, uma transferência, a partir do qual a palavra ganha um novo sentido, distinto de seu primeiro significado. A fala procura transportar para suas palavras o significado das paixões — elas não são os sentimentos, mas as suas representações. Chega-se, assim, a um sentido primitivo das palavras, que, como vimos, podiam expressar o conteúdo de toda uma proposição. Quando se tem a exigência de uma maior exatidão, cria-se a escritura, que transporta

³³ *Id.*, *ibidem*.

³⁴ *Idem: Prononciation*. In: *Oeuvres Complètes* II. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, p. 1249.

³⁵ *Id.*, *ibidem*.

³⁶ DERRIDA: *op. cit.*, p. 335-6.

para a linguagem primitiva um significado mais preciso. O progresso das línguas permanece, nesse sentido, de acordo com sua origem metafórica: todo sentido próprio nasce do transporte de um primeiro sentido figurado³⁷. As palavras já são, desde sua significação mais primitiva, arbitrárias em relação às paixões: "a fala representa o pensamento por signos convencionais e a escritura representa a fala da mesma maneira"³⁸. A crítica que Rousseau faz à escritura não se deve, então, ao fato de ela ser um instrumento arbitrário, pois toda linguagem, mesmo a mais original, é convencional: todo meio de expressão é uma *figura* (um transporte) de um sentimento. As línguas já são, em sua primeira aparição, mediatas em relação à imediatez das paixões. Nenhuma palavra, por mais cantada e apaixonada que seja, poderá se igualar aos sentimentos que a provocou. O problema com a escritura apenas surge quando ela começa a se distanciar daquilo que tem de representar:

*A escritura é apenas a representação da fala, é estranho que se dê mais atenção a determinar a imagem do que o objeto.*³⁹

Temos, assim, uma continuidade⁴⁰ entre a fala que expressa os sentimentos e a escritura que representa a fala. Ao separar a palavra escrita da falada, dando ênfase à primeira, os gramáticos começam a tomar a "imagem" pelo "objeto". Para eles "a arte

³⁷ "A linguagem figurada foi a primeira a nascer, o sentido próprio foi o último a ser encontrado. (...) A princípio, falou-se somente em poesia; só se começou a raciocinar muito tempo depois" (ROUSSEAU: *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 118).

³⁸ *Idem: Prononciation*, p. 1249.

³⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 1252.

⁴⁰ É preciso lembrar que essa continuidade entre fala e escrita não é necessária. Por certo, foi assim que ocorreu ao longo da história da degeneração das línguas, mas poderia ter ocorrido de outro modo. Como vimos, os meios que o homem utiliza para se comunicar são sempre arbitrários: se não tivéssemos como escrever, encontraríamos outro modo de suprir a necessidade de tornar a fala mais exata. Pode-se, também, pensar em uma língua em que não exista tal necessidade: "A arte de escrever não decorre da arte de falar. Decorre de necessidades de outra natureza que nascem mais cedo ou mais tarde, segundo circunstâncias totalmente independentes da duração dos povos e que poderiam nunca ter acontecido em nações muito antigas." (*Idem: Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 125-6).

da fala não é quase outra senão a da escritura”⁴¹. As leis gramaticais significam uma quebra em relação à continuidade acima descrita, prejudicam a espontaneidade da linguagem e fazem com que ela se torne cada vez mais arbitrária. O que impede, segundo Rousseau, que as línguas se afastem por completo das paixões, e, com isso, atinjam um grau máximo de abstração, é “que, por fim, as alterações da fala se transmitam na escritura”⁴². A linguagem falada representa aqui um elemento de resistência às imposições da gramática: os homens começam a escrever como falam, subvertendo as normas estabelecidas:

*Como existem mais pessoas que escrevem como falam do que as que escrevem segundo regras, as mudanças ocorridas na maneira de pronunciar e mesmo nas locuções ao falar são adotadas na escrita pela maior parte dos homens e, assim, pouco a pouco tomam força de uso, fazendo, por fim, desaparecer aquele que as precedeu.*⁴³

Por mais que as regras gramaticais tentem fixar as línguas, obscurecendo, desse modo, o acento particular que todo homem imprime ao seu discurso, a linguagem permanece ativa. Não há como encontrar o significado definitivo de um determinado termo. Uma vez que nenhuma linguagem pode expressar com exatidão a paixão que representa, sempre haverá a necessidade de uma nova aceção que substitui a antiga – há sempre algo mais a dizer. Desse ponto de vista, a linguagem permanece atuando de modo figurado: a metáfora (transporte) que caracteriza a origem das línguas jamais abandona os seus desenvolvimentos – o desenrolar da linguagem é feito pelo acréscimo de novos termos, novos significados. É preciso, então, compreender essa “natureza poética” das línguas. Para tanto, será necessário retornar ao princípio: a música.

A linguagem nasce, como vimos, com a música que acompanha o movimento das paixões que deseja expressar. É por meio de sons e ritmos, uma melodia, que se pode dar voz aos sentimentos. Eis o que Rousseau encontra na poesia e na língua dos gregos antigos e o que reivindica para as modernas. Admira-se constantemente a força

⁴¹ *Idem: Prononciation, p. 1252.*

⁴² *Id., ibidem.*

⁴³ *Id., ibid., p. 1251.*

da eloquência grega, mas desconhece-se que ela advém de uma expressão melódica. Para ilustrar essa questão, o *Ensaio sobre a origem das línguas* nos dá o exemplo de Burette⁴⁴, músico que, ao se utilizar de instrumentos modernos para executar peças antigas, fez com que elas perdessem todo o seu sentido. Um violino, por exemplo, jamais será capaz de expressar o sentimento original que se esconde em uma música grega. Não pode, desse modo, causar nenhum efeito, não desperta as paixões daqueles que o ouvem e, por isso, nada comunica. Burette deu privilégio aos sons, sem levar em conta o fato de que não são eles que fazem a música, mas o modo como são articulados, compostos e executados. É a melodia, nos diz Rousseau, que confere unidade à linguagem musical, é ela que traduz em som a paixão que o autor quer expressar, é através dela que ele poderá tocar seu ouvinte:

*A melodia faz na música exatamente o que faz o desenho na pintura; é ela que representa os traços e as formas, cujos acordes e sons são apenas cores.*⁴⁵

As cores, como os sons, nada são além de meios que o artista possui para expor seus sentimentos. Não são elas que nos dizem algo, mas o modo como o pintor as emprega. Na pintura, é o desenho que confere unidade à imitação pictórica, – é ele que dá sentido às cores dispostas em um quadro. Graças ao desenho, elas deixam de ser inanimadas e ganham "vida e alma"⁴⁶.

No capítulo XIII do *Ensaio sobre a origem das línguas*, Rousseau imagina um país em que os pintores, ignorando o desenho, acreditam que sua arte se limita a combinar e misturar cores. Eles desprezariam todo tipo de traço e passariam a se dedicar à análise das cores primitivas, à decomposição da luz e ao cálculo das refrações. Noções como as de representação, de forma, de desenho, são, diriam eles, "uma pura charlatanice dos pintores franceses que, com suas imitações, pensam dar não sei que movimento à alma, enquanto se sabe que somente existem sensações"⁴⁷. Esses homens, conclui o filósofo genebrino, agem da mesma maneira que aqueles que vêm na harmonia e na classificação dos sons a fonte de toda música: Burette fez com

⁴⁴ ROUSSEAU: *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 162.

⁴⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 164.

⁴⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 163.

⁴⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 165.

a música o mesmo que os pintores desse país fizeram com a pintura, ambos desprezam o que as tornam belas-artes:

Portanto, assim como a pintura não é a arte de combinar cores de uma maneira agradável à vista, a música também não é a arte de combinar sons de uma maneira agradável ao ouvido. Se fossem apenas isso, ambas pertenceriam às ciências naturais e não às belas-artes. É somente a imitação que as eleva a essa categoria. Ora, o que é que faz da pintura uma arte da imitação? É o desenho. O que é que faz da música uma outra? É a melodia.⁴⁸

Pintura e música têm de comover. Não se trata de uma simples combinação de elementos, mas de uma *imitação* que se vale de meios (no caso da pintura, as cores e no da música, os sons) para formar um sentido que expresse o sentimento que o autor quer imprimir em sua obra. A imitação já parte do pressuposto de que esse sentido terá de ser comunicado: o ouvinte da música e o contemplador do quadro poderão entender a "mensagem" que o artista quis passar, pois existe na primeira uma melodia, e um desenho no segundo. Toda imitação de um sentimento tem de levar em conta a possibilidade de ele ser sentido por um outro. A linguagem atua como a expressão de uma paixão que vivifica, ou movimenta, a alma daquele para a qual se dirige, pois é "preciso que ele [o músico] emocione e agrade; sem o quê, sua *enfadonha imitação* não tem nenhum valor e, como não interessa ninguém, não causa nenhuma impressão"⁴⁹.

Esse é o grande problema das línguas modernas: elas se tornaram uma "imitação enfadonha", são incapazes de comover seu espectador. O equívoco de Burette, bem como o dos pintores do país que Rousseau imagina, não é distinto daquele dos gramáticos e tem sua raiz no processo de degeneração da linguagem que fez com que ela perdesse sua energia. Sem a presença de um sentido, de um discurso que a norteia, a música passa a ser um mero estudo dos sons. Quando perde o tom cantarolado que a caracterizava em seus primórdios, a fala já não é mais apaixonada. Assim como foram criadas leis e normas para a palavra, os músicos passaram a classificar acordes harmônicos – palavra e música tornaram-se, assim, coisas distintas, e separadas elas não podem imitar as paixões com a força de outrora:

⁴⁸ *Id., ibid.*, p. 166.

⁴⁹ *Id., ibid.*, p. 170 (grifo nosso).

*Ao abandonar o acento oral e ao levar em consideração somente as instituições harmônicas, a música torna-se mais barulhenta para o ouvido e menos suave ao coração. Ela já cessou de falar, em breve não mais cantará; e então, com todos os seus acordes e toda a sua harmonia, não terá nenhum efeito sobre nós.*⁵⁰

Para cumprir a tarefa de expressar as paixões, a imitação procura ser tão espontânea quanto elas — o que apenas se torna viável na ocasião em que é possível imitar sem a presença de regras que a subordinem. À medida que se estabelecem normas para a música, ela se torna mais harmônica e menos melódica⁵¹: distancia-se dos sentimentos que a suscitaram e perde força. A prescrição de regras é a morte da espontaneidade e o enfraquecimento da "língua imitativa"⁵². O problema de dizer as paixões passa a ser, então, o de encontrar os meios mais eficazes de imitá-las.

O modelo para toda imitação é a natureza, seja ela entendida como natureza própria dos homens ou como o mundo que os cerca. O som que nos dá prazer pertence ao mundo físico, porém, "se tal prazer não for *animado por inflexões melódicas* que lhe sejam familiares, ele absolutamente não será delicioso, absolutamente não se transformará em volúpia"⁵³. A melodia faz com que os sons se tornem "sinais de nossas afeições"⁵⁴ — já não é propriamente a natureza que nos fala, mas um outro homem: reconhecemos ali um sentimento, há nesse som algo com que

⁵⁰ ROUSSEAU: *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 179.

⁵¹ "Esquecida a melodia e estando a atenção do músico voltada inteiramente para a harmonia, tudo se dirigiu pouco a pouco para este novo objeto; os gêneros, os modos, as escalas, tudo recebeu uma nova fisionomia: foram as sucessões harmônicas que regularam a marcha das partes. Tendo essa marcha usurpado o nome de melodia, não foi possível ignorar, de fato, nessa nova melodia, os traços de sua mãe; e tendo-se nosso sistema musical tornado assim, aos poucos, puramente harmônico, não é de se espantar que o acento oral tenha sido prejudicado e que a música tenha perdido para nós quase toda a sua energia." (*id.*, *ibid.*, p. 186).

⁵² *Id.*, *ibid.*, p. 183.

⁵³ *Id.*, *ibid.*, p. 167 (grifo nosso).

⁵⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 171.

posso me identificar, que me soa semelhante. Em toda imitação, nos diz Rousseau, "é preciso que uma espécie de discurso venha suprir a voz da natureza"⁵⁵. O artista que pensa em fazer um retrato fiel dos objetos tais como eles são em seu meio natural comete um erro: "não lhe basta imitar, é preciso que ele emocione e agrade"⁵⁶. A arte não pode ser uma imitação servil, ela tem de animar, movimentar, o que está paralisado. O discurso representa aqui a impressão de algo tipicamente humano na ordem natural. Chega-se, assim, a um paradoxo pelo qual a imitação não pode ser uma mera imitação⁵⁷, mas algo que ultrapasse e que vá além do que imita. Lembremos que, para Rousseau, os homens raramente se emocionam quando vêem alguém sofrendo, mas ao ouvir a narrativa de tal história, na ocasião em que assistem à mesma cena no teatro, liberam as mais sinceras lágrimas. Por que isso ocorre? Que diferença pode existir entre algo que ocorre e um discurso sobre o mesmo episódio? O que acontece nesse caso não é distinto do que ocorre na música e na pintura – sons e cores "têm muito poder enquanto representações e signos, pouco poder como simples objetos dos sentidos"⁵⁸. Do mesmo modo, os fatos e os sucessos dos seres naturais pouco nos dizem neles mesmos. Apenas nos interessamos pelo que nos diz respeito: por aquilo que nos movimenta. Uma música me emociona quando posso perceber ali a presença de um discurso que me apresenta um sentimento, choro ao ouvir a história de um homem que passa pelos piores infortúnios, pois reconheço nele um semelhante, sei que isso poderia acontecer comigo. Rousseau chama de *efeito moral* essa capacidade que a imitação tem de fazer com que um homem se reconheça nela. Não basta, então, que a linguagem seja um simples espelho da natureza, é preciso que por trás dela (por trás de cada som, cor ou palavra) haja um homem, único meio de torná-la interessante para aquele para o qual se dirige. Quando precisam emocionar, as línguas têm de ser como a música e a pintura – mais belas-artes do que ciências naturais:

⁵⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 170.

⁵⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 170.

⁵⁷ "Se a imitação deve ultrapassar a natureza para alcançá-la – e aí acreditamos encontrar o 'paradoxo' mais profundo da idéia de imitação – é porque é apenas pela imitação que a natureza se mostra e se deixa ver." (PRADO JR, B.: "A força da voz e a violência das coisas". In: ROUSSEAU: *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 67).

⁵⁸ ROUSSEAU: *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 173.

O gosto só se aplica às coisas indiferentes ou no máximo com um interesse de entretenimento, e não às que se relacionam com nossas necessidades; para avaliar estas últimas, não é necessário o gosto, basta o apetite. Eis o que torna difíceis e, ao que parece, tão arbitrárias as puras decisões do gosto, pois exceto o instinto que as determina, não vemos a razão dessas decisões. Devemos distinguir também suas leis no que diz respeito às coisas morais e suas leis no que diz respeito às coisas físicas. Nessas últimas, os princípios do gosto parecem absolutamente inexplicáveis. Mas importa observar que as coisas morais participam de tudo que se relaciona com a imitação; assim se explicam as belezas que parecem físicas e na verdade não o são.⁵⁹

O que nos causa prazer ou desagrada⁶⁰, o que nos interessa e nos toca, não tem relação com as necessidades de ordem física, mas com as morais. A esse trecho do *Emílio* que citamos acima, Rousseau acrescenta, justamente no momento em que fala da imitação, a seguinte nota: "Isto é provado num Ensaio sobre a origem das línguas, que encontrarão na coleção de meus escritos"⁶¹. Trata-se do mesmo tema: o de desvincular a atividade da imitação do domínio natural e de colocá-la na esfera das paixões. Na medida em que precisa agradar e emocionar o seu público, o artista precisa criar algo belo. Porém, a beleza não está na natureza, mas na articulação e composição de elementos naturais em prol de um sentido que os ultrapassa. A mera descrição ou cópia do mundo físico nos deixa tão inanimados quanto ele, a beleza que advém do ato de imitar⁶² nos movimenta: quanto mais bela, quanto mais animada, melhor a imitação. Está é a razão do privilégio que Rousseau confere à imitação musical em detrimento da pictórica. Por mais que o pintor se esforce em fazer um

⁵⁹ ROUSSEAU: *Emílio*, p. 469 (grifo nosso).

⁶⁰ "Quanto mais longe formos procurar as definições do gosto, mais nos perdemos: o gosto é apenas a faculdade de julgar o que nos agrada ou desagrada ao maior número." (*id.*, *ibid.*, p. 468).

⁶¹ *Id.*, *ibid.*, p. 469.

⁶² "Em seus trabalhos, os homens nada fazem de belo a não ser por imitação." (*id.*, *ibid.*, p. 470).

desenho e deixar bem claro ao contemplador de seu quadro que há ali um sentimento que orientou seu pincel, os meios de sua arte ainda estão muito presos à natureza:

*As cores são o ornamento dos seres inanimados; toda matéria é colorida: porém os sons anunciam o movimento; a voz anuncia um ser sensível; somente os corpos animados cantam. Não é o flautista autômato que toca flauta, é o operário que mediu o vento e fez mover as chaves. (...) As cores são duradouras, os sons dissipam-se e nunca se tem certeza de que os que renascem sejam os mesmos que desaparecem.*⁶³

Os quadros nos tornam contemplativos, ao admirá-los temos a tendência de ficar tão inanimados quanto as cores que neles figuram. Já a música nos faz cantar, desperta em nós o desejo adormecido de nos movimentarmos. Ela se torna a melhor imitação, pois "aproxima mais o homem do homem e nos dá sempre alguma idéia de nossos semelhantes"⁶⁴. A música é a mais humana das linguagens não apenas porque expressa convenientemente as paixões daquele que canta, mas também por suscitar as daquele que a escuta. Nunca se sabe como um som irá renascer: as paixões de uma pessoa quando cantadas podem fazer com que aquele que as ouve cantar libere as suas – o discurso falado se propaga, a viva voz encontra menos barreiras para tocar seu interlocutor do que qualquer outro meio de comunicação. A música flui, não se pode separá-la do movimento que lhe é inerente e lhe confere energia. Através dela o homem poderá dar vida aos quadros que a natureza apresenta:

*Toda a natureza pode estar adormecida, mas aquele que a contempla não dorme e a arte do músico consiste em substituir à imagem insensível do objeto a dos movimentos que sua presença excita no coração do contemplador.*⁶⁵

⁶³ *Idem: Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 175.

⁶⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 176, grifo nosso.

⁶⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 177. O mesmo trecho também aparece no verbete "Imitation" do *Dictionnaire de musique*. (*Idem: Dictionnaire de musique*. In: *Oeuvres Complètes V*, p. 861).

O músico torna a natureza sensível: sua contemplação visa ativá-la e não retratá-la. Sua melodia transforma o mundo físico em um ser animado, ela ultrapassa o âmbito das necessidades e nos põe diante do reino moral. Linguagem transgressora por excelência, a música vai além da pintura na medida em que vivifica sua contemplação e pinta o que não pode ser pintado. O músico, diz Rousseau, pode "pintar as coisas que não se pode ouvir, enquanto é impossível ao pintor representar aquelas que não se pode ver"⁶⁶. Mesmo o silêncio poderá ser expresso em som por essa arte. Tudo o que a pintura nos mostra, a música também conseguirá representar, mas o inverso não é verdadeiro: "a pintura desprovida dessa força não pode devolver à música as imitações que esta última extrai dela"⁶⁷. Se o músico é capaz de representar algo "irrepresentável", então uma linguagem musical poderá dizer, ou ao menos indicar da melhor maneira possível, o que não é passível de ser dito por completo. Quando as palavras precisam dizer coisas que não vemos, mas que sentimos, na medida em que todo discurso significativo precisa dizer as paixões, elas têm de ser música. A imitação musical é a própria idéia de uma expressão espontânea e livre⁶⁸ que consegue guardar as particularidades daquele que imita e, ao mesmo tempo, resguardar as daquele que a escuta. O comércio das paixões terá de ser feito como a propagação dos sons: expresso minhas paixões para tocar as do outro. Já parto do pressuposto de que ele é um ser sensível como eu e que, por isso, poderá sentir nele os meus sentimentos. Para tanto não me é necessária nenhuma regra preestabelecida, basta que eu faça da imitação de minhas paixões um meio suficientemente forte para movimentar meu interlocutor:

Será, por exemplo, que a arte de cantar depende da música escrita? Será que não é possível tornar flexível e precisa a voz, aprender a cantar com gosto e até a se acompanhar sem conhecer

⁶⁶ ROUSSEAU: *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 177.

⁶⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 177.

⁶⁸ "É esta definição própria da linguagem musical que permite a determinação do conceito de imitação. Num sentido, que não é mais profundo, a música é imitativa da mesma forma que a pintura, quer dizer, no sentido em que pode evocar imagens ausentes no mundo da percepção. Mas se a música tem também, nos 'quadros' que compõe, uma função representativa, essa função é sempre transgredida em direção ao que poderíamos chamar de 'irrepresentável'." (PRADO JR, B.: "Romance, moral e política no século das luzes: o caso de Rousseau". In: *Discurso*, 17. São Paulo: Discurso Editorial, 1988, p. 65).

*uma única nota? Serve o mesmo gênero de canto para todas as vozes? O mesmo método vale para todos os espíritos?*⁶⁹

Para falar, ou cantar, com energia precisa-se somente ser coerente com as próprias paixões. A imitação forte terá de encontrar o melhor som, a melhor palavra para expressar os sentimentos. Na origem figurada das línguas, encontramos a liberdade e a espontaneidade de uma imitação que não se pauta por nenhuma norma ou regra preestabelecida. Eis a fonte de toda linguagem e o que foi corrompido pela instituição das leis da escritura. A perda do acento cantante das línguas significa o enfraquecimento de um meio de expressão, que, sem a música, não possui mais nenhum movimento espontâneo, nenhum efeito moral. O mundo que o último capítulo do *Ensaio sobre a origem das línguas* mostra é aquele em que as línguas já não servem para outra coisa senão "para o murmúrio dos sofás"⁷⁰. A viva voz que se propagava pelo espaço aberto está agora confinada aos recintos fechados – transformou-se em uma conversa ao pé do ouvido. Ainda que a linguagem falada jamais perca por completo a sua energia, por mais que ela consiga influir na escrita, uma vez que, como vimos, os homens tendem a começar a escrever como falam, a força que tinha em seus primórdios já foi perdida. "Há muito", diz o cidadão de Genebra, "que se fala ao público somente por livros"⁷¹ – a palavra escrita se torna o veículo mais difundido do século das luzes: não existe lugar "onde não se possa estudar as regras da língua nas obras que tratam da aplicação dessas regras nos escritos dos bons autores"⁷². O que se pode fazer diante de uma tal situação? Deve-se, quando se quer restituir a pureza das línguas, ignorar por completo a escritura? Rousseau nos responde:

Detenhamo-nos, um instante, nesta última conseqüência e evitemos concluir ser hoje preciso queimar todas as bibliotecas

⁶⁹ ROUSSEAU: *Emílio*, p. 518.

⁷⁰ *Idem*: *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 189. Em *Prononciation*, Rousseau trata do mesmo tema: "Eu vi jovens da moda (à la mode) não fazerem mais do que murmurar no lugar de falar; eles supõem que a atenção que se deve ter ao escutá-los os dispensa de qualquer cuidado para se fazer entender". (*Idem*: *Prononciation*, p. 1248).

⁷¹ *Idem*: *Prononciation*, p. 1250.

⁷² *Id.*, *ibidem*.

e destruir as universidades e as academias. Não faríamos senão mergulhar a Europa na barbárie e os costumes nada ganhariam com isso. (...) Deixemos, pois, as ciências e as artes adoçarem, de qualquer modo, a ferocidade dos homens que se corromperam; procuremos disfarçar prudentemente e esforcemo-nos por mudar suas paixões. Ofereçamos algum alimento a esses tigres, para que não devorem nossos filhos. As luzes do mau são menos temíveis do que sua brutal estupidez; elas pelo menos tornam-no mais circunspecto relativamente ao mal que ele poderia causar, por conhecer o dano que ele próprio sofreria. (...) Louvei as academias e seus ilustres fundadores e com prazer repetiria o elogio. Quando o mal é incurável, o médico aplica paliativos e proporciona remédios menos às necessidades do que ao temperamento do doente.⁷³

Como tornar a escritura um paliativo para o mal que ela mesma provocou? A dificuldade de tal empreitada está na própria natureza universal da escritura — as necessidades que levaram à sua criação visavam estabelecer um código que privilegiasse a exatidão, que excluísse todo tipo de sotaque ou acento particular. Em princípio, a palavra escrita não quer emocionar, mas ser precisa. Torná-la um meio de expressão forte significa, nesse sentido, subverter sua característica básica e fazer com que o universal diga o particular. Tarefa difícil, visto que a escritura, ao contrário da voz, não nos põe diante da presença de um ser sensível — estamos diante de uma inscrição que, em um primeiro momento, nada tem de semelhante conosco, não vemos ali nenhuma familiaridade, nada com que possamos nos identificar. As letras dispostas em um livro não seriam, então, menos inanimadas do que qualquer outra coisa da natureza. Dar vida à fria inscrição das palavras exigirá daquele que escreve destreza e habilidade — é preciso que a escritura seja uma arte:

O conhecimento do que pode ser agradável ou desagradável aos homens não é necessário somente a quem precisa deles, mas também a quem lhes quer ser útil; é importante agradar-lhes para servi-los, e a arte de escrever é tudo, menos uma arte ociosa, quando a empregamos para que a verdade seja dita.⁷⁴

⁷³ ROUSSEAU: *Resposta de J. J. Rousseau ao rei de Polônia, duque da Lorena*. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 194 (grifo nosso).

⁷⁴ *Idem: Emílio*, p. 471 (grifo nosso).

A arte de escrever terá de agradar, comover e interessar seu leitor. O escritor tem de conhecer os homens: é necessário que conheça bem os sentimentos que quer despertar em seu público. Quando imagina o modo com que seu pupilo, Emílio, leria os livros, Rousseau nos dá uma idéia de como pensa a atividade do escritor e os efeitos que este pode causar em seu leitor. Emílio, ao ler o quarto livro da *Éneida* ou o *Banquete* de Platão, não age como um "menino de colégio"⁷⁵, ele se sente perturbado com o que lê, suspende várias vezes a leitura, deixa que os problemas e questões expostos pelo autor o sensibilizem, a "linguagem do amor"⁷⁶ o agrada, mas em nenhum momento ele permite que ela o desorienta. É necessário, escreve Rousseau, que Emílio seja um homem sensível, mas também prudente. A perturbação causada pela leitura não poderá fazer com que ele se perca, as palavras que tocam seu coração visam "ensiná-lo a sentir e amar o belo em todos os gêneros" e "fixar nele seus afetos e seus gostos, impedir que se alterem seus apetites naturais e que um dia ele procure em sua riqueza os meios de ser feliz, os quais ele deverá encontrar perto de si"⁷⁷. O escritor tem, então, de dar essa oportunidade ao seu leitor: fazer com que ele se altere, que experimente a força de suas paixões para melhor conhecê-las.

Quando se quer escrever um livro, nos diz o filósofo genebrino em *Idée de la méthode dans la composition d'un livre*, é necessário que se tenha bem claro o assunto sobre o qual se deseja tratar. O sucesso da obra, assim como o de seu autor, depende da consciência do que se pretende dizer. Conhecendo bem a matéria de seu livro, resta ao escritor encontrar os meios adequados para lhe dar o "arranjo mais próprio a convencer e a agradar"⁷⁸. Eis o que Rousseau recomenda para aquele que deseja se tornar escritor:

Primeiramente, eu começaria por explicar de maneira clara o assunto que proponho, definindo com cuidado as idéias e as palavras novas ou equívocas que teria a necessidade de empregar,

⁷⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 475.

⁷⁶ *Id.*, *ibidem*.

⁷⁷ *Id.*, *ibidem*.

⁷⁸ *Idem*: *Idée de la méthode dans la composition d'un livre*. In: *Oeuvres Complètes* II, p. 1242.

⁷⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 1242-3 (grifo nosso).

não sucessivamente em forma de dicionário, à maneira dos matemáticos, mas como por acaso [par occasion] e inserindo convenientemente minhas definições na exposição do assunto.⁷⁹

Um escritor não deve agir como um gramático, sua preocupação maior não é a de trabalhar com um sentido preciso das palavras, mas a de deixar clara a acepção que lhes confere. Quando quer movimentar e tocar o seu leitor, a escritura, como a música, tem de ser uma imitação livre de regras preestabelecidas: sua capacidade de emocionar depende da liberdade de poder criar novos significados para as palavras que já existem; só assim o escritor se torna capaz de expressar o sentimento que move sua pena. A mera repetição de fórmulas e regras já fixadas em nada ajuda a atividade de escrever. Ao criticar os pintores em *De l'imitation théâtrale*, Rousseau toca justamente nesse ponto: "é um jogo para eles [pintores] fazer uma superfície plana parecer um relevo, por que nenhum dentre eles tentou dar a aparência de uma superfície plana a um relevo?"⁸⁰. Por que, pergunta ainda o filósofo genebrino, "os pintores não ousam empreender imitações novas"⁸¹? O escritor terá de ter essa ousadia: é preciso que ele tenha a liberdade de criar. É essa liberdade que lhe confere um acento particular, é através dela que poderemos identificar em sua obra a presença de um semelhante – essa é a própria condição de comunicabilidade de seu livro:

*Ao escrever, fiz cem vezes a reflexão de que é impossível numa obra longa dar sempre os mesmos sentidos às mesmas palavras. Não existe língua bastante rica para fornecer tantos termos, expressões e frases quantas são as modificações que nossas idéias podem ter. (...) Apesar disso, estou convencido de que podemos ser claros mesmo na pobreza de nossa língua, não dando sempre as mesmas acepções às mesmas palavras, mas sim agindo de tal sorte que, toda vez que se emprega uma palavra, a acepção que lhe damos esteja suficientemente determinada pelas idéias que se relacionam com ela, e que cada período em que essa palavra se encontre sirva, por assim dizer, de definição.*⁸²

⁸⁰ ROUSSEAU: *De l'imitation théâtrale*. In: *Oeuvres Complètes V*, p. 1198.

⁸¹ *Id.*, *ibid.*, p. 1198.

⁸² *Idem*: *Emílio*, p. 114 (grifo nosso).

A necessidade de encontrar novos sentidos para palavras já existentes decorre da própria natureza "pobre" da linguagem: as línguas não podem esgotar os sentimentos que expressam. Não existe uma definição absoluta, mas apenas um sentido provisório que diz respeito ao contexto em que a palavra está inserida – em um outro lugar, em outro contexto, ela poderá ganhar um significado completamente diferente. O trecho que acima citamos foi retirado de uma nota de pé de página que Rousseau escreve no *Emílio* justamente quando percebe os diversos empregos que utilizou para os termos "razão" e "raciocínio". Em uma outra nota ao mesmo *Emílio*, ele comenta uma crítica que havia recebido de um certo "Sr. Formey"⁸³. O "espirituoso Sr. Formey" não pôde compreender como um homem de classe social inferior foi capaz de proferir um discurso tão belo e coerente quanto aquele que um mero saltimbanco fez para Emílio e seu preceptor. Em resposta a essa crítica, Rousseau diz que era evidente que se tratava de uma fala que havia sido decorada pelo saltimbanco e que, na verdade, tinha sido escrita pelo próprio preceptor: um dispositivo utilizado pelo professor para dar uma lição em seu pupilo. Como quem se arrepende de ter dito algo que não precisava falar, Rousseau faz o seguinte comentário acerca da resposta que deu à crítica do Sr. Formey:

*Mas quantas vezes, em compensação, declarei que não escreveria para pessoas a quem é preciso dizer tudo.*⁸⁴

Não há como "dizer tudo", a própria pobreza da linguagem exige que o leitor tenha de compreender essa impossibilidade. Cobrar do saltimbanco que aparece no *Emílio* a mesma postura de um que se apresenta nos palcos de todo o mundo é desconhecer as particularidades que fazem desse saltimbanco personagem de um determinado livro. Por certo, a comparação com os demais membros de sua profissão, o modo com que normalmente agem e exibem sua arte em público, é inevitável, mas esse saltimbanco apenas existe dentro do *Emílio* e é no interior desse universo que devemos buscar a coerência de sua conduta. Do mesmo modo, entender o que Rousseau quis dizer com os termos "razão" e "raciocínio" passa pela compreensão do contexto no qual ele os utiliza: exigir que ele os empregue tal como um dicionário, é desconhecer a força de seu argumento. A criação de personagens, de suas falas e dos episódios e sucessos dos

⁸³ *Id.*, *ibid.*, p. 215-6.

⁸⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 213 (grifo nosso).

quais participam, bem como o emprego de novas acepções para as palavras, são meios que o escritor tem para melhor expor o sentido de sua obra:

"Quer dizer que a fraqueza da linguagem prova a força do sentimento?"⁸⁵

Essa pergunta é feita por N, interlocutor de Rousseau (R) no prefácio em forma de diálogo que escreve para seu livro *Júlia ou a nova Heloísa*, quando discutem a veracidade da correspondência que compõe o célebre romance. A "verdade" de sua obra não reside no fato de essas cartas terem sido escritas por pessoas que realmente existiram, mas na possibilidade de comover seu leitor:

Não quis confirmar nem destruir um erro que me era vantajoso [o fato de os leitores pensarem que Júlia ou a nova Heloísa narrasse uma história real]. Podem verificar pelo prefácio em diálogo, que mandei imprimir à parte, como eu deixei o público em suspenso a esse respeito. Os rigoristas afirmam que eu deveria ter declarado a verdade nua e crua. Quanto a mim, não vejo o que me podia obrigar a isso e creio que teria sido mais estupidez do que fraqueza fazer tal declaração sem necessidade.⁸⁶

Que importa saber se Júlia existiu ou não? Para que o escritor possa prender a atenção de seu leitor é importante manter essa questão em aberto. Para que seu livro tenha valor é necessário ter intenção moral⁸⁷. Os personagens de *Júlia ou a nova Heloísa* "vivem em delírio"⁸⁸, indiferentes às normas que sua sociedade lhes impõem, eles querem, sobretudo, amar-se⁸⁹. Nenhum egoísmo, nenhum desejo de se destacar frente

⁸⁵ ROUSSEAU: *Júlia ou a nova Heloísa*. Campinas: Hucitec/Ed. Unicamp, 1994, p. 28.

⁸⁶ *Idem*: *As confissões*. Rio de Janeiro: Ediouro, p. 358. Cotejamos essa tradução com o original francês: *Les confessions*. Paris, Flammarion, 1968.

⁸⁷ "O golpe erra o alvo muitas vezes mas a intenção nunca o erra." (*Idem*: *Devaneios do caminhante solitário*. Brasília: Editora da UnB, 1995, p. 108).

⁸⁸ *Idem*: *Júlia ou a nova Heloísa*, p. 29.

⁸⁹ "Quereis que saibam observar, julgar, refletir? Nada sabem sobre tudo isso. Sabem amar, relacionam tudo à paixão." (*id.*, *ibid.*, p. 29).

aos demais, pode ser detectado neles. Eis um aspecto moral desse livro: ele nos mostra personagens não corrompidos pelos vícios do meio que os cerca. Mas e quando pensamos no autor que se esconde por detrás desses personagens tão sentimentais? A verdade de todo esse sentimento que nos leva às lágrimas não se desfaz no momento em que, ao fechar o livro, vemos no nome impresso no alto de sua capa a constatação de uma fraude? É a assinatura do autor capaz de invalidar sua obra? Para Rousseau, a ausência de veracidade de um livro não é dada pelo fato de sabermos que ele é invenção de alguém. Existe, por certo, um trabalho do autor para tornar o conteúdo de sua obra mais verossímil. Para tanto, ele deve por vezes se camuflar, fazendo com que seu leitor se esqueça de sua presença e se atenha ao seu discurso. Mas isso não significa que ele tenha de se preocupar com a realidade daquilo sobre o que escreve.

Verdade e bondade acabam por se identificar: um livro é verdadeiro por sua bondade – por sua intenção moral. Pouco importa o fato de ele ser produto de uma imaginação inventiva:

Julgar as palavras dos homens pelos efeitos que produzem significa frequentemente avaliá-las mal. Além de não serem sempre evidentes e fáceis de conhecer, esses efeitos variam ao infinito como as circunstâncias nas quais as palavras são ditas. Mas é unicamente a intenção daquele que as pronuncia, que as aprecia e determina seu grau de maldade ou bondade. (...) Mentir sem proveito nem prejuízo para si nem para outrem é não mentir; não é mentira, é ficção.⁹⁰

Se a linguagem é sempre pobre em relação aos sentimentos que deseja dizer, então o discurso terá de ser avaliado pela intenção que faz com que aquele que o profere busque os melhores meios de se expressar. Avaliar um discurso não é tentar encontrar um correspondente natural para ele, não é o mundo físico e inanimado que ele deseja expor, mas o universo das intenções morais. Na medida em que também é linguagem, a escritura terá de ser avaliada dessa maneira. O escritor, como o músico, não poderá se restringir à mera representação da natureza: ele tem de emocionar seu público. Sua arte é uma imitação e, por isso, acompanhada de uma inventividade que garante que os autores de livros possam criar personagens, situações e uma nova maneira de empregar a linguagem. Não são as palavras que fazem os livros, assim como não eram

⁹⁰ *Idem: Devaneios do caminhante solitário*, p. 58-9, grifo nosso.

os sons que faziam a música, mas o significado que o autor lhes confere. A escritura também terá de operar dentro da origem figurativa das línguas: criando novas *figuras*, novos significados para as palavras.

Mesmo um livro como *As confissões*, obra em que Rousseau relata sua vida, não está livre dessa inventividade, na medida em que o próprio autor admite tê-lo escrito de memória e que, por isso, pode ter modificado alguns acontecimentos e criado outros⁹¹. A possibilidade de o Jean-Jacques de *As confissões* ter se despreendido do Jean-Jacques que realmente existiu e se tornado um personagem fictício, em nada invalida a intenção dessa obra. Como comenta Jean-Louis Lecercle⁹², até mesmo um livro como o *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, obra considerada filosófica, foi escrito a partir do mesmo espírito de liberdade e espontaneidade que norteiam as obras do filósofo genebrino. Nesse livro, Rousseau imagina⁹³ o estado natural do homem e reconstitui o desenvolvimento de sua corrupção com a mesma engenhosidade com que constrói as situações em que se envolve Júlia no célebre romance. Já no prefácio do *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, livro que, como dissemos,

⁹¹ "Escrevo de memória, só de memória, sem materiais que possam fazer-me lembrar a ocasião." (ROUSSEAU: *As confissões*, p. 91).

⁹² "E ele se põe a imaginar [Rousseau ao escrever o *segundo Discurso*] o homem natural com o mesmo amor que dará à Júlia, pois já se trata de tomar a felicidade em um estado paradisíaco, onde tudo é perfeito, onde cada detalhe está, como em *Clarens* [local em que se desenvolve a trama de Júlia ou a nova *Heloísa*], em harmonia com o todo (...). Em toda a primeira parte do *Discurso*, e até o final da segunda parte, sente-se essa nostalgia de uma felicidade idílica que a criação de *Clarens* tentará satisfazer. O *Discurso sobre a desigualdade*, por seu rigor filosófico, não é somente a obra de um romancista. Mas ele também o é." (LECERCLE, J.-L.: *Rousseau et l'art du roman*. Paris: A. Colin, 1969, p. 36).

⁹³ No *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, Rousseau nos mostra que se deve utilizar a imaginação quando se procura pela natureza humana: "Descobrimo e seguindo, deste modo, os caminhos esquecidos e perdidos que levaram o homem do estado natural ao estado civil, restabelecendo com o auxílio das posições intermediárias que acabo de assinalar, aquelas que o tempo presente me fez suprimir ou a imaginação não me sugeriu, qualquer leitor atento deverá impressionar-se com o espaço imenso que separa esses dois estados." (ROUSSEAU: *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, p. 84, grifo nosso).

investiga as possibilidades de se pensar um homem natural anterior ao estado de corrupção em que a humanidade se encontra, Rousseau nos mostra que essa natureza é "um estado que não mais existe, que talvez nunca tenha existido, que provavelmente jamais existirá e sobre o qual se tem, contudo, a necessidade de alcançar noções exatas para o *bem julgar do nosso presente*."⁹⁴.

Para alcançar esse estado primitivo que nos ajuda a compreender a corrupção presente não é necessária nenhuma das ciências "que só nos ensinam a ver os homens *como eles se fizeram*", tampouco "recorrer aos testemunhos incertos da história"⁹⁵. Quando se precisa pensar o homem em seu estado bruto, tem-se de ir para além dos meros fatos e supor como ele deveria ter sido nos primeiros dias: o mero retrato dos hábitos atuais dos homens em nada ajuda na obtenção desse estado primitivo. Se essa natureza é algo que nunca existiu e nunca existirá de fato, isso não compromete a argumentação do livro. Se o estado natural ganha com isso um tom de ficção, isso não torna o *Discurso* menos verdadeiro. Rousseau deixa muito claro ao seu leitor o que está chamando de "estado de natureza" – ao se utilizar de um termo clássico, ele nos mostra qual a acepção que agora lhe está dando. Em livros tão distintos, que causam efeitos e suscitam questões tão diferentes, como *Júlia ou a nova Heloísa* e *Discurso sobre a origem e os fundamentos entre os homens*, encontramos a mesma preocupação do autor em se exprimir bem.

Há, então, algo como um acordo entre o escritor e seu público – estamos cientes de que o autor de livros, na medida em que pretende expor a intenção de sua obra, poderá inventar pessoas, episódios e palavras: a espontaneidade com que o autor de livros trabalha faz com que sua letra se aproxime da origem musical da linguagem. Não podemos cobrar que ele nos "diga tudo", desde que nos deixe bem claro até mesmo aquilo que não disse explicitamente. Como o músico que pode fazer soar o silêncio, o escritor terá de operar com a possibilidade de se fazer entendido pelas entrelinhas. Ele não precisa ficar definindo, tal como um dicionário, os termos que emprega, mas deve fazer com que o contexto no qual os utiliza venha defini-los. O leitor, por sua vez, terá de ser capaz de compreender que, por exemplo, o modo como Rousseau emprega "razão" em uma determinada página do *Emílio* não é o mesmo que empregou duas páginas atrás e que poderá ser completamente distinto da definição do verbete "razão" dos dicionários. De outra forma, a escritura jamais poderia nos interessar –

⁹⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 32-3, grifo nosso.

⁹⁵ *Id.* *ibid.*, p. 48 (grifo nosso).

na maneira peculiar de um escritor usar as palavras, percebemos uma intencionalidade: há ali um outro.

Em tempos em "que se fala ao público somente por livros"⁹⁶, em que não é "possível fazer-se ouvir em praça pública"⁹⁷ e em que a eloquência perde sua energia, a escritura tem de servir de paliativo para essa perda que ela mesma, com suas leis gramaticais, promoveu. Rousseau não se torna célebre por ser um orador, mas pelos seus escritos⁹⁸: dentro dos limites do meio que escolheu para se comunicar, vemos o esforço de fazer com que sua arte permaneça de acordo com sua origem imitativa.

Resumo: O presente texto procura entender a "origem imitativa" da linguagem em Rousseau pela relação entre fala e escritura, música e pintura.

Palavras-chave: Imitação, linguagem, fala, escritura, música

Abstract: This paper aims at the understanding of the "imitative origins" of languages in Rousseau's philosophy through the perspective of the relationships between speech and writing, music and painting.

Keywords: Imitation, language, speech, writing, music

⁹⁶ ROUSSEAU: *Prononciation*, p. 1250.

⁹⁷ *Idem: Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 189.

⁹⁸ "Que ocasião feliz e que triunfo para mim se eu tivesse sabido falar e se tivesse tido, por assim dizer, a minha pena na boca!" (*Idem: As confissões*, p. 407).



Heterotematografia*

Juliano Garcia Pessanha

Autor de *Sabedoria do nunca* e de *Ignorância do sempre*, ambos publicados pela Ateliê Editorial

A desolação da terra pode ser acompanhada da obtenção do mais alto padrão de vida para o homem e, igualmente, da organização de um estado uniforme de felicidade para todos os homens. A desolação pode ser a mesma coisa nos dois casos, e assombrar do modo mais sinistro, a saber, ocultando-se. A desolação não é a mera destruição. A desolação é, na cadência máxima, o banimento da Mnemosyne.
(Heidegger)

Introdução

Esse-menino-aí

Meteoro incandescente na terra caído por desastre obscuro. (Mallarmé)

Minha mãe se "apaixonou" pelo meu pai porque ele usava meia 3/4s e tinha uma "bolsa de fígado" para os EUA. Foram agenciados em um grupo de psicanálise nos anos 60, grupo dirigido por um homem chamado Marcos Piva. Quando este bebê chegou ao mundo, o primeiro rosto que ele encontrou fazia parte do minotauro gelado da objetivação. A entidade que estava no lugar de minha mãe estudava os livros indicados pelo referido senhor a fim de produzir um bebê são. Fui um bebê abordado pelo cálculo. Quando eu tinha 27 anos minha mãe contou-me, com bastante orgulho, como eu "fora um bebê amado": ela havia lido que aos 6 ou 7 meses não se podia deixar o bebê sozinho para ele não ficar esquizofrênico! Entrava no quarto e, indo até o berço, esboçava um sorriso, isto é, de tempo em tempo ia até o meu lugar na cela e imitava o gesto facial de um sorriso. Penso que esta experiência foi decisiva para minha vida futura. Uma vida que sempre quis escapar da superfície iluminada do mundo administrado para poder encontrar a consangüinidade do mistério das coisas.

Os lugares que encontrei reproduziam e homologavam a natureza dos meus primeiros encontros: a entidade-colégio era uma máquina de trituração da criança

* Este texto faz parte do livro *Certeza do agora*, a ser publicado este ano.

possível. Eu só conhecia o saber da superfície e não tinha nenhum tipo de recolhimento capaz de gerar a confiança no ato de pensar. Atravessei o colégio decorando tudo, copiando absolutamente tudo. Me enrijei militarmente e entronizei a ordem totalitária do real e todos os seus procedimentos. Arrumava minhas roupas geometricamente sobre uma mesa de bilhar, dispunha as bolas simetricamente em todas as caçapas e rezava para algum deus a fim de que os procedimentos que eu colocara dentro da minha cabeça não desaparecessem durante o sono. Sempre acordei alguns segundos antes do relógio despertar (às 6:40), sempre fiz o meu Toddy no eterno da solidão e sempre pus a mão na maçaneta no instante exato em que aquele ônibus escolar mugia sua voz medonha. Dentro do ônibus eu recapitulava meu arsenal de sobrevivência em sabatina. Uma questão me inquietava: "Será que eles irão descobrir que estou colando do meu próprio cérebro, que o Gombro faz cola de tudo dentro dele?" Esta angústia durou uns doze anos, incluindo todo o tempo no lugar-entidade-escola. Me lembro daquela prova de matemática; o professor pôs os dez problemas na lousa e eu os fui reconhecendo imediatamente em cima do pânico, um a um, até o décimo. Resolvi a prova inteira em 45 segundos e passei os restantes 90 minutos simulando o ato e a cara-de-pensar, e escondendo a prova já inteiramente resolvida. Tirei a nota dez, junto com o Jó e o Marcelo, dois garotos inteligentíssimos, um deles meu amigo e hoje cientista mundialmente importante.

Eu não tinha outro lugar a partir de onde medir o eterno em que eu vivia. Algumas vezes o pânico era muito grande e eu não reconhecia o problema ou sua estrutura; tirei a nota um e a nota dois pelo menos uma vez e temi que meu segredo (o segredo-cola) fosse descoberto. Nesses dias eu andei pelos pátios gelados da escola e soube o que sente uma zebrinha cercada pela matilha de hienas. Não sei em que abismo amigo eu me escondi daqueles rostos, mas sei que esse lugar existiu e hoje me causa profunda dor saber que a dor do animal açoitado e da terra em extinção desconhecem a rota de fuga e o tempo de espera. Eles vivem apenas no atual e dependem inteiramente de nossa fragilidade.

Eu criei um eu hipermetafísico e um tecido de sinapses velozes e miméticas para sobreviver e, misteriosamente, mantive dentro de mim, intacta, durante muitos anos – anos astrofísicos –, a região da vida possível. Atravessei enormes descampados de isolamento até poder compreender a profundidade maravilhosa do sorriso de uma mulher.

Meu pai e minha mãe, um casal absurdo e inexistente, ficaram "juntos" por muito pouco tempo. Aos quinze anos, minha mãe, num dos três ou quatro diálogos "solene-pedagógicos" que tivemos até meus dezessete, contou-me que eles não tinham conjunção carnal, que só uma vez tinham tido relação carnal, conforme reza o código penal, num dia de agosto de 63, data em que eu havia sido concebido. O segundo

diálogo solene foi aos treze, catorze anos, quando ela me disse que masturbação não era pecado e que não precisava escutar os padres do colégio. O problema é que eu não sabia o que "masturbação" significava. Mas isso não me impediu de simular um entendimento. A propósito, devo dizer que apenas aos dezessete, tomando banho num camping de Matinhos, cidade do litoral do Paraná, senti algo desconhecido e vi um líquido esbranquiçado jorrar do meu corpo. De início fiquei muito assustado e pensei em procurar um centro médico a fim de relatar o ocorrido mas, passado o susto, percebi que aquilo podia ser a famosa "sexualidade". Havia um arco-íris duplo no céu de Matinhos e me lembro de ter caminhado pela praia e olhado as ondas do mar com um encantamento estranho das terras impossíveis. Essas últimas quatro palavras, "encantamento estranho das terras impossíveis", não constituem literatura nem enganação, mas uma experiência acessível. No momento estou cansado e não quero explicar o que é isso. Basta conferir a escrita de uma divindade polaca chamada Bruno Schulz para saber o que é o Estranho Encantado de que estou falando.

Acho que sobrevivi no tempo-lugar-colégio por causa da imantação encantada, forte e genial de algumas coisas que amei na mais secreta clandestinidade. A primeira delas foi a Eloá. Eu devia ter cinco anos e, num fim de semana com meu pai divorciado, fomos ver uma exposição de cães na Água Branca. Com o número 371 ganhei um filhote de collie. A Eloá me acompanhou fora do mundo, na terra intacta, durante muitos anos: nós nunca nos misturamos com a realidade. Depois a Eloá se estendeu até uma moto amarela, até uma prancha de surf (também amarela) e o mar e as ondas do mar que eu amei acima de tudo numa terra distante do mundo, terra completamente cindida e, sempre, sempre a Eloá! Estes dois mundos – o real e o que eu amei sozinho – jamais se cruzaram!

Hoje me lembro de uma pessoa que esteve junto de mim por algumas horas, mas essa pessoa sumiu para sempre. Foi um homem chamado Argos, um tio distante que morava no Rio. Esteve comigo no sítio de meu pai, em Piedade, terra de origem de meu pai; meu pai, um homem bom e provinciano que foi triturado pelo caráter absurdo do mundo em que vivemos. O Argos sorria muito quando me via e durante aquele fim de semana ficava sempre ao meu lado. Falou-me da assombração do barão (um antigo barão que morara ali) e nas caminhadas noturnas dizia "ba-rão, ba-rão, barão, venha pegar o Gombrozinho". Vivi dois dias no espaço possível do sorriso na companhia do Argos e do seu vozeirão rouco de tabagista-bebum. Falou-me de cascavéis e de desertos. Da serpente magnífica cujo nome era Naja e imitou, com suas mãos, o andar preguiçoso das tarântulas. Juntos, assustamos minha avó, um O.F.I., objeto freudiano identificado, que temia a alma do marido morto. O Argos e eu saímos de madrugada e arrastamos correntes a uns quinze metros da janela do quarto de minha avó; as correntes faziam um som aterrorizante enquanto eu e o Argos fazíamos

barulhos do além com a boca. Minha avó morreu de medo e teve de passar a noite acordada na sala. Quanto a mim, fiquei tão excitado e animado com o Argos que não dormi naquelas duas noites. Soube mais tarde que meu pai e minha avó deram uma dura no Argos; ele estava deixando aquela criança muito excitada! (A propósito, e este é um "a propósito" bastante secundário, me recordo agora que minha avó paterna sempre se referiu a mim no feminino – boneca, querida etc. – e eu achava isso bastante engraçado!)

Aos dezesseis anos fui, por três meses, aos EUA num intercâmbio cultural, algo que estava no cardápio das experiências necessárias para a boa formação de um jovem são, jovem habitante da iluminada ordem do mundo. No dia em que me buscaram no aeroporto (pai, mãe, mais o Marcelo e o Paulinho), eu comecei a encenar para os meus pais uma espécie de loucura. O Paulinho me disse que já estavam no primeiro mês de aula (eu sabia), me disse que eu tinha perdido 30 dias inteiros e que, no dia seguinte, exatamente no dia seguinte, tinha uma prova de Trigonometria. Esse nome me massacrava e eu estava absolutamente horrorizado. Ao entrar em casa, encontro Aischa, uma setter irlandês que tinha vindo para "substituir" a insubstituível Eloá, completamente cega e esquelética. Atirei um pedaço de carne para o alto e o seu salto antigo, o seu maravilhoso bote, não veio; a carne bateu no seu focinho e os seus olhos estavam opacos. E minha mãe disse que não tinha visto, que sentia muito mas ela não tinha visto que a Aischa estava cega e prestes a morrer. Aischa morreu dois dias depois da minha volta, depois de eu a ter abraçado muito. Eu me lembro daquela noite na minha cela, as lajotas vermelhas e escuras, por suas canaletas fluíam rios do xixi da Aischa, as madeiras estalando sem parar (a vida inteira elas estalaram) e o nome Trigonometria me oprimindo feito um anagrama forasteiro com o pânico físico do dia seguinte. Ali estavam a mesa de bilhar e a minha escrivaninha, o lugar onde eu decorei, sozinho, a inospitalidade de todos os saberes. Ali eu jogava munição para dentro da cabeça, eu assistia à munição entrando para dentro da cabeça e eu não ligava TV nem rádio, pois eu temia que as munições se misturassem, que eu escrevesse uma notícia ao invés de um número. Ali eu segurei minha cabeça e atravessei a época-colégio! Na época-colégio eu aprendi a disciplina do massacre. Eu aprendi que a realidade inteira não passava de mentira. Soube da GRANDE FALCATRUA. Eu sabia que eu era um idiota, um destituído de qualquer inteligência, só podia ser isso, o silogismo era fácil, afinal, ali, no lugar-colégio, nenhuma sílaba, nenhum teorema, nenhuma palavra fizeram o menor sentido! A culpa só podia ser minha! Eu me dizia: "Você não sabe pensar! Mas é necessário derrotar aquelas provas e não ser mandado para uma escola de débeis e de anômalos. Tudo é memória e imitação, ele-eu me dizia para mim. Os animais da selva sabem imitar. Você é como eles!" Então eu sentava na escrivaninha, ereto como um guarda romano, e formalizava todos os tipos de soluções

possíveis no repertório dos problemas. Geralmente eram três ou quatro variações de estruturas. No mais, só se alteravam os números. No dia seguinte eu ficava de prontidão e, ao olhar a lousa ou ler a prova, fazia uma identificação repentina. Se isso não ocorresse, eu era invadido pela tempestade de pânico e o meu corpo podia se desmantelar num oceano de formigamentos. Mas à noite eu sempre tinha rezado a um deus para que ele mantivesse minha cabeça intacta: "Peço ao senhor que tudo que eu coloquei em minha cabeça esteja ainda lá amanhã de manhã e que eu seja capaz de recordar. Faça isso pra mim." O excepcional é que o "meu método" dava certo e eu conseguia fazer quase tudo sem compreender absolutamente nada. Passei a ser tomado como um dos melhores alunos da escola. Eu ocultava meu método com toda artimanha possível, temendo a descoberta do segredo. Durante anos fui eleito pelos colegas o "presidente da classe", os professores corroboravam meu nome. Minha popularidade e liderança eram jogos de astúcia e eu as estranhava muito. Eu sabia que minha vida era uma guerra desconhecida, uma batalha no planeta diferente. Exteriormente, por anos, fui uma criatura totalmente exemplar e sem defeitos. Minha mãe esperava de mim um futuro feito de glória e de poder; aos seus olhos eu era uma espécie de pequeno Midas, jamais dera problemas e o que eu tocasse era ouro.

Mas eu sabia que tudo aquilo, toda aquela desenvoltura escolar e toda aquela facilidade exterior eram pseudo; eram mentira. Por que os olhos do mundo são tão cegos? Por que os homens acreditam tanto na deusa realidade? Por que não falam da GRANDE FALCATRUA? Sei que sempre mantive uma vigilância permanente e uma organização total. Treinei minha "velocidade para fugas" e minha "astúcia de guerra". Meu primeiro romance, escrito em 82, era isso tudo visto de dentro e me lembro de passagens inteiras sobre tortura, nomeação e captura. Do ponto de vista da cegueira do lugar-família e da cegueira do lugar-escola, eu vivi "perfeito" por vários anos: escondia minhas febres para não faltar na aula; às vezes, já estava vestido em plena madrugada e, por horas, aguardava a passagem do velho ônibus escolar! Entrava dentro daquele ônibus em incontáveis manhãs de frio ou de calor. Eu não notava a diferença. O que eram essas manhãs? Por onde me levavam? Eu só sabia que aquele era o meu campo e o meu sempre. Nunca imaginei alguém, nunca imaginei um rosto a quem confessar minha fraqueza específica, isto é, o descompasso entre a enganosa facilidade de fora e a inexistência de dentro. Nunca imaginei alguém para contar o que eu sentia: "Sabe esse menino do colégio, o das notas e da ordem? Esse menino não existe. Sabe o meu segredo? O menino verdadeiro está desaparecido e eu temo que ele não exista mais... Por que a marionete da ordem tomou o lugar da criança possível? Por que a violência do mundo faz esse truque? Por que a assim chamada vida familiar e a assim chamada vida escolar e a assim chamada vida social trituram a criança possível? Por que sobrevivem apenas os falsários, os que se identificam com a

criança morta?” Também nunca imaginei um outro lugar que não fosse o lugar-escola e, durante muitos anos, o lugar-casa e o lugar-escola tornaram-se tão hegemônicos, tão totais e tão insistentes que a própria Eloá e meus universos paralelos desapareceram e ficaram tão opacos quanto a infâmia chamada realidade. O brilho e a vibração frágil chamada Eloá ficavam as-sas-si-na-dos pela atmosfera fria da casa. Tudo precisa de espaço propício para luzir. Assim como é impossível ler uma página de Bruno Schulz perto de Auschwitz, assim como é impossível ler um poema de Hölderlin num quarto de Hotel 5 estrelas, assim como é impossível que numa sala de universidade (das que andei) surja um pensamento-vento, um pensamento-macieira, assim também Eloá não podia existir no lugar-casa. Ficamos tristes e separados e ela soube disso. Não é nada casual que Eloá tenha morrido nos cantos daquela casa após uma dedetização. Quando a inocência dourada do mundo está morta, então vigora um pequeno erro chamado des-ti-no, vigora uma arregimentação chamada causalidade. O espaço morto nos isolou e a Eloá desistiu. Sua morte foi a morte que compreendi mais profundamente. Eu assisti sua agonia, soube que ela estava indo embora porque aquele não era o nosso lugar. Porque aquele era um lugar-tétrico e nós não pertencíamos ao tétrico, o tétrico não era o nosso elemento, o té-tri-co nunca foi o nosso elemento. Eu fiquei só no lugar-casa e no lugar-escola, pois esses dois lugares iguais já tinham me separado da Eloá. Ela não gostava de seu quintalzinho-para-cachorros, da sua tigelinha-de-alumínio-para-cachorros e do seu mordomo-para-passear-cachorros. Ela se recusou a viver numa casa-de-foto-de-revista onde tanto ela quanto eu próprio estávamos sendo de-de-ti-za-dos. Ela não gostava de ver seu companheiro dormindo sozinho na sua cela de lajotas escuras, uma cela-de-casa-de-revista, casa estilo Mediterrâneo, numa rua sinistra de um bairro igualmente sinistro chamado Morumbi. Foi por isso que ela morreu, porque a de-de-ti-za-ção de nosso ser, a verdadeira dedetização já tinha começado muito antes do detalhe, do acidente empírico da dedetização que vocês chamam de real. Eu fiquei muito só. Não fiquei só como uma planária, um Kaspar Hauser ou uma ilha do Norte. Eu fiquei mais só. Eu fiquei nos anéis de Saturno, eu fiquei andando na garganta de Netuno, eu fiquei nas ruas vazias do Morumbi mas, pelo menos, a Eloá tinha escapado. A Eloá tinha escapado e pouco importava que eu continuasse dentro do desastre daquele teorema sufocado. Eu já estava acostumado!

Continuei naquele quarto escuro, continuei dando cordas num relógio desnecessário e preparando minhas roupas em posição geométrica, como já disse, sobre uma mesa de bilhar. A propósito, ganhei essa mesa de bilhar do segundo marido de minha mãe. Eu andava virando os olhos para trás de tal modo que eles (pessoas) viam só o branco do olho; eu fazia isso, eu fazia esse movimento o tempo todo, tanto no lugar-casa quanto no lugar-escola, quanto no lugar-ônibus, que me levava de um

lugar idêntico a outro ainda mais idêntico. Eu virava os olhos para dentro: não sei se era para procurar a criança sumida, a criança que tinha visto Eloá, se era para verificar o terreno baldio dentro da marionete-ordem ou se era simplesmente para não ver a onipresença das coisas, o fato é que eu revirava os olhos. Então o Paulo me disse: "Se você parar com isso eu te dou uma mesa de sinuca, Garoto". E então eu parei de fazer aquilo na frente da figura-Paulo e da figura-mãe, eu parei de fazer aquilo no lugar-casa e no lugar-colégio, e eu passei a fazê-lo apenas sozinho no lugar-quarto e no lugar-banheiro. Eu revirei os olhos sem parar, madrugadas inteiras, madrugadas inteiras eu fiquei zanzando do horror de fora ao vazio de dentro e do vazio de dentro ao horror de fora. E neste jogo eu nunca achei nada diferente, eu encontrei sempre de um lado o absurdo ininterrupto e do outro a escuridão. Ganhei, entretanto, uma bela mesa de bilhar. Eu pude andar em torno dela e pude aprender sinucas de bico. Nela eu derrotei sucessivos mordomos. O ter parado de espiar pra dentro para ganhar uma mesa foi uma das raras vezes em minha vida em que negocieei, em que executei, deliberadamente, uma ação racional instrumental tendo em vista fins. Muitos anos depois, nos anos 95, 96 e 97, quando tudo, absolutamente tudo esteve em jogo, nesses anos que foram os mais perigosos e terríveis de minha vida e que a minha assim chamada integridade física esteve duramente ameaçada, e isso inúmeras vezes, então, nesses anos, eu não consegui negociar absolutamente nada. E quando eu ouvi a voz-família dizer: "Gombro, se você não parar de beber, se você não parar de correr atrás da vodka, você vai para o hospício ou para a polícia", então eu não parei de beber e eu conheci o lugar-sanatório, o lugar-manicômio e o lugar-presídio. E não há a menor dúvida que eu terei de dizer tudo, eu terei de contar absolutamente tudo, o alfa e o ômega, tudo tal como foi e tal como se passou, pois isto já não é mais uma questão minha e já é uma necessidade maior do que a de comer ou respirar. Engana-se quem diz que o horror é inominável, o horror só é inominável para quem só conhece as palavras dóceis, para quem só conhece as palavras meios-termos, mas o horror é dizível na hipótese em que você foi visto por um olho-Auschwitz e você, tendo percebido que estava sendo visto-e-dito por um olho-boca-Auschwitz, você, simultaneamente, assistiu tudo isso acontecer. Com uma voz-frieza-de-objeto você pode descrever-mimetizar o que assistiu enquanto era visto e no-me-a-do como algo exterminável. Talvez seja um acesso meramente fonográfico e visual, talvez ele nunca diga um conteúdo, um fundo, nem qualquer rugosidade opaca de vida, mas isso se deve precisamente ao fato de que nessa hora tudo isso sumiu. É provável que eu tenha conhecido essa hipótese, pois num dos lugares em que estive o olho-palavra de um homem vestido-de-branco, um homem dito normal que guia automotores e põe bolas em árvore de natal junto de rebentos que têm a sua cara, o modo como fui olhado por ele, antes de ser novamente amordaçado na cama metálica, fez com que, durante as 13

horas subseqüentes em que estive no lugar-cama recebendo injeções no lugar-ombro, fez com que eu não pudesse deixar de ficar sentindo, fez com que eu ficasse sentindo o tempo todo a vida das pessoas exterminadas, das pessoas que não tiveram nunca mais o depois-daquilo, que tiveram de olhar apenas dentro do olho do minotauro gelado e tão-somente ele e apenas ele. E eu soube que essas pessoas morreram suspensas no infinito do horror e que o infinito, o horror e o eterno são nomes de coisas idênticas. E é por isso que desde o dia do EVENTO, do evento de doze dias atrás, eu me tornei uma palavra que não pára, e essa palavra que não pára, que não me deixa dormir e não me deixa cagar, e que é uma palavra intrinsecamente totalitária e excessiva, eu preciso dela, eu preciso dela porque no dia do EVENTO operou-se uma revelação e, nessa revelação, eu percebi em mim mesmo a presentificação total da minha vida, e nessa a-pro-pria-ção que me possuiu, nessa anamnese gigante de todos os agoras, de todos os com-quem e lugares de minha vida, essa instantação onipresente de tudo que me foi me percorre dia e noite sem parar, revivificando tudo e encarnando tudo. E a palavra que aqui eu digo é a palavra disso e é, portanto, a palavra necessária e eu preciso da palavra ne-ces-sá-ria para derrotar, para triturar a palavra morta, a palavra bom senso, a palavra psi, a palavra língua ordinária, a palavra jornal, a palavra divã, a palavra belas-letras, a palavra homem-de-letras, a palavra amiga, a palavra diversão, a palavra talk-show, a palavra toda-TV e toda-rádio, a palavra táxi-Habermas, a palavra comunica-Apel, a palavra tísica-Rorty, a palavra associa-Freud, a palavra materna, a palavra ciência, a palavra diagnóstico, a palavra humanista, a palavra moral-polícia; é um bando, é um séquito interminável o das palavras que eu preciso silenciar. O Argos foi o culpado. O Argos foi o culpado de muitas coisas, culpado não só de eu sempre ter preferido os estranhos aos conhecidos, mas o culpado de ter me falado da Naja. Eu guardei o nome Naja assim como eu guardo tudo o que me dizem, mas eu guardei o nome Naja com um grifo negro embaixo dele e agora eu preciso da palavra Naja para colocar todas as outras em sinuca de bico; eu preciso do soro-antiofídico-Naja para destituir o desfile do verbo caído. Eu preciso da palavra gnóstica, da palavra maniqueu e eu preciso dela não porque eu não saiba falar as palavras do mundo; eu sei imitá-las muito bem, eu sei imitar a palavra-correta, a palavra "nossa-que-cara-culto!", a palavra "olha-como-ele-é-articulado", eu sei, eu falo de cabeça cheia, eu tirei dez, a chamada nota máxima em quase todos os trabalhos que escrevi numa famosa instituição universitária e ali, naquele centro de excelência, naquela fábrica de inseminação de bons alunos, naquele exército do saber bem e do dizer bem, eu não emudeci e eu não me saí de todo mal, e eu convivi com muitos filhotes-de-papai que se tornaram filhotes-de-orientador, isto é, gente que seguiu sem gemer, sem o menor conflito, essa monstruosidade chamada homem-de-carreira, chamada homem-de-sucesso e que

trocou o papá-gosta-menino-eu pelo cabeça-professor-ama-texto-eu. Eu conheci a violência intrínseca dessas pequenas criaturas culturais, criaturas que riscavam do convívio quem dissesse errado a coisa-Descartes e a coisa-Freud e que, embora não tivessem os bens materiais como a coisa-Mercedes e a namorada-coisa-gostosa-que-vai-vernissage, tinham muitos bens culturais dentro da cabeça e adoravam a coisa-Kant, a coisa-Fichte e as belezas da literatura assimilada na bolsa de Paris. Agora eu me lembro de tudo, a assim chamada madeleine está inteirinha atravessando a minha boca, e é necessário que eu diga absolutamente tudo, pois isso, como já disse, não é mais uma questão minha e se percorro, retroativamente, levado pelo rumor das distâncias atravessadas, todos os lugares da minha existência, todos os com-quem e gestos a mim dirigidos, percebo, com um misto de náusea e perplexidade, que esses mesmos lugares, bordados no bem e na correção, não passavam de cenários ociosos e que os gestos e as palavras escutadas eram oriundos de uma terra destituída, terra infinitamente incapaz de iluminar sequer um pedaço de noite e, assim, tanto no lugar-escola quanto no lugar-namoro, tanto no lugar-família quanto no lugar-divã, eu notei sempre a mesma ausência do outro, a mesma falta de rosto e o mesmo sumiço da fagulha e assim, quando cheguei em São Paulo após três meses nos EUA, três meses essenciais no que diz respeito à boa formação de um jovem são, um jovem que após três meses de experiência em país estrangeiro se torna melhor, mais apto e mais antecipadamente reciclado que qualquer outro jovem igualmente são que não tenha tido a mesma experiência, então logo que cheguei no aeroporto notei a presença da entidade-mãe e da figura-pai mas, tanto os olhos na entidade-pai quanto os olhos na máscara-mãe não notaram que junto da grande quantidade de espinhas, internas e externas, que tinham pululado no meu rosto, havia se atualizado, prestes a explodir, toda a turbulência de uma questão informulada. A questão "há alguma vida verdadeira no planeta?" ameaçava dispor da totalidade do meu ser, minando e interrompendo tanto a habilidade mimética quanto a correlata capacidade de simular teatros-realidade a fim de viver no mundo sem compreendê-lo. Essa pergunta fundadora que é a mesma pergunta que me inscreveu e que me trouxe até aqui, eu teria ficado com ela inteiramente dobrada e informulada caso o lugar chamado carro tivesse capotado e se espatifado após uma ligeira desatenção de meu pai no km 76 da rodovia Anhangüera. Vale dizer que se eu tivesse morrido no 76 da Anhangüera eu não teria tido o tempo necessário, o espaço temporal necessário e indispensável para desdobrar e para me apropriar da pergunta que me foi confiada, e eu teria desaparecido com ela inteiramente embrulhada e, então, nessa hipótese, minha existência não teria sido mais que um horror e um massacre, pois foi apenas porque puderam se passar 20 anos desde a data do km 76 até a data de hoje que eu pude tocar as mãos no ombro do adolescente obscuro que viajava naquele carro,

adolescente que não podia esperar mais nada a não ser a própria espera pela minha chegada. E é só porque eu pude durar mais 20 anos e pude deixar de continuar ferido pela paixão da mesma dúvida; é só porque eu realmente pude ir bem longe no farejamento do mundo e na investigação da existência que pude, finalmente, colocar as mãos no ombro do adolescente e, com ele, junto dele e sobretudo no elemento da dor-ele, destruir e aniquilar todos os lugares que o sufocaram. Foram, portanto, necessárias duas décadas para que eu estivesse em condições de olhar dentro do olho do minotauro gelado e tão-somente ele e apenas ele e olhá-lo face-a-face, frente-a-frente, perfurando-o e ultrapassando-o na direção de uma nova terra. É porque me encontro, agora, protegido pela palavra de uma terra redimida que posso fitar o minotauro na sua própria língua e desgorgonizá-lo e dissolvê-lo até o último limite. Não fosse essa visitação do agora, não fosse o sopro dessa visitação, eu jamais teria descoberto o que me conduziu por uma história que é uma ausência de história e por uma vida estranhamente cerzada na falta-de-uma-vida. Se posso agora abrir a boca, é porque fui visitado pela grande ruptura. É apenas quando desaparece a cadeira em que um homem sentou ou quando some a forma na qual ele se manteve toda-uma-vida que se tem o direito de começar a falar e a expor. Antes de qualquer visita dessa ordem, um homem é apenas uma ilusão ambulante e se ele se põe a falar e a narrar, logo percebemos que sua narrativa já se encontra inteiramente narratizada e que, ela e ele, narrativa e homem, pertencem apenas ao mundo e não à turbulência da verdade. O homem que abriu uma brecha na cidade ao gritar do viaduto e da janela do edifício estará em condições de começar a falar se ele não esquecer e não suprimir o grito ao voltar para o seu quarto, mas se, ao contrário, permanecendo no elemento do grito, começar a ser apenas e tão-somente a partir do elemento do grito, de tal modo que já não é a cidade e o edifício que assistem ao grito, mas é o grito quem olha o edifício e a cidade. Passei boa parte de minha vida gritando em túneis, janelas e becos e se hoje eu não preciso mais gritar é porque me tornei a própria dor contida naqueles gritos e é ela e apenas ela quem me autoriza a falar. Estou autorizado a falar não em virtude da minha formação cultural ou da anuência consentida pelo prêmio-literário, pela crítica-literária e pelo doutor-literário, nem em função de algum embuste chamado competência comunicativa, mas porque falo a partir de uma dor tão antiga que ela já estava presente na única memória deixada pela criança que fui.

A criança que fui tinha exatamente 4 anos quando fez sua primeira descoberta. Era uma tarde ensolarada na avenida Angélica 1905, apto. 10B e eu estava cuspidando caroços de ameixa nos transeuntes que passavam na calçada quando notei que as ameixas tinham terminado e que eu não podia mais continuar lançando caroços nas pessoas que passavam. Dirigi-me, então, para a janela situada na direção oposta do apartamento, janela que ainda hoje dá para um cemitério, e fiquei olhando para os

túmulos até o momento em que fui visitado pelo seguinte pensamento-pergunta: "Quanto tempo vai levar, Gombro, até que você reencontre alguém ou alguma coisa depois de você morrer?" Comecei, então, a repetir bem baixinho a palavra NUNCA a fim de surpreender o momento exato em que ela chegaria ao fim, mas fui me dando conta, ao acelerar a enunciação da palavra nunca, e ao dizer nunca, nunca, cada vez mais rápido, que aquilo não ia parar nem se deter. O tão esperado momento final a partir do qual algo ou alguém voltariam à minha proximidade parecia abortar-se continuamente. Visualizei então um homem caindo num desfiladeiro cujas rochas estavam marcadas com faixas amarelas de auto-estrada e, entrando dentro desse homem visualizado, fui vendo as faixas passarem numa velocidade cada vez mais rápida até que, completamente horrorizado, descobri que aquela queda jamais terminaria e, ainda, repetindo o nunca e o nunca em intensidade cada vez mais forte, senti a medula concentrar-se e ir se gelando progressivamente até que caí no chão, completamente imóvel e paralisado: o infinito havia me estuprado de uma tal maneira que já no dia seguinte, exatamente no dia seguinte, não tendo podido esquecer o que havia se passado e não tendo podido mais procurar ameixas e transeuntes, desenhei com um giz uma linha de quase 30 metros e, pondo-me bem no centro dessa linha, fiz um ponto, um ponto verdadeiramente minúsculo que era o ponto preciso onde estava minha vida. Percebi que ela estava rodeada de morte infinita nos dois lados e, ainda que eu apenas desenhasse como a criança-índio ou a criança-xamã, era, na verdade, a célebre frase pascaliana quem soletrava o seu peso nas minhas vísceras: o silêncio eterno dos espaços infinitos me apavora! Eu já conhecia, portanto, o sentido da frase de Pascal uns 20 anos antes de tê-la reencontrado escrita num volume filosófico, volume que tendo caído nas minhas mãos provocou a primeira reminiscência transparente daquela tarde na avenida Angélica. E já que se mencionou aqui o nome de Pascal, do grande Pascal, que tendo vivido apenas 39 anos teve, no entanto, o tempo necessário para desembrulhar o seu recado e para, generosamente, formulá-lo aos outros e ao mundo; já que se falou dele, não custa também pronunciar o nome de Descartes a fim de assinalar uma divergência essencial e uma radical oposição, uma vez que eu próprio, não tendo me descoberto num ato de pensamento conforme reza o princípio mesmo da filosofia moderna, mas porque o corpo tremeu ao saber-se mortal e eu me surpreendi intrinsecamente contemporâneo da noite de minha ausência, por isso e simplesmente por isso, não pude experimentar em relação a Descartes a mesma alegria e felicidade que encontrei em Pascal. Quando um homem descobre o próprio ser mediante um ato de pensamento, ele está descobrindo apenas um pedaço construído e secundário de si mesmo e, nesse sentido, ele se encontra na mesma situação daquele que apalpa a calça e o sobretudo e pensa estar tocando sua nudez primeira, o que equivale, sem dúvida alguma e sem o menor exagero, a um

erro e a um embuste. Há uma diferença muito grande entre encobrir-se e descobrir-se, mas esse não é, ainda, o momento exato para falar de filosofia e acertar as contas com o pensamento dos filósofos. Qualquer aluno de filosofia poderia objetar que Renato Cartesio, conforme as traduções espanholas dos manuais soviéticos de história da filosofia, que Renato Cartesio não era um mago da insegurança mas, ao contrário, estava ocupado com a certeza e não com a verdade e que a verdade como certeza é bastante diferente da verdade como verdade. Mas é temerário falar e discorrer sobre filosofia. Há sempre um vigia e há sempre um espião decretando antecipadamente a nossa incompetência. Seria necessário um solilóquio a quatro paredes, quatro paredes bem fechadas, onde ninguém fosse ouvido; seria necessário, para falar de filosofia, locomover-se até a última rua da cidade de Guarulhos ou fugir para um país de língua estrangeira como a Polônia ou a Turquia, um país onde já nem houvesse mais instituição filosófica e, por isso, esse ainda não é o momento exato para acertar as contas com o pensamento dos filósofos. Isso implicaria um enorme desvio, uma monstruosa digressão que mostrasse que a única maneira de não ser completamente aniquilado pelo exército dos filósofos seria medi-los e enfrentá-los a partir do constante recuo até o informulado da própria questão, uma tática de ida e vinda, entrada e saída, em que a inteligência conquistada é permanentemente submetida à vigilância da reserva de estupidez e de inocência, de tal modo que ao conhecimento incorporado segue-se a negação e a destruição do conhecimento incorporado e, à forma adquirida, segue-se o horror e a náusea por essa mesma forma adquirida e assim sucessiva e incansavelmente, pois é apenas assim que haveria as condições necessárias e nunca suficientes para eclodir uma questão real. Mas hoje ninguém dispõe do tempo e do espaço necessários para manter-se fiel ao próprio informulado; tudo conspira sistematicamente contra uma tal possibilidade, de tal modo que a maioria dos homens, a quase totalidade deles sequer pressente que carrega em si um filósofo possível e que seria exuberante desdobrá-lo no diálogo e no combate com os filósofos logrados. Porque tudo hoje se encontra radicalmente tamponado e suturado, não há espaço para a realização da filosofia como sofia e da sofia como literatura. Para tanto seria necessário um imenso lugar de errância e vagabundagem, bem como uma acolhida por parte dos guardiões e dos plantonistas da filosofia, mas os plantonistas da filosofia, os membros da instituição filosófica, ao perceberem alguém querendo erguer a cabeça a fim de balbuciar suas inquietudes, fazem com que ele não mais se sinta no direito de fazê-lo.

Se eu, no entanto, me atrevo a abrir a boca para falar de filosofia é porque me encontro protegido pela visita filosófica do infinito. É porque aos 4 anos, na avenida Angélica, tendo repetido muitas vezes a palavra NUNCA, eu me horrorizei diante da incalculabilidade da duração do eterno e porque, na incalculabilidade da duração do

eterno e no correlato horror-aniquilação que constituíram minha primeira formulação, eu não descobri nenhuma infinitude positiva nem qualquer substância gorda que me sustentasse, mas, ao contrário, descobri apenas minha precariedade e minha completa fragilidade, tornei-me então uma pessoa intrinsecamente filosófica, e é uma pessoa intrinsecamente filosófica aquela que está na situação de dizer tudo sem negociar absolutamente com nada e com ninguém, pois seu único antecedente, seu único rodapé e seu único mestre é o grito do primeiro despertar. Porque eu jamais esqueci esse grito e nem me livrei da ameaça de cair-para-sempre-para-fora-do-mundo, por isso e apenas por isso minhas assim chamadas relações com a vida tornaram-se, todas elas, sem exceção, intrinsecamente filosóficas e transcendentais. E desde o início, desde que cheguei ao mundo, adentrando no lugar-maternidade, todos já estavam a postos e todos, como numa partida imóvel de futebol, vestiam suas camisas numeradas e atuavam nas áreas demarcadas com uma tal precisão que eu senti tratar-se de uma partida eternamente presente e de uma partida que jamais tinha começado, e assim percebi o sorriso do doutor médico e o sorriso do doutor médico coincidiu absolutamente com o sorriso médico do doutor e enquanto ele sorria, simultaneamente, meu avô imutável observou que eu era excessivamente ruivo e tinha um nariz um pouco grande demais e minha mãe, tendo ouvido essa proposição de meu avô, teve alguma dificuldade em segurar-me da maneira correta, da maneira que ela havia lido no manual científico da boa mãe, pois ela tentou medir-me e avaliar-me a fim de precisar se aquela coisa ruiva e barulhenta não estava chegando com algum defeito estético. Foi necessário que a figura-pai contasse e conferisse o número dos dedinhos, o que ele fez seguida e obsessivamente por quatro vezes, iniciando assim a minha primeira sabatinização, para que a entidade-mãe conseguisse esboçar a sua primeira grande pulsão de recepção: um sorriso realmente branco e maravilhoso haurido nos melhores textos indicados pelo terceiro doutor, um doutor muito importante que não se encontrava ali, mas que havia prescrito, de antemão e de um modo radicalmente transcendental, a totalidade dos procedimentos obstétrico-anestésicos do parto da beldade-mãe. E é óbvio que tudo saía a contento, tudo funcionava maravilhosamente bem e eu era, exceto o nariz um tanto grande e o cabelo avermelhado, razoavelmente perfeito, dir-se-ia até que feito à imagem e semelhança da coisa-deus e da família e, por isso, todos transitavam alegres e sorridentes dentro do lugar-maternidade. Até mesmo a realidade-avô, que sempre parecia ter acabado de sair do banho, e, quer fosse de madrugada ou após um vôo de dezesseis horas era admirável constatar que a realidade-avô continuava idêntica à realidade-avô, mesmo ela permitiu-se uma palavra não-jurídica ao cumprimentar a enfermeira e parabenizá-la pelo sucesso da operação. Tudo ia muito bem e tudo ia tão bem mesmo no interior do lugar-quarto, situado no interior do lugar-maternidade, incluído no interior do

lugar-mundo, que ninguém notou que o primeiro sorriso da figura-mãe absolutamente não me convencera. Eu fiquei extremamente desconfiado e não fui seduzido pela primeira grande exibição de arcadas da figura-mãe e, desde esse primeiro início, tendo me perguntado se era realmente aquilo um sorriso humano, abriu-se entre mim e a totalidade daquela família uma cesura monumental e uma radical oposição, pois me pareceu que aquela família, na condição de célula-familiar, encontrava-se ali desde sempre e, desde sempre, todos estavam a postos num eterno presente enquanto eu, e apenas eu, teria vindo da noite e do assombro, e que eu, na condição de recém-chegado e, portanto, inteiramente reminescente da sublevação dessa mesma chegada, aportava no interior de uma família que parecia não portar nenhuma marca de chegada nem reminiscência de partida.

Comecei, portanto, a estranhar e a não participar dos rituais daquela família; soube que eu havia baixado num lugar equivocado, num lugar infinitamente aguado e diluído, e que deveria existir um outro planeta onde a vida fosse verdadeira e, batendo em retirada na direção contrária, na direção da noite que me precedera, tornei-me uma espera infinita e tornei-me a lenta paciência na direção do verdadeiro nascimento. Vale dizer que logo nos primeiros instantes, tendo colocado a cabeça para dentro da maternidade e não tendo podido dependurar-me no sorriso-mãe, pois o sorriso-mãe, enquanto armação sinistra do bem já não guardava nenhuma lembrança de minha essência, fui obrigado a desdizer o mundo e a retroceder até a região das antecâmaras. E é preciso assinalar que logo nesse primeiro recuo corri o imenso risco de tornar-me um grito eterno e de cair para sempre na direção do nunca, a exemplo de uma grande quantidade de pessoas que conheci e com quem convivi, pessoas que se encontram dependuradas apenas num fiapo de palavra ou no fiapo de alguma esquisitice para não desaparecerem e para não sumirem para sempre, pessoas que são sistematicamente destruídas e aniquiladas pelos funcionários do bem, e os funcionários do bem, quer dependurados na velha caridade cristã, quer dependurados no moderno saber biológico-psiquiátrico, afastam constante e permanentemente qualquer possibilidade de relação humana com a dor humana, pois tanto a *caritas* cristã enquanto negócio do coisa-deus quanto a medicação psiquiátrica enquanto negócio do programa-científico exorcizam incessantemente o rosto do homem, e se afirmo isso, eu o afirmo de boca cheia, pois experimentei em meu próprio corpo a posição de ostracismo a que me conduziu a boca do consolo e a posição de abandono a que me conduziu a mão que medica e sei, na forma de um saber concreto, que a boca do consolo olha apenas para o alto e encontra-se inteiramente mediatizada pelo olho daquele que tudo vê, e o olho daquele que tudo vê gera nos homens apenas atos intencionais e os atos intencionais, precisamente enquanto intencionais, não passam de atos mortos e auto-referentes e, nessa condição, jamais alcançarão o rosto do

homem que espera, o mesmo ocorrendo com a mão que medica, pois a mão que medica, ao se refugiar e se proteger no diagnóstico e ao olhar sistematicamente na direção do saber e do diagnóstico, empurra novamente para o limbo o rosto do homem que sofre, tornando esse mesmo homem cada vez mais só e cada vez mais desesperado. Mas eu não pretendo ainda – e este não é o momento adequado – acertar as contas com os homens-vestidos-de-preto e com os homens-trajados-de-branco, isso exigiria outra imensa digressão e desvio, um desvio que eu estaria, entretanto, bastante capacitado a realizar, pois já estive alocado e já fui inquilino tanto na cela dos primeiros quanto na cela dos segundos, e percebi que elas constituem apenas um prolongamento e um refinamento da mesma cela, um aumento de grau na sutileza decorativa mas que, essencialmente, há uma continuidade inteiramente harmônica entre o representante da entidade-deus e o representante do programa-científico.

Se eu não pretendo empreender agora este necessário ajuste de contas, poupando minha autobiografia de um constante processo de *scheerazadeização* digressiva, é porque, por hora, só me interessa assinalar que esses dois tipos de carcereiros não têm a menor condição de dialogar e de compreender aqueles que se tornaram um grito eterno, e isso pela simples razão de que eles moram no lugar antípoda e, por morarem no velho sono do lugar antípoda, não estão dispostos ao sacrifício de virarem do avesso e de ponta-cabeça a fim de encontrar a indignância adequada e a pobreza necessária que lhes permitiria uma aproximação com os homens do grito. Eu próprio, tendo escapado por um triz de me tornar um grito eterno pois, como já disse, logo que adentrei no quarto da maternidade não fiquei convencido com a primeira saudação de minha mãe e, não tendo sido atingido por essa recepção, retrocedi em fuga na direção do abismo que me precedera, mas – e aqui reside o detalhe essencial – esse retrocesso aconteceu de um modo tal que enquanto eu retrocedia, simultaneamente eu me agarrava ao fiapo de uma pergunta e essa pergunta, na condição de primeiro estranhamento do mundo, protegeu-me do completo sumiço e do inteiro engolfamento pela escuridão, e eu pude, portanto, salvar-me do grito eterno pois converti-me, ao mesmo tempo, não só em grito eterno, mas em pergunta pela essência do mundo e pelo sentido da realidade. Vale dizer que nessa estranha condição de habitante duplo e de animal de fronteira pude transitar e espiar de um lado para outro, e pude perambular incansavelmente pelos lugares antípodas sem jamais conseguir fixar residência quer de um lado quer do outro e, privado tanto da capacidade de engolir o gigantesco teatro do mundo quanto de suportar o engolfamento da morte, tornei-me apenas uma pergunta e essa pergunta enquanto espera e tensão pela vida verdadeira sustentou-me e conduziu-me por todos os lugares e por tudo que fiz até a idade de 34 anos e, até a idade de 34 anos, apesar da

aparente heraclitização e da aparente multiplicidade de formas e identidades que assumi, eu fui apenas uma única pergunta ambulante, pergunta endereçada a todos os lugares e a todas as pessoas que encontrei e, desde o primeiro momento, desde o momento inicial quando comecei a sugar e a succionar o peito materno com violência e intensidade crescentes, o que me causou a primeira sabatinização pediátrica, eu já me encontrava inteiramente disposto pela pergunta acerca da essência da terra, e pela pergunta acerca da essência do mundo enquanto população humana e, acossado por um há-alguém-aí? e por um tem-alguém-morando-aí?, fui levado a sugar com força o mamilo materno a fim de deslocar e desalojar a entidade-mãe enquanto estátua, pois apenas desalojando a estátua-beldade-mãe surgiriam as condições para o advento da outra mãe, da mãe cuja fagulha trágica, cuja fagulha e caos adormecidos pudessem saudar o milagre da minha chegada. Entretanto, quanto mais eu berrava e succionava, mais a figura-mãe se assustava e mais ela entabulava conversações pediátricas com outras argamassas e blocos falantes, de tal maneira que eu não tive outra alternativa senão a de recuar para bem longe e, com a parte que restava, dar início à minha carreira de ator e de falsário da identidade.

Tornei-me, portanto, um ator e um simulador de identidades e, quer eu estivesse no lugar-escola jogando uma partida de futebol, quer eu estivesse viajando para alguma cidade com a figura-pai, eu sabia perfeitamente estar simulando tanto o ato de jogar quanto o de viajar e, assim, quando estive na cidade de Brasília de mãos dadas com a figura-pai e ele, exibindo seus conhecimentos decorativos e arquitetônicos apontou para os elementos-vazados, o que constitui, ainda hoje, uma de suas expressões prediletas, ele mal sabia que seu próprio filho era o elemento verdadeiramente vazado e que aquelas duas palavrinhas, elemento e vazado, eram radicalmente oraculares, pois a criança, na condição de filho, encontrava-se machucada por uma espécie de onisciência divina e, vagando no elemento dessa onisciência, se assistia constante e implacavelmente, antecipando assim em quase 30 anos a totalidade dos lugares arquitetônicos, todos eles assistidos e vigiados por câmeras que nunca piscam e que desconhecem o sono. Porque o grande olho do abismo sempre me vigiou, tornei-me um elemento vazado e, na condição de elemento vazado, incapaz de erigir qualquer identidade. Homem e identidade se fundam no esquecimento e, assim como um planeta que se soubesse assistido pela proximidade de um buraco negro deixaria de poder persistir no sonho da sua planetidade, assim também o planeta que fui, o planeta-Gombro, fez todas as viagens em estado de dilaceramento contínuo e isso não só na viagem para Brasília, quando pela primeira vez escutei uma palavra-de-destino, mas antes e depois e em todas as viagens, incluída aquela já mencionada, para os EUA, onde me dirigi a fim de aperfeiçoar o idioma inglês e aumentar a extensão do meu exército de saber e de experiência para obter uma vaga na Escola Politécnica, viagem

na qual a máxima recordação, a recordação propriamente encantada e proustiana, recorda uma visita à universidade de Berkeley, onde, extasiado, fiquei observando um homem ruivo de 2 metros de altura com uma camiseta negra onde estava escrito: "Black holes are out of sight". Esse homem, como percebi, estava rodeado de alunos com cara-de-gênio e esses alunos com cara-de-gênio escutavam piamente o imenso professor com óculos e cabelos einsteineanos de um verdadeiro hipergênio e eu, tendo me aproximado e tendo-os rodeado por mais de 30 minutos com todos os pêlos ouriçados, notei que eles falavam precisamente de supercordas e de buracos negros, e eu já era então o sonho secreto de tornar-me astrofísico e de poder conversar com o enigma do buraco negro e era nisso que eu pensava quando a figura-pai buscou-me no aeroporto e ia dirigindo o carro em alta velocidade pela rodovia Anhangüera e eu, com o rosto cheio de espinhas, pensava em como eu iria tornar-me um astrofísico se eu era um idiota que não compreendia os caracteres matemáticos e era necessário ser muito inteligente no trato dos caracteres matemáticos para entender o buraco negro. E eu pensava nisso e isso me trazia uma dor imensa e uma dúvida atroz e eu jamais teria descoberto do que me falavam essa dor e essa dúvida se o carro da figura-pai tivesse capotado e se espatifado no km 76 da rodovia Anhangüera. Vale dizer que se eu tivesse morrido no 76 da Anhangüera eu teria levado comigo uma dor monstruosa, uma dor jamais desembrulhada e, então, nessa hipótese, a opacidade do meu rosto adolescente teria desaparecido sem que tivesse podido chegar à luz o testemunho e a narrativa da minha passagem. Por isso, essa autobiografia enquanto heterotanatografia não é mais do que o instante da celebração intensa onde abro a caixa preta da minha vida inteira a fim de dizer a senha que me foi confiada. E foram, portanto, necessárias duas décadas para que eu estivesse em condições de desmascarar a astrofísica e suas tentativas de compreender o buraco negro. Os astrofísicos são seres assombrados e maravilhosos que viajam sozinhos pelos estranhos mares do pensamento, mas eles esquecem que não é preciso ir tão longe para investigar o buraco negro, pois o buraco negro está debaixo de nossos pés, está aqui, agora, furando meu peito com seu vento terrível e, nessa condição, ele constitui a nossa máxima intimidade. E justamente agora, quando a ciência atinge os confins do microcosmo e do macrocosmo, justamente agora que ela toca o fim das coisas, descobrindo caos e indeterminação por toda parte, torna-se claro que ela não passava de um elástico incessantemente esticado e tencionado cujo ponto inicial permaneceu invariável sem nunca ter saído do lugar. Justamente agora que ela atinge o seu próprio fim, descobrindo no macrocosmo entidades autodevorantes e no microcosmo aquilo que está aqui e simultaneamente não está aqui, torna-se nítido e evidente que o pedaço elidido do observador, sua "loucura congênita", reaparece, agora, num terremoto de proporções gigantescas e, ainda que de um lado do telescópio esteja

uma galáxia longínqua, do outro estará um pequeno pedaço de corpo humano chamado olho. E é por isso que sempre penso nas terríveis depressões de Stephen Hawking, depressões que acompanham sua busca pela equação fundamental que estava dentro da cabeça de Deus; as depressões de Stephen Hawking jamais terminarão pois onde há ainda um fiapo de corpo humano não haverá poder algum e nisso ele, Stephen Hawking, foi precedido não só pelo maravilhoso Isaac Newton, mas já pelos padres da igreja que, ao escreverem imensos tomos teológicos, viam suas crises de fé aumentarem na mesma proporção em que escreviam. Mas esse ainda não é o momento adequado para acertar as contas com o pensamento científico: o pensamento científico é filho da inteligência e a estupidez da inteligência consiste no eterno adiamento da verdade e, por isso, logo que conversamos com o umbigo-do-físico e não com o intelecto-do-físico, percebemos que o intelecto-do-físico é apenas a pequena corda onde ele se dependurou a fim de construir perguntas potencialmente respondíveis e toda essa construção não é mais do que o testemunho e a reminiscência do instante fatal em que a criança assombrada, a criança no umbigo-do-físico, trocou o território aberto do arrebatamento pela proteção da província fechada do intelecto. E esse é propriamente o momento letal em que a criança se extravia na direção da argamassa-mundo, pois a verdade do intelecto enquanto verdade do que se conhece, e do que se calcula, contém uma antiverdade na medida em que a verdade como verdade é um arrebatamento incontrolável.

Mas eu ainda não sabia nada disso quando, com o rosto cheio de espinhas, voltava para São Paulo no interior do carro da figura-pai e, enquanto o carro deslizava pela estrada, eu olhava meu rosto na janela refletora do veículo, e eu contorcía esse mesmo rosto e eu fazia caretas e apalpava as espinhas e, ainda que eu estivesse situado no interior do carro da entidade-pai, era, na verdade, do exterior e de fora do carro que eu sentia e via tudo aquilo que estava se passando no interior do carro conduzido pela figura-pai. E mesmo que eu deitasse ou fechasse os olhos no interior do carro, era da margem e do canteiro da estrada, ali, onde sempre floresce a ramagem selvagem e de onde olham o mendigo e o cão agonizante, que eu persistia perguntando: "e o que é o carro? e para onde vai esse carro? e quem é o menino da espinha contorcendo o rosto? e, sobretudo, qual é o modo da vida no planeta onde o menino é obrigado a contorcer o rosto?" E essas perguntas, na condição de perguntas capitais e de perguntas contínuas, persistiram sempre e o tempo todo, e o tempo todo eu prossegui contorcendo o rosto e as palavras em todos os lugares, e em todos os lugares não houve lugar algum e não houve careta alguma que me convencesse, nem figura alguma que grudasse no rosto da dor e da pergunta e, ainda que eu tenha tentado o tempo todo e o tempo inteiro imitar aqueles que encontrei e dependurar-me alguma identidade a fim de conquistar cidadania no lado de dentro do mundo,

eu jamais alcancei cidadania no lado de dentro do mundo e isso durou até a idade de 34 anos, quando, finalmente, na noite do evento, do evento de doze dias atrás, quando, tendo entrado no meu quarto e tendo constatado que meu quarto era um quarto-estético e um quarto-apenas-para-ver-e-para-olhar, eu destruí, então, esse mesmo quarto, e eu o converti num quarto-para-escrever e num quarto onde eu pudesse escrever uma verdadeira filosofia da vida, uma filosofia que mostrasse cada palavra e cada conceito na experiência e no gesto que os geraram; então, nessa noite, enquanto noite-ápice do meu acontecer, tendo aberto um furo na parede do quarto e tendo visto a estrela pontiaguda dançar no abismo negro da noite, percebi, finalmente, que o caminho do mundo não era separável do caminho da morte, e que o abismo e a casa se pertenciam mutuamente num êxtase contínuo; então, nessa noite, fui visitado pela criança que fui e eu compreendi que a criança fascinada que fui manteve-se sempre hirta na abundância do pressentimento e que seu lugar tinha um nome e já não me custa dizê-lo: iminência do acontecimento. E, às vezes, quando a tensão do pressentido explodia, o corpo (imensamente solitário, imensamente autístico) era varrido pelo estremeamento. Sim! pois quem teria sido eu senão o teorema estranho e maravilhoso que me percorreu? Ao atravessar o longo canteiro de relva que dava para a praia, eu saltava os cacos brilhantes e punha os pés sobre as pedras escuras. Avistando o mar, compreendia que seria necessário cegar os meus olhos a fim de suportar a intensidade do idioma desconhecido. E foi na área concentrada do terrorismo da beleza que erigiu-se o meu primeiro rosto.

Poemas

Richard Theisen Simanke

Professor de Filosofia, Psicologia e Psicanálise da Universidade Federal de São Carlos, Doutor em Filosofia pela USP e autor, entre outros trabalhos, de *A formação da teoria freudiana das psicoses* (Editora 34) e de *Metapsicologia lacaniana: os anos de formação* (Dicurso Editorial).

Folha de rosto

(Todo poema de amor é uma canção desesperada. Assim, num certo sentido, todo poema verdadeiro é também um poema de amor. Não se pode evitar concebê-los, não se *deve* evitar concebê-los, mas sim meditar ininterruptamente sobre sua verdade fugidia. Quais são seus critérios? De que ela fala? De Mim e de Ti, certamente, mas esses pronomes dizem pouco da substância de seu objeto. O poema verdadeiro é aquele que não poderia *não ter sido* composto. É aquele que se impõe nas noites, como uma pergunta que não se pode calar, mas cuja resposta é muda, pertence ao não-país cujas alfândegas nos farão esperar impiedosamente. A autêntica poesia é um paliativo para esse silêncio; não é a resposta impossível, mas algo que se impõe *no lugar* da resposta impossível e, quando lido e ouvido, faz às vezes um simulacro de diálogo. Logo não há poema verdadeiro que não seja dilaceração, a corda da lira é a mesma que estrangula o menestrel. O universo não foi feito para ti, o mundo não foi feito para ti, nem tua casa foi feita para ti, mas para que algum desejo inominável tivesse seu monumento sobre a terra – é desses nichos desnudados, dessas máscaras que não protegem a face das intempéries do destino, é desses abrigos inadequados – ou muito estreitos, ou muito largos e frios – que fala toda poesia que não seja apenas uma concessão à frivolidade. Nesse sentido, o poema mais sincero é aquele que nunca foi recitado; mais ainda: aquele que sequer foi escrito, mas demorou-se nas noites por entre os sonhos do rapsodo e não forneceu alívio algum ao seu desamparo, pois dissipou-se com a manhã e fez com que sonhasse mais e mais vezes sem acrescentar nenhum reflexo novo à coleção de seus espelhos. [Mas somos fracos, e os crânios sem olhos da *vanitas* cobram de todos sua comissão]. Todo poema desesperado é, pois, uma canção de amor, irredimível como são todas as aspirações, irreversível como são todas as despedidas. Todo poema é uma forma de despedida, porque uma parte de nós passou agora a habitar o mundo e nos deixou um pouco mais para trás, mais sozinhos, mais famintos, porém – se tivermos sorte – com a sensação indefinida de termos cumprido algum secreto dever.)

Elogio do grito

Tu me fazias crer que teu nome maldito era o meu, o impronunciável, que tua face era minha face, minha prisão, que minha pele detestada vivia de tua vida, mas eu te vi: tu és um outro, tu podes bem me atormentar para sempre, tu podes me esmagar sob montanhas de cadáveres de todas as raças desaparecidas, tu podes me queimar na gordura de deuses mortos, eu sei que tu não és eu mesmo, tu não podes nada sobre o fogo mais ardente que o teu, o fogo, o grito de minha recusa de ser nada.
(René Daumal)

I

O fardo de um ponto cego — ou de uma ausência de imagem — implora à glote acesso à voz.
Inanimado, enfermo, o olho grita em seu lugar;
o olho unitário brame, libera em lágrima
o vagido que a fala recusa acolher.
Urro silencioso, uivo animal aprisionado sob a córnea,
amarrado aos tegumentos do corpo,
para o real consolidar seu êxodo e
sua pantomima, para a vida
polir mais e mais vezes seus inúmeros
espelhos, nos quais tudo continuará luzindo
onde não está, e tudo seguirá ostentando
sua falta de substância sob o enredo
tecido pelos reflexos. Pode, aflito,
o corpo gritar por todos os poros,
menos com a boca trancafiada. E o corpo grita,
vive em cada fibra a animosidade do silêncio,
corda estendida ao limite, prestes a rebentar,
a aresta amolada em fogo introduzindo-se, rubra,
sob a carne. A farpa, a fiska, a faca vão sendo
engendradas sorrateiramente, já não precisam
fisgar, ferir, furar, já nascem dentro, mais dentro
do que a alma ausente, mais fundo do que os
ossos; onde os líquidos vitais borbulham, a lâmina
corta inexoravelmente.

II

Sangras como todos, pequena, mas mais profusamente talvez, porque não te ensinaram a mentir a teu corpo. Quando adivinhas o grito encarcerado agitando em tuas entranhas seus membros de Titã, tu o escutas. Não podes proferi-lo, não podes obrigar às palavras que abriguem em seus mornos leitões o bramido primordial, mas prestas ouvidos ao indizível, admites, aceitas sua agonia que é a tua própria agonia, que é toda tua, mais tua que qualquer outra migalha que pudesses extorquir ao universo, tua secreta maldição, teu mais precioso bem. Então, acolhe-o. Reclina teu crânio fatigado sobre a almofada de teus braços cruzados como em prece, permite ao sonho que exprima o grito, o sonho torturado, de que sequer te podes recordar, quando despertas, para te tranqüilizares de que era apenas um sonho; o sonho que nunca é somente espuma, aquele mesmo que tua esperança, a cada noite, estrangula. Mas deixa que venha, que embale teu pretense de descanso com seu veneno, o sonho-máquina, o sonho-coágulo, o sonho-cristal-de-neve, espinho cravado na polpa dos pensamentos que não mitigas por não poderes expressá-los. Deixa que exponha seu obscuro umbigo à frágil luz de tua consciência adormecida e retorne em seu refluxo para a raiz do grito, de onde assombrará a terra arrasada de tua mente sob o caos.

III

Desperta, agora, pequena. Comprime os olhos para que a luz de fora não corroa o pouco que foi poupado pelas labaredas do redemoinho. Apalpa-te, assegura-te de que teu corpo ainda te pertence, de que não habitas entre fantasmas ou sombras, ao menos por enquanto. Procedes meticulosamente ao inventário de teu abandono, usa para tanto teus longos dedos – poucos, porém, para a complexidade dos afazeres que a vida exige antes do fim. Conta, se podes, tuas manhãs, desde que a onda veio, e o grito convulsionou-te as vísceras pela primeira vez. Sai para a luz externa, para a luz gélida no dia amplo demais, a luz que te assola mais do que a noite, que ainda abriga um canto, uma leitura, um toque suando de desejo pelo teu corpo desnudado para os exercícios do amor. Sai para a luz que te assegura do mundo povoado pelos inquilinos do grito, olha-os nos olhos, agora que sabes. Sabes mais do que eles de sua sentença, sabes mais do que tu mesma, pois o que não lembras fala ainda através de ti; fala mais do que se o dissesses, pois brota de teus poros como plasma, como o sangue escurecido pela enfermidade, como o pus das feridas abertas pelo não-sonhado, pelo não-dito, pelo não-lembrado, pelo não-vivido. Estás só e desesperada, pequena, minusculamente ativa no entanto. Bates o pé com força, resistes, recusas com veemência a fuga fácil que te oferecem, por todos os lados, as virtudes e os vícios do esquecimento.

IV

Eis que teu amante se aproxima. É dele
a mão que afaga teu desamparo, que, num espasmo,
abre caminho em teu sexo para a volúpia, essa
estrangeira entre as sombras, gota de leite
escorrida sobre as pedras, libação
propiciatória de algum arcaico cerimonial. É dele
o rosto que não te apazigua, e em que contudo
vês paz, e que te convence, se não pensas,
de que a ociosidade inerte da razão, de que
as comodidades do hábito espelhadas em
tantas faces têm seu valor na engrenagem.
Examina, curiosa, o seu semblante, encaminha
seus órgãos para mais uma celebração. Oferece
teu corpo lacerado, teu corpo implodido
pelo uivo, retalhado pelas unhas do silêncio,
oferece tuas carnes agora pulsantes ao seu
olhar que nada adivinha, tua pele às secreções
de sua animalidade feliz. Poupa-o de rires
de seu empenho: sabes que nada do que fizer
te aliviará, nem te machucará mais que o que aprendeste,
o que tão organicamente conheces. Deixa que sacie,
pois, o animal que lateja sob sua pele, que lateja
sob a tua também, pois a dilaceração
do grito não conseguiu ainda calá-lo.
Um dia olharás sob seus olhos cegos
já sem carinho, um dia abominarás
a ignorância que por ora te comove, um dia
te cansarás de estar só em seus braços. Desde
então, não suportarás mais seu hálito, seu cabelo,
muito menos o toque que já te fez soluçar.
Mas deixa por enquanto que te acredite
sua, deixa que ressona na inconsciência
de que não possuímos – de que não *podemos* possuir –
coisa alguma sobre a terra, muito menos
esse Nada íntimo que ofertamos uns aos outros,

e que nos corrói de dentro para fora, e que
nos aniquila com a paciência
e com a precisão de um relógio.

V

(Teus olhos estão enormes e cintilam sob a sombra.
Sem pressa, resignas tuas órbitas ao sono inevitável
onde tudo recomeçará). Mas, não! — pára, detém-te um
pouco, acalenta, apenas um instante, uma idéia
improvável, antes de imergires no cotidiano
abismo. (Teus olhos cintilam mais fortes, por
um momento quase sorris). Não seria novo
— inimaginavelmente novo —
só por uma vez, compartilhar do leito
com uma consciência como a tua, com
uma lucidez que te amparasse, que soubesse
da tua dor por vivê-la no íntimo, que tivesse,
em seu âmagô, na noite mais longa, se
retorcido sob os ataques do grito? Alguém
em cujos olhos pudesses ver a ternura
dos que se sabem poucos, a simpatia
dos exilados no continente mundano que
não compreendem, que não decifrarão jamais,
e que, no entanto, percorrem minuciosamente,
buscando, no último alento de suas
vidas, tocar com os dedos os limites de sua prisão.
(Teus olhos lampejam uma última vez, tua
face é, por um segundo, luminosidade). No
momento de franquear os arcos do sonho,
os contornos de teu companheiro inverossímil,
sobrecarregado de futuro, se te desenham sob as
pálpebras, mas desfalecem ante o luar ausente
nos lagos sem fundo da noite inferior.

O outono do verme

The mask increases, eats the worm, stripes for mouth and eyes and nose, the voice. of the woman hollows – more and more like a dead one, worms in the glottal stops. (Sylvia Plath)

Vê, é chegado o outono por entre as convulsões de um amanhecer, plena maldição de um dia descrente do sol. Já, na época propícia, o fruto nascera corrompido pelo verme; sua história não confirmou sua semente, seu sumo tornou-se âmbar, sua crosta pretérita caiu. Lembra os jardins da primavera antes da queda, tua frente espelhando estrelas, uma agitação acima e abaixo de nossas horas anunciava a concepção no pedúnculo. Cuida para que não se dissolva a obra do tempo sob as folhagens, captemos sua essência entre os dedos: liquefeita, ela é toda um suspiro de pena pela estação perdida. Teu percurso veio a abortar antes da vida, antes que as paredes vingassem seus musgos, secretando salitre sobre os amantes tardios, antes que o ar úmido se refrescasse, antes que o monarca preciso do hábito decretasse os ritmos imprescindíveis para mais um ciclo vivido entre as sebes. Tudo foi constelação por um momento, todas as coisas estiveram em seu lugar sobre a toalha na relva servida por mãos extremas, o dia incendiando as taças com suas promessas, o linho que envolvia as palmas e os dedos apaziguando poros – ele fez com que vertessem serenos o vinho escasso para o brinde. Olha, considera o outono da carne, ele não cai somente em folhas pelos caminhos. Mas acompanha a folha em sua jornada: ela bebe do ar enquanto destina, em zigue-zague, seu medo ao solo onde dormirá; suas irmãs a aguardam, estão todas em perfeita solidão porém, umas com as outras, pois que calaram sua seiva. Fizeram-se mortalmente estéreis, mas com a vida, entretanto, irrompendo violenta sobre elas, *através* delas, *dentro* delas, no íntimo de seus corpos que agora só aguardam, como o meu, a remissão pela foice. Houvesse uma única folha em tua jornada, uma única planta fenecida: as outras, por toda a trilha em que semeias, estariam verdes, injustamente túmidas – assim sentes-te, arbusto, enquanto meditas

sobre o instante do verão impossível em que já não colheremos o trigo, mas o feno amargo, cotidiano, do tempo cíclico, do retorno do Mesmo que a fome instila. Somente tu – touceira de lendas que nunca se realizaram numa longínqua fundação – estás de luto, tua última folha está espremendo agora seu sumo no vórtice que lhe cobra dez vezes o dízimo. Cada organismo da seiva fermentada invadirá teus olhos doravante, entrará por tuas pupilas adentro, roubará a última lágrima que tiveres poupado, que tiveres, compenetrada, reservado para a despedida. Sentes teu corpo como estranho: ele não combina mais com o verde, espumas bravias fervem sobre tua pele ao resvalá-lo. A ínvia seiva prossegue seu caminho para as vísceras, ela contém o verme de teus frutos, ela é o grão de miséria que já multiplica sua prole de amenidades, seu inverno de rotinas, a agenda lotada de teus próximos espasmos. É o verme a caminho, não em fuga, mas em paciente processo de colonização: não pára, não cede terreno sobre as ruínas – este é o outono do verme. Ele está entre as narinas agora, teus cheiros não mais proliferarão em vinhas, os músculos de tua garganta jamais cantarão outra vez. Desce o verme sob a úvula, e as vozes do teu futuro somente recitarão acalantos àquelas vértebras infieis. Sabes que ele não pára, que mergulha mais fundo para roubar o ar aos teus pulmões, tornar ressequido teu alento; para saciar-se no calor de tuas entranhas, na produtividade de tuas virilhas inquietas. Sabes o quanto esse outono é indefinido, sem fronteiras, meteorologicamente impreciso: as patas de outro verme estarão sobre teus seios quando acordares. Fica, pequena, entre as ramagens, colhe o fruto mesmo fenecido, vai ao moinho, onde o trigo que alimentava a esperança fora deixado mofando para os porcos: não deixa que façam sozinhos sua colheita. Não haverá revelações sobre a fertilidade dos feixes; o repouso não sonhará descendências, nem a árvore de Jessé subirá do peito com seus reis; teu nome ficou provisório, mudo entre ignotos lábios, cujas carnes, agora, aguardam impacientes pelo verme. Segue,

criança, com tuas eras, segura firme a espátula
com que degolarás as veias de teus anseios, antes
do sono, quando a hora que tarda vier. Mesmo rouca, assovia,
para que o hálito não sussurre apenas os consolos para as pragas.
Procura no Homem o nome abstrato para teu desejo, declara-lhe,
em prosa, tua agonia; descerra, generosa, as cortinas
de teu ventre úmido ao seu escrutínio – perdoa
o queixo áspero, as mãos inábeis, a palavra sempre
mal endereçada, pois sabes o que ele não vê. O que poderia
entender do outono prematuro, se vive aquecido no
equador de suas certezas? Como poderia crer
no verme, se seus frutos viçosos, mas sem sabor,
escorrem a polpa entre seus dedos, animam
o sangue para o intumescimento que se atira,
inconsciente, sobre teus despreparos? Apenas
quando expurgares a ausência, apenas quando, enfim,
a própria noite quiser dormir entre tuas lágrimas e
renunciare de vez à memória das folhas, desdenha então.
Abre teu gesto mais largo para espantá-lo do horizonte,
dedica tua hora mais lenta para esquecê-lo, para –
agora arquiteta de tua própria condição – desdesenhá-lo
de teus círculos. Sobe, pequena, outra vez ao jardim:
verás na toalha jamais conspurcada, no linho virgem
dobrado para a ceia, o nome recuperado à tua espera,
para mais um frutífero e irredimível verão.

O envelhecimento das fontes

A vaga cristalina moribunda no muro em ruínas, e nós choramos no sono; vagueiam, com passos hesitantes ao longo da sebe espinhosa, cantores do verão vespertino, no sagrado repouso das vinhas resplandecendo distantes; sombras, agora, no colo frio da noite, águas enlutadas. Tão calmo, um raio de luar cerra as marcas purpúreas da melancolia. (Georg Trakl)

Saiba, Desgarrada, que são indelévels os traços da pulsação que já residiu entre nossos sonhos e que, bem depois das núpcias, nos encaminhou para o verão. Quase todos os dias um passo, um mínimo avanço para o inevitável. Quase todas as noites, um toque à janela, logo antes do amanhecer, anunciava que os pequenos demônios da lua nova estavam prontos para a deflagração do sol. Flexionamos nossos joelhos, arqueamos o torso em torno do ventre como que a proteger os frágeis órgãos internos contra o avanço das idades; tocamos ferozmente nossos sexos para o prazer, esperando que as garras do silêncio nos desafogassem a garganta para o grito cotidiano da agonia. Ouve o sino da manhã, como ele é aviltado pelo excesso de luz: cada gota de suor a emergir dos poros abertos pelos excessos, pela saudade do frio distante, proclama a estação intolerável. Saímos às ruas para o destino, colhemos entre os dedos trêmulos a corola fenecida da flor que adornou a última dança sob as estrelas — estamos inteiros na nostalgia das mínimas compensações que os movimentos rítmicos sobre a relva puderam dar à impotência gesticulada entre as fogueiras. Colhe, Destituída, o objeto frágil e inanimado; pronuncia sem devoção tua prece de despedida: o cadáver vegetal sobre tua palma é tudo que resta do antigo anseio. Direcionemos andares incertos no passeio matinal às ruínas daquele passado jamais vivido, que ora se ocultam sob a hera amarga. Olha o cimento partido dos chafarizes, exaurido o membro viril, outrora produtivo, dos pequenos querubins — agora é sempre tarde para o brinde e trazer-lhes um copo de alívio já não mais seria trivial. O banho das carnes expostas, nuas, sob a lua cativa de teus olhos não se repetirá ao crepúsculo, nem os insetos ruidosos do verão nos darão mais trégua, as vespas enxameiam em teus ouvidos e ali

residirão até o fim. Pede, Desafortunada, pelo derradeiro rito, um dia temido, suplica-o com o fervor que ainda te concedem os votos trespassados pelo sol a pino. Clama, como se a remissão de tua alma, da alma do filho que jamais tiveste – a pura cria de teus devaneios – dependesse disso, assim como a das almas enfileiradas na seqüência de falecimentos prematuros que redesenhou tua linhagem. Reivindica-o, embora não creias nas almas, embora te assombre a imagem noctívaga da casca vazia de teu ser abandonada às margens de rios impensáveis por onde navegará o futuro. Ao contrário das fontes opacas, nossos túmulos resplandecem marmóreos, lado a lado, sob o sol estival. Aproximamo-nos, levemente tocados pelas brisas empobrecidas do campo santo, que silenciam o canto das aves para os espíritos evolados poderem reencenar sua epopéia. Hás de sorrir, com tristeza, à vista de nossos nomes pálidoourados para o esquecimento, teu signo gravado inerte nos ilegíveis caracteres da ausência, aguardando em vão pelo reencontro. Hão de bramir em coro teus fluidos, na reação inconsciente do vital diante da negação de sua essência. Deixa o enredo prosseguir, enquanto a sede imposta às palavras pela aridez das fontes estende-se à tua laringe e te impede eternamente de cantar. Teu nome indefinido foi a maldição de meus dias. Teu reflexo indecifrável é o que eu cantaria ao mundo, se o desânimo tivesse poupado ar suficiente para as rimas sob os pulmões liquefeitos antes pelo frio. É em silêncio, portanto, que nos resignamos e deixamos diluir nossos presentes à luz meridiana que tudo iguala, a luz que cassa a verdade de teus olhos e cega o amanhã que se faz pressentir. Ascende, Despedaçada, ao pedestal desse mutismo, sê monumento ao seu fluir. Enfeita, com as flores das manhãs findadas, a tumba erigida antes do tempo para abrigar o declínio dos impulsos bravios que deram vida a teus períodos. Deixa que eu colha a última gota de saliva no canto de tua boca, perante as emudecidas bicas, a última lágrima entre os cílios, pérola para não sei qual rosário de virtudes, desfiado

no culto preciso onde enumeram-se os anos. Cada suspiro, cada película de sangue sobre a pele corrompida, cada ocasião em que te ouvi soluçar, em que, nervosa por tuas mãos precoces, procuraste em meus órgãos motivo para um gemido, cada hora passada imóvel, apenas sabendo-te *ser* – ser minimamente, mas ainda assim toda plena de amanheceres –, cada uma das unhas com que, indócil, rompestes minhas artérias no vão esforço de calar teu segredo, tudo será relíquia para os museus da memória, indulgência para as perversidades cumpridas deliberadamente diante das torres; teu nome será amuleto contra os espectros que amedrontarão meus anos antes da sombra, antes que o mundo que morre comigo solte um último apelo de revolta em teu proveito, a microscópica retribuição de que falarão as lendas.



O X que sustenta uma plataforma

Relações e cruzamentos do poema "Bahia de todos os santos e de quase todos os pecados" com o Manifesto regionalista e com Casa grande & senzala de Gilberto Freyre

Eduardo Sinkevisque

Doutorando em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo

Para Laura de Mello e Souza

*(...) A verdadeira Bahia
é o Rio Grande do Sul (...)
Chão é céu. (...). (Caetano Veloso)*

48 rotações, acetato, CD, DVD e pressupostos

O leitor de Gilberto Freyre, neste início de milênio, absolutamente é o mesmo dos anos 30 que, maravilhado, aplaudiu *Casa grande & senzala* e Lamartine Babo. Tampouco é aquele que se encantou com Francisco Alves dos anos 40, ou com a bossa nova dos 50. O leitor dessa vez é ouvinte de Carlinhos Brown, *negro*; de Chico Science, *índio*; de Marisa Monte, *morena*; de Zélia Duncan, *branca*; de Chico César, *negro, mulato*, e de Lenine, *galego*, quase *holandês*¹. O leitor, agora, interpreta Gilberto Freyre poeta em comparação com discursos poéticos e não poéticos, propriamente. Participa teórica e criticamente de posturas que recusam o chamado *objetivo do autor*, a *realidade histórica* como *dado* ou *evidência* ou a chamada *identidade nacional*². A leitura do *regional* ou do *nacional* lhe parece estranha, incômoda. Um ano após o centenário de nascimento de Freyre, comemorações e reedições, esse leitor continua sem motivos para comemorar. Contudo, ao ler Gilberto Freyre, sabe que não se podem ignorar temas como esses. Nas décadas de 20 e 30 do século passado, esse debate era candente e, nele, o poema "Bahia de todos os santos e de

¹ Para citar apenas alguns dos novos na MPB. O leitor não é ouvinte de Funk, cujas tchutchukas, cachorras e preparadas são emblemas do gênero musical de massa recente: hoje, olha os mano e o lobo bolo; minha alegria, minha ironia é bem melhor que essa porcaria; como entoa Caetano Veloso em seu mais recente CD.

² Cf. PÉCORA, Alcir: *Análise Literária requer pluralismo irreduzível*. In: "O Estado de São Paulo". *Caderno 2*. 3 de dezembro de 2000, p. 1.

quase todos os pecados" (1926)³, o *Manifesto regionalista* (1952)⁴ e *Casa grande & senzala* (1933)⁵ se inseriram. Os textos de Freyre quase sempre pressupõem categorias *regionais* e *nacionais*. Mas este ensaio pretende ouvir outras *músicas* que não só a freyriana. Propõe também outro *arranjo*, outra *orquestração*, não somente as *48 rotações* e o *acetato* dos anos 20 e 30. Embora não os perca de vista ou de audição, *mixa* e *fund*e, em *amplificador*, imagens e sons a partir da leitura dos textos, organizando uma outra estruturação para esses objetos. A tentativa é a de propor outras *metáforas críticas* para os textos, sem vilipendiar os *ajustes* na análise de objetos datados, conforme formula Pécora para a crítica literária hoje⁶.

Fixando-nos em Brown, a *mestiçagem* nos fornece um valor bastante relevante não só na *formação da sociedade brasileira*, como também para a *nova música popular* deste país, a partir do casamento do líder da *Timbalada* com uma das filhas de Chico Buarque de Holanda. O compositor baiano lega-nos, desde o final do século passado, mais uma geração dos Buarque de Holanda em *mistura*, em *mixagem*; ao sabor do *misto* que Francisco tão bem soube cantar em *Paratodos*⁷. Aliado a isso, na Bahia, o idealizador da *Timbalada* exerce um papel social de extremada relevância ao organizar movimentos de resistência cultural e material junto aos moradores do bairro popular do Candeal, espécie de herança das *senzalas* e dos *mucambos*. Interessa-nos ouvir a música do processo *civilizador* no Brasil, conforme executou Freyre. Mais especificamente, ver algumas relações e alguns cruzamentos entre os três textos mencionados, de acordo com o que será exposto.

Maior relação pode haver entre o poema "Bahia de todos os santos e de quase todos os pecados" com o *Manifesto regionalista* do que com *Casa grande & senzala*. Em 1994, Ricardo Benzaquen de Araújo afirmava, na sua tese de doutorado, que *Casa*

³ FREYRE, Gilberto: *Talvez poesia*. Pref. Mauro Mota. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1962.

⁴ *Idem*: *Manifesto regionalista*. 7ª ed. Pref. de Antonio Dimas. Recife: Editora Massangana, 1996.

⁵ *Idem*: *Casa grande & senzala*. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt, 1933.

⁶ PÉCORA: *op. cit.*, p. 1-2. Adiante se explicita o conceito de crítica de Pécora em que se articulam os *ajustes* ao objeto de análise.

⁷ *O meu pai era paulista/meu avô, pernambucano/o meu bisavô, mineiro/meu tataravô, baiano (...)* *Evoé, jovens a vista (...)* *Sou um artista brasileiro (...)*.

grande & senzala era o ponto de partida do pensamento de Freyre e de sua postura nacionalista⁸. A perspectiva de Araújo leva em conta os vínculos que se possam estabelecer entre a obra de estréia do pernambucano e o restante da produção intelectual de Gilberto Freyre; por exemplo em *Sobrados e mucambos* (1936)⁹. Entretanto, ao considerar o poema, verifica-se que esse *ponto de partida* pode ser anterior ao texto de estréia. Aceitando-se a datação do *Manifesto regionalista* como de 1926¹⁰. Embora os três textos de Freyre citados possam ser encarados como *plataformas* de idéias e pensamentos sobre o Brasil, o Nordeste, de questões raciais e culturais e até mesmo sobre o modernismo nordestino em oposição ao paulista, poema e manifesto podem ser lidos como dotados de *embriões* ou de temas embrionários da obra de estréia do intelectual pernambucano. Pensa-se o poema como síntese antecipada ou precoce do manifesto e do ensaio de 33. Mesmo estando-se diante de um *ensaio sociológico*, de um poema *modernista* e de um manifesto, um *libelo*, aquilo que se pretende enfocar não é o gênero discursivo dos objetos – matéria para um outro trabalho. Visa-se encontrar o que, em sentido geral, define um projeto freyriano para uma visão sobre o Brasil que parece ser esse *tabuleiro*, cujo X sustenta uma *plataforma*. Ou seja, os discursos e seus argumentos mais básicos sustentam, em X, uma idéia sobre o Brasil que se repete nos objetos.

A polêmica que girou em torno do *Manifesto regionalista* parece ter sido amplamente discutida, por isso não se pensa investir nessa questão¹¹. Este ensaio passa ao largo de um debate em que se discutiu o manifesto como tendo sido escrito posteriormente ao *Congresso regionalista* (1926), entre outras querelas. O poema

⁸ ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de: *Guerra e paz: Casa-grande & senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994, p.23-4.

⁹ Companhia Editora Nacional, vol. 64 da *coleção Brasileira*.

¹⁰ A esse respeito, ver a subseção deste ensaio intitulada "O Brasil palatável ou um manifesto guloso".

¹¹ Cf. AZEVEDO, Neroaldo Pontes de: *Modernismo e regionalismo: os anos vinte em Pernambuco*. João Pessoa: Secretaria da educação e Cultura da Paraíba, 1984. Cf. DIMAS, Antonio: "Um manifesto guloso". In: FREYRE, Gilberto: *Manifesto regionalista*. 7ª ed. Recife: Editora Massangana, 1996. (*Prefácio*); INOJOSA, Joaquim: *O movimento modernista em Pernambuco*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1969. (3 vol.); MARTINS, Wilson: *O modernismo: a literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977. Vol. VI. p. 101-16 e *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978-1979 (vol. VI e VII).

pode ser lido como *modernista*, próximo do *imagismo* de língua inglesa, porém não é esta a visada que se adota, muito embora não se possa fugir de algumas de suas características *modernistas*, pois o é em *linguagem*, mas nem sempre em *ideologia*.

O X que nomeia este ensaio, que sustenta uma *plataforma* datada, é também o X do poema, o *futuro do Brasil* nas projeções de Freyre; é o X do texto que, aqui igualmente datado, pretende ser construído, embora as feições do objeto e as de seu estudo sejam diferentes. No poema, Freyre, poeta bissexto, anuncia que um dia voltará com vagar ao seio moreno brasileiro, "(...) às tuas igrejas onde pregou Vieira moreno hoje cheias de frades ruivos e bons/ aos teus tabuleiros escancarados em x (esse x é o futuro do Brasil) (...)"¹².

A volta aos temas genericamente chamados *coloniais*¹³, visíveis na enumeração de imagens *eclesiásticas*, *raciais* e *culturais*, entre outras, parece realmente ter ocorrido, quando em 1933 é editado o primeiro livro da conhecida trilogia que culminou com "Ordem e Progresso". Freyre denominou essa trilogia de *Introdução à história patriarcal no Brasil*. Esses e outros temas do poema estão presentes no *Manifesto* e em *Casa grande & senzala* igualmente, formando uma unidade de pensamento.

A chave de leitura para o poema que se objetiva analisar foi retirada justamente da passagem acima referida: *tabuleiros escancarados em x*. Faz-se, portanto, uma analogia desse X, que é sustentação do *tabuleiro* onde se expõem produtos à venda (iguarias, quitutes etc.), com a *incógnita* ou o *enigma* do texto focalizado e de seus cruzamentos. O X do *desenho* do poema e de suas questões se desdobram em vários outros por analogia. Assim, *plataforma* tem o sentido de *programa*, de *reivindicação*, de *projeto*, de *lugar* de onde se expõe ou se demonstra um conjunto de idéias adotadas, uma *perspectiva* ou *visada* etc. De todos os sentidos referidos, centralizam-se dois para o termo *plataforma*. O primeiro deles define-se pela postura

¹² FREYRE: *Talvez poesia*, p. 11. v. 110-12 (grifos nossos).

¹³ Hoje, o termo colonial é questionável, pois, como afirma Hansen, "(...) *colonial* é expressão autocontraditória; e, mesmo quando o vazio não é pressuposto em sua conceituação, costuma ser um anacronismo, uma vez que aplica a um tempo pré-iluminista categorias pós-ilustradas que, substancializando os produtos culturais como expressão autoral e/ou representação realista, fazem com que profetizem o Advento do interesse atual como contexto social, luta de classes, nacional-popular, neurose, teologia da libertação, vanguarda e, obviamente, conformismo supra-histórico". Cf. HANSEN: "Colonial e Barroco". In: *América: descoberta ou invenção*. 4^o Colóquio UERJ. Rio de Janeiro: Imago/UERJ, 1992, p. 347.

do autor frente a sua opção temática e crítica a serem perseguidas por meio da leitura dos objetos. O segundo, pelo conceito de crítica adotado por este ensaio.

Tem-se que *plataforma* como exposição de *verossímeis* sobre um ou mais objetos de análise, como aqui se faz, é um dos conceitos possíveis de crítica a ser adotado. Ou seja, afirma-se que o cruzamento entre poema, manifesto e ensaio pode no máximo apontar certa *verossimilhança* a respeito de um dos sentidos que esses próprios objetos possam ter. Uma crítica como *intervenção histórica no objeto*, como *produção de verossímeis* mediados pelas *descrições alternativas* ou *contingentes* que se façam sobre o texto. Crítica como *amarração*, mais ou menos *consistente* de *desejos*, *crenças* e *interesses* presentes na situação em que essa prática se efetua. Pressupõe-se com isso uma formulação de Pécora em artigo recente no jornal *O Estado de São Paulo*¹⁴.

Em linhas gerais, o articulista investe em uma crítica que ele chamou de *animada* e que se realiza em dois *passos* ou *etapas*, por meio de dois tipos de ajustes: um *histórico* e outro de *convenção*. Essa *crítica animada* se faria como um movimento de *ajuste ao objeto*, *sem neutralidade*, como *pluralismo irreduzível* que recusa qualquer *homogeneidade*, pois os *objetivos* e *padrões* de quem a pratica, bem como de quem produz literatura, devem ser *variados* e não ter as mesmas medidas. O primeiro passo, ensina Pécora, far-se-ia através dos ajustes, sendo que o *histórico* procuraria levantar, "a partir da documentação existente, as diversas circunstâncias da produção do objeto em foco, bem como a rede complexa de práticas ou hábitos nas quais ele se realiza". O ajuste de *convenção*, diz o crítico, tem como "principal empenho o domínio de um vocabulário familiar ou afim do objeto, que se traduz (...) pelo estudo de teorias de prestígio à época de sua constituição, pelo estudo das prescrições técnicas que regulam a sua composição e também pelo estudo das regularidades e variedades na tradição do gênero retórico-poético no qual [o objeto] se inscreve". Esse ajuste implica três operações: a *delimitação argumentativa* dos temas mais correntes; o *arranjo das partes discursivas*; a verificação dos ornatos; a detecção das *técnicas de memorização* e de *ação* supostas na *performance* do objeto¹⁵. A segunda *etapa* ou o segundo *passo* diz respeito a uma postura que permite *historizar* a própria *metáfora crítica* que propõe uma leitura do objeto, "isto é, (...) descrever, simultaneamente com a aproximação do objeto, a historicidade de sua

¹⁴ PÉCORA: *op. cit.*, p. 2.

¹⁵ *Id.*, *ibidem*.

intervenção nele”¹⁶. Pécora diz que as categorias de análise, assim pressupostas, não produzem “*originais* dos objetos, não descobrem seu *verdadeiro* ou *primeiro* sentido, mas apenas *verossímeis* deles”¹⁷.

O ambiente teórico do poema, pensando-se o *ajuste histórico-convencional*, é o do *modernismo* do final dos anos 20 e o do *imagismo* de língua inglesa¹⁸. Quando se fala de *modernismo*, aqui, quer-se dizer um *modernismo regionalista, pernambucano, nordestino*. As categorias utilizadas por Freyre remontam ao *Manifesto regionalista* e a noções que se formularam no *Congresso regionalista*. Desse modo o *Congresso*, o *Livro do nordeste* (1925) e o *Manifesto documentarim*, historicamente, as convenções com as quais o poema se realizou. Se, por um lado, tem-se a hipótese de que o manifesto e o ensaio freyrianos possam ser *amplificações* do poema, por outro os dois primeiros textos referidos forneceriam suportes teóricos para o poema, que é *emblema* de uma teoria freyriana. Ler esses objetos em confronto pode significar a formulação de um dos *verossímeis* sobre a *gênese* de *Casa grande & senzala*, na medida em que se detecta que as categorias freyrianas, no ensaio, datam de uma época anterior a 1933. Essas categorias são visíveis por meio dos temas identificados nos três textos lidos e na sua repetição ou reiteração. Entretanto, a preocupação, aqui, reside mais na delimitação argumentativa dos objetos que em qualquer outro intento, embora ao trabalhar a *amplificação* e a construção *alegórica* dos textos se esteja no âmbito da enunciação dos discursos e, ao apresentar os objetos, proponha-se uma visualização de sua ordenação.

Nesse sentido, o olhar sobre o poema – e algumas de suas relações intertextuais – coloca-se bipartido. A tentativa é a de demonstrar, como diz Pécora, como se dá a *delimitação argumentativa* dos temas mais correntes em Freyre. O recorte deste ensaio não admite trabalhar, em detalhe, as outras três operações acima

¹⁶ PÉCORA: *op. cit.*, p. 2.

¹⁷ *Id.*, *ibidem*.

¹⁸ A propósito do *imagismo*, lembra-se de Pound, Eliot, Yeats, Lindsay e Amy Lowell. Alguns dos *paideumas* de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, nos anos 50 e 60 do século passado. A propósito, o apresentador dos poemas de “Talvez Poesia”, Mauro Mota, reconhece esse *imagismo*, por meio do uso da enumeração paisagística, citando os versos 3, 10, 34 e 35. Cf. “O poeta Gilberto Freyre”. In: FREYRE: *Talvez poesia*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1962, p. xv.

esquemáticas. O *segundo passo*, como ensina Pécora, é possível perseguir; aqui, porém, o *ajuste histórico* não cabe, rigorosamente, na delimitação que se fez. Isso exigiria outras leituras.

Santos e pecados

A essa altura, o som da *negritude* de Brown e do *indianismo* de Chico Science, juntamente à *brancura* de Zélia Duncan, vão se apagando, como se apagaram os aplausos a *Casa grande & senzala* e a Lamartine Babo dos anos 30 do século passado. O mergulho, agora, é tanto no *Mangue* quanto no *Candeal*, bairros populares de Recife e de Salvador. Assim, os decibéis vêm de uma *Bahia* e de um *Pernambuco*, sínteses e *emblemas* do *Brasil* na visão de Gilberto Freyre. As imagens e sons do *Brasil* vêm, desta vez, da organização discursiva freyriana visível, por enquanto, no poema "Bahia de todos os santos e de quase todos os pecados".

Datado de 1926, mas publicado somente em 1962¹⁹, o poema integra o livro *Talvez poesia*²⁰, obra que reúne a produção poética bissexta de Gilberto Freyre, cuja apresentação é de Mauro Mota (1961), a *orelha* de Lêdo Ivo e seu prefácio do próprio Freyre (1961). Nesse volume das *Obras reunidas* do pernambucano, há 68 poemas dedicados a Carlos Drummond de Andrade, divididos em 6 seções ou partes. "Brasileira: litoral e sertão" (16 poemas); "Encanta moça e outros encantamentos" (13 poemas); "Agosto azul e outros poemas europeus" (29 poemas); "África e Ásia" (8 poemas); "Soneto colegial" (1 poema), e "De pai para filha" (1 poema). Desses textos, apenas 6 foram datados. Dois deles de 1926 ("Bahia de todos os santos e de quase todos os pecados", "O outro Brasil que vem aí"; ambos da seção *Brasileira*). Um de 1941 ("É a do norte que vem"), outro de 1943 ("Vem menino desejado"). Em seguida, tem-se "Jangada triste" ("Soneto colegial"), de 1911, e "A menina e a casa" ("De pai para filha"), datado de 1943.

Lêdo Ivo diz, na *orelha* de *Talvez poesia*, entre outras observações, que Freyre é "um escritor que disfarça, (...) [mas] aproxima o leitor das terras invisíveis onde habita

¹⁹ Entretanto, sabe-se que o poema saiu em uma espécie de plaquete, de que há um exemplar no IEB/USP, na biblioteca de Mário de Andrade. O Professor Antonio Dimas disse-me que Gilberto Freyre ofereceu o poema a Villa Lobos. Este deve ter repassado a Mário. Pelo que afirma Dimas, a primeira impressão do poema deve ter sido a do plaquete.

²⁰ FREYRE: *Talvez poesia*, p. 1-97.

o poema (...)", cujo *olhar*, no livro, é de "um poeta que vê as *igrejas gordas* e a *neve mole de Brooklyn*". Segundo Ivo, não há apenas um *cientista* em Freyre, mas uma *nostalgia da poesia*.

Mauro Mota, por sua vez, articula, em *O poeta Gilberto Freyre*²¹, uma espécie de primeira recepção crítica dessa produção poética. Na apresentação do volume, Mota aceita o título da coletânea mais pela "novidade impressa em um livro de poemas e pelo respeito aos escrúpulos de autojulgamento do autor", do que de "ordem estética ou exigência literária" que significasse inferioridade²².

Identifica o início do contato de Freyre com a *poesia* desde os onze anos do autor, sendo suas *influências* Camões, Alencar entre outros²³. Sobre o poema, o crítico afirma ter fornecido "um dos suportes do movimento modernista brasileiro na história". Mota reconhece que o texto "desenvolve-se em um clima de intercâmbio entre a cidade e o autor, um dando ao outro o melhor de si"²⁴.

Lê "paisagens, figuras, coisas e *fatós*"²⁵ que seriam, "em linguagem de decreto-lei, aplicada à sematologia das normas exegéticas, um acervo de utilidade pública, que simultaneamente se aliena e estende a novas aquisições", cujo "ângulo sensitivo-visual, de industrializar as imagens, de apurá-las no sangue e na magia, na hierarquia que as recrie e revele para o tempo"²⁶.

O crítico avança, vendo em que medida o poema realiza o *desenho* de uma "atmosfera urbano-social transferida à pluralidade de ritmos que a vincula a todas as cores e sonoridades". Os *versos*, "com as suas cargas de intentos, aliteraões e aromas, *fazem um anacrônico barroco* [grifos nossos] *detido nas formas e tons mais esquivos*"²⁷. Adiante, na sua apresentação, *pinça* um certo *espírito multiçário*

²¹ In: *Talvez poesia*, p. xiii-xxiv.

²² *Id.*, *ibid.*, p. xiii.

²³ *Id.*, *ibidem*.

²⁴ *Id.*, *ibid.*, p. xiv.

²⁵ Grifos nossos.

²⁶ *Id.*, *ibidem*.

²⁷ *Id.*, *ibid.*, p. xv.

por *campos* que abrangem o *arquitetural*, o *social*, o *etnográfico*, o *político* e o *histórico*²⁸. Temas que no manifesto e no ensaio de 1933 também se farão presentes.

Argumenta haver uma "técnica contrária à da simples visualização, da imagem real no abstrato". No poema, "a realidade não se fotografa nem se nega (...), desprega-se, (...), dos contornos estáticos. Humaniza-se a paisagem urbano-social na substância exterior e *psicológica*"²⁹. Mota entende essa humanização mediada por uma prosopopéia que *alegoriza* o discurso e o *Brasil* via um conjunto de elementos pitorescos que se transformam "em gente, em movimentos e ambições humanas"³⁰.

Em resumo, após essas considerações, Mota passa a se ocupar da estrutura poemática em "Bahia de todos os santos e de quase todos os pecados" e a tecer aproximações entre a *poesia* e a *prosa* ensaística de Gilberto Freyre. Diz que o poema é dotado de "estrutura" – cujas "variações de vozes dissilábicas", junto a uma "topografia de altos e baixos da *maternal cidade gorda, com ventres empinados*" – significa o texto como mais que um "*documento*"³¹ que une poeta e *cientista social*, revelador de uma "simbiose irreversível, conteudística e de comunicação poética, existente em toda sua obra"³². *Altos e baixos* – além de pertencerem ao relevo da cidade, mimeticamente construído no poema para significar uma idéia sobre o *Brasil* – podem ser entendidos como aspectos *graves* e *rasteiros* de uma *identidade nacional* em conflito e não em conciliação como pensou Freyre em *Casa grande & senzala*³³, como se vai demonstrar.

Por outro lado, o próprio Freyre fornece subsídios para uma leitura de sua *poesia* no *Prefácio do autor*³⁴ publicado junto à edição de seus poemas. Nesse texto, Gilberto explica o título da *obra*, conceitua sua *poesia*, refere-se a amigos que o

²⁸ *Id.*, *ibidem*.

²⁹ *Id.*, *ibid.*, p. xv-xvi; grifos nossos.

³⁰ *Id.*, *ibid.*, p. xvi.

³¹ Grifos nossos.

³² *Id.*, *ibidem*.

³³ Cf. pares de antagonismos em equilíbrio formulados no cap. I de *Casa grande & senzala*. A esse respeito, trata-se na subseção "Branços, índios, negros, mulatos e outros pratos" deste ensaio.

³⁴ In: *Talvez poesia*, p. 3-6.

incentivaram a publicar os poemas e a poetas que o *influenciaram*³⁵, aproximando, no final do prefácio, sua *poesia* de sua *prosa*. Nesse sentido, diz ter adotado o título *Talvez poesia* mais por *prudência* do que por *modéstia*, embora reconheça o caráter *experimental* dos textos reunidos, cuja *aparência* é a de "forma poemática, vagas tentativas de dar forma a impressões individuais de paisagens (...), expressões pessoais da experiência (...) erupções líricas" de algo que já se encontrara de modo disperso em sua *prosa* ensaística³⁶, especificamente verificável na posterior *Casa grande & senzala*, a qual não faz referência. Deve estar se atendo à sua produção americana, da época em que estudou fora "por terras de oropa, França e Bahia", como satirizou Dimas, citando Manuel Bandeira, citando Ascentio Ferreira³⁷.

Este ensaio não lê "terras invisíveis onde habita o poema, nostalgia da poesia, fatos poemáticos, *psicologia*" de espécie alguma, nem "*barroco*"³⁸ anacrônico "detido nas formas e tons mais esquivos", como quiseram Lêdo Ivo e Mauro Mota, de acordo com o descrito acima. Lê-se um *suporte* de um *modernismo regional, nordestino, pernambucano* que se teoriza não só no poema como também no manifesto e no ensaio freyrianos, conforme será visto nas seções seguintes deste texto. Por ora, ocupa-se do poema.

Escrito sem métrica, sem esquema fixo de rimas e quase sem pontuação, o poema "Bahia de todos os santos e de quase todos os pecados" totaliza 112 versos e pode ser dividido em 5 partes justapostas. Essa divisão diz respeito a uma indicação espaço-temporal caracterizadora do *Brasil* pela metonímica *Bahia* em uma *convenção* de fases distintas da *história*.

³⁵ Nessa *plêiade* indica Lêdo Ivo, Mauro Mota, Manuel Bandeira, Tiago de Melo, Carlos Moreira, Audálio Alves, Ronald de Carvalho e César Leal. FREYRE: *Talvez poesia*, p. 4.

³⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 3.

³⁷ A chacota foi feita em aula na USP.

³⁸ Grifos nossos.

1ª Parte:

Bahia de Todos os Santos (e de quase todos os pecados)
casas trepadas umas por cima das outras
casas, sobrados, igrejas, como gente se espremendo pra
[sair num retrato de revista ou jornal
(vaidade das vaidades! diz o Eclesiastes)
igrejas gordas (as de Pernambuco são mais magras)
toda a Bahia é uma maternal cidade gorda
como se dos ventres empinados dos seus montes
dos quais saíram tantas cidades do Brasil
inda outras estivessem pra sair
ar mole oleoso
cheiro de comida
cheiro de incenso
cheiro de mulata
baños quentes de sacristias e cozinhas
panelas fervendo
temperos ardendo
o Santíssimo Sacramento se elevando
mulheres parindo
cheiro de alçazema
remédios contra sífilis
letreiros como este:
Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo
(Para sempre! Amém!)
automóveis a 30 \$ a hora
e um ford todo osso sobe qualquer ladeira
saltando pulando tilintando
pra depois escorrer sobre o asfalto novo
que branqueja como dentadura postiça em terra encarnada
(a terra encarnada de 1500)
gente da Bahia!
preta, parda, roxa, morena
cor dos bons jacarandás de engenho do Brasil
(madeira que cupim não rói)
sem rosto cor de fiambre

*nem corpos cor de peru frio
Bahia de cores quentes, carnes morenas, gostos picantes
(...)*³⁹

Casas, sobrados, igrejas, ou seja, a arquitetura do local é *gente se espremendo*. Enumeração realizada pela visualização de uma cena. Tradicionalmente, o *retrato* é gênero *demonstrativo*, objeto de *elogio* ou *vitupério*; aqui ele é apenas satírico. Como, em seguida, Freyre lança mão do antigo tema da vaidade⁴⁰, opera com a sátira, porque em tom baixo. A prosopopéia prossegue, como metáfora continuada, ao denominar as igrejas ora de *gordas*, ora de *magras* (*Bahia/Pernambuco*). A cidade é *mãe gorda*, portanto farta, generosa, plena de *carnes*. De seus *montes*, que são *ventres*, nasceram as outras cidades do *Brasil*. Seqüência ainda alegórica, tendo como base a personificação do inanimado⁴¹. A partir desse ponto do poema, Freyre articula uma outra enumeração, não mais visual, mas olfativa. Sugere paladar e *baixeza*, porque confecciona essa exposição em um tom contrário ao *grave*⁴², para depois elevar o tom com a referência e a inclusão do *Santíssimo Sacramento* que também se eleva e, ao fazer isso, eleva o poema. *Mixa* e *funde*⁴³ os tons em uma outra enumeração que vai do *ato* de *parir* aos *remédios contra sífilis*. Os olhos são de novo solicitados, quando o poeta expõe letrados sacros com o preço do aluguel de automóveis, sendo que o *ford* do poema parece ser o *carro modernista*, mas carro precário, porque *todo osso*⁴⁴. Modernização que escorre em asfalto também moderno, mas criticado pelo Freyre tradicionalista, que o chama de *dentadura postiça*⁴⁵.

³⁹ FREYRE: "Bahia de todos os santos..." In: *Talvez poesia*. Pref. Mauro Mota. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1962, v. 1-36, p. 9-10.

⁴⁰ *Tópica* corrente no Quinhentismo e no Seiscentismo ibéricos. Uma das *tópicas* teológico-políticas de então. Aqui, há uma referência a Camões, por exemplo.

⁴¹ *Id.*, *ibid.*, v. 1-8.

⁴² *Id.*, *ibid.*, v. 11-17.

⁴³ *Id.*, *ibid.*, v. 18-20.

⁴⁴ *Id.*, *ibid.*, v. 21-25.

⁴⁵ *Id.*, *ibid.*, v. 25-28.

Os próximos versos voltam a referenciar a *Bahia* quinhentista em mais uma enumeração à base de certa sensualidade e *miscigenação*⁴⁶. Essa parte do poema é finalizada com uma oposição de sentido entre o *elemento branco*, europeu, e a *morenidade* americana, brasileira, na imagem *peru frio* e as *carnes morenas de gosto picantes* que o poeta demonstra preferir⁴⁷.

Em seguida, encontra-se uma outra fusão de temporalidades em relação ao passado quinhentista do *Brasil* e ao tempo presente da elocução do poema.

2ª Parte:

(...)

*eu detesto teus oradores, Bahia de Todos os Santos
teus ruisbarbosas, teus otaviosmangabeiras
mas gosto das tuas iaiás, tuas mulatas, teus angus
tabuleiros, flôr de papel, candeeirinhos
tudo à sombra de tuas igrejas
todas cheias de anjinhos bochechudos
sãojões sãojosés meninozinhosdeus
e com senhoras gordas se confessando a frades mais magros
[do que eu
O padre reprimindo o que há em mim
se exalta diante de ti Bahia
e perdoa tuas superstições
teu comércio de medidas de Nossa Senhora e de Nossosse-
[nhores do Bonfim
e vê no ventre dos teus montes e das tuas mulheres
conservadores da fé uma vez entregue aos santos
multiplicadores de cidades cristãs e de criaturas de Deus
Bahia de Todos os Santos
Salvador
São Salvador
Bahia*

⁴⁶ *Id.*, *ibid.*, v. 29-36.

⁴⁷ *Id.*, *ibid.*, v. 35-36.

*Negras velhas da Bahia
vendendo mingau angu acarajé
Negras velhas de xale encarnado
peitos caídos
mães das mulatas mais belas dos Brasis
mulatas de gordo peito em bico como pra dar de mamar a
[todos os meninos do Brasil.
Mulatas de mãos quase de anjos
mãos agradando ioiôs
criando grandes sinhôs quase iguais aos do Império
penteando iaiás
dando cafuné nas sinhás
enfeitando tabuleiros cabelos santos anjos
lavando o chão de Nosso Senhor do Bonfim
pés dançando nus nas chinelas sem meia
cabeções enfeitados de rendas
estrelas marinhas de prata
tetéias de ouro
balangandãs
(...)⁴⁸*

Nessa 2ª parte, Freyre olha e faz olhar para dois oradores e políticos do século dezenove, mais especificamente para o *açeto* ou *desaçeto* que sente por eles. Odeia Rui Barbosa e Otávio Mangabeira naquilo que é linguagem, porque oradores, espécie de *retores pós-iluministas*. Esse *desaçeto* deve se dar em virtude da linguagem freyriana, que se aproxima do modernismo das primeiras décadas do século passado, embora o poeta se afaste das idéias paulistas de então. Por outro lado, se pensarmos que Rui participa de um projeto de *consolidação da unidade nacional* e que seus primeiros pronunciamentos foram contra o *regime servil*, em defesa do escravo *versus* o senhor, o ódio de Freyre é disfarce que paradoxalmente o aproxima de idéias passadas que ele reinventa em uma nova tradição. A referência aos oradores novecentistas aponta para o *bacharelismo ilustrado* corrente até o início do século passado. A oposição entre poeta e oradores deve se realizar, então, nesse sentido⁴⁹.

⁴⁸ FREYRE: "Bahia de todos os santos...", v. 37-73, p. 10.

⁴⁹ *Id.*, *ibid.*, v. 37-38.

Freyre gosta do afetivo e do palatável como elementos tradicionais dispostos em *mulatas, iaiás, angus e candeeirinhos*⁵⁰. Focaliza novamente a fartura e generosidade das *carnes das gordas*, em uma demonstração do aspecto profano, *baixo*, porém agora em tensão com o sagrado do confessorário, portanto *alto*, elevado e espiritual que se complementa com o *padre*, que *reprime o vitupério* de Freyre, perdendo *superstições* e o *comércio religioso*, mas que se *exalta*, em elogio paradoxalmente *baixo*, na *Bahia*⁵¹. *Tradição, culinária e sensualidade* empurram o olhar e os sentidos mais uma vez para *baixo* em *negras* vendendo *mingau*, cujos *peitos são caídos*; em *mulatas mais belas dos Brasis*⁵². Entretanto, obriga o leitor a voltar as vistas para cima, quando ameniza, em tom sublime, o trabalho negro, cujas mãos são *quase de anjo*, mas que se profanam ao *acariciar os ioiós* e ao fazer *cafunés nas sinhás*: hábitos e costumes também propostos em amenização de conflitos sociais, de estamentos ou castas para usar conceitos próprios da referência quinhentista dessa 2ª parte do poema⁵³.

O texto volta-se para a Bahia do século dezesseis.

3ª Parte:

(...)
presentes de português
óleo de côco
azeite-de-dendê
Bahia
Salvador
São Salvador
Todos os Santos
Tomé de Souza
Tomés de Souza
Padres, negros, caboclos

⁵⁰ *Id., ibid., v. 39-40.*

⁵¹ *Id., ibid., v. 44-48.*

⁵² *Id., ibid., v. 56-61.*

⁵³ *Id., ibid., v. 62-67.*

mulatas quadrarunas octorunas
a Primeira Missa
os males
índia nuas
vergonhas raspadas
candomblés santidades heresias sodomias
quase todos os pecados
ranger de camas-de-vento
corpos ardendo suando gozo
(...)⁵⁴

O retorno ao Quinhentismo evidencia-se nas referências a Tomé de Souza, 1º mandatário, e aos outros governadores caracterizados pela formulação *Tomés de Souza*; no *escambo* referenciado pelos *presentes de português*, que também podem significar a herança racial e cultural brasileira; na *tradição culinária* em *óleos e azeites* que untam a sensibilidade ou percepção⁵⁵. Ao lado disso, tem-se a *miscigenação* em *mulatas* dotadas geneticamente de 1/4 de sangue negro (*quadrarunas* ou *quadrarão*) e dotadas de 1/8 de sangue africano (*octorunas*)⁵⁶. A tensão entre *baixo* e *alto*, *sagrado* e *profano*, reincide em *males*, *índias nuas*, *vergonhas raspadas*, *candomblés*, *santidades*, *heresias*, *quase todos os pecados* e no *ranger* de redes, no *sexo* e nos *corpos suando gozo*: elementos de composição aglutinados com a *primeira missa* e que são temas antigos da sátira ibérica quinhentista e seiscentista, funcionando no poema como citação e inclusão modernistas, que tornam o texto misto, satírico⁵⁷.

No *zigzag* de sua exposição ou demonstração poética, Freyre retorna a 1926.

⁵⁴ FREYRE: "Bahia de todos os santos...", v. 74-92, p. 10-11.

⁵⁵ *Id.*, *ibid.*, v. 74-75 e v. 81-82.

⁵⁶ *Id.*, *ibid.*, v. 84.

⁵⁷ *Id.*, *ibid.*, v. 85-92.

4ª Parte:

(...)
Todos os santos
missa das seis
comunhão
gênios de Sergipe
bacharéis de pince-nez
literatos que lêem Menotti del Picchia e Mário Pinto Serva
mulatos de fala fina
moleques
capoeiras feiticeiras
chapéus-do-chile
Rua Chile
viva J. J. Seabra
morra J. J. Seabra
(...)⁵⁸

O choque entre *alto* e *baixo* se reitera aqui, uma vez que *todos os santos*, a *missa*, a *comunhão*⁵⁹ e os *moleques*, as *capoeiras* e *feiticeiras*⁶⁰ se dispõem como *lugares da tradição* no poema que sintetiza o *Brasil* em formação. Mediados por citações de *gênios*, *bacharéis*, de um *verdeamarelismo* de Menotti, de homens afidalgados (*mulatos de fala fina*, que foram, nos Seiscentos, temas da sátira ibérica), aqueles temas criticam o modernismo de 22 e uma imagem do *Brasil* que se afaste da visão regionalista de Freyre⁶¹.

Finalmente, propõe-se uma retrospectiva ao *Brasil* seiscentista como chave para uma futura – em relação a 26 – *interpretação* do *Brasil*. *Tradição* que Gilberto Freyre *inventa*, talvez, no poema e que se mantém no ensaio de 33 e no *Manifesto Regionalista*.

⁵⁸ *Id.*, *ibid.*, v. 93-105, p. 11.

⁵⁹ *Id.*, *ibid.*, v. 93-95.

⁶⁰ *Id.*, *ibid.*, v. 100-101.

⁶¹ *Id.*, *ibid.*, v. 96-99.

5ª Parte:

(...)
Bahia
Salvador
São Salvador
Todos os Santos
um dia voltarei com vagar ao teu seio moreno brasileiro
às tuas igrejas onde pregou Vieira moreno hoje cheias de
[frades ruivos e bons
aos teus tabuleiros escancarados em x (esse x é o futuro
[do brasil)
a tuas casas a teus sobrados cheirando a incenso comida
[alfazema cacau.
(...)⁶²

A parte final do poema movimenta-se em dois sentidos opostos. Um retrospectivo⁶³ e outro prospectivo⁶⁴, na medida em que o poeta afirma desejar voltar às *origens* do Brasil, aos *tabuleiros* do país e às suas *casas*, *sobrados* e à sua *culinária* como metonímias alegorizadas, porque acompanhadas de uma metaforização do sentido que anda, avança continuamente. Voltar significa apego à tradição. Esse apego deve ser o elemento que possibilita a Freyre desfazer o *enigma*, a *incógnita* sobre o país ("esse x é o futuro do Brasil", diz ele.). O preparo desse *prato* ou *repasto* pode estar iniciando-se nessa parte do poema e deverá transitar pelo libelo e pelo ensaio de 33, como uma espécie de *cozinha sociológica* poeticamente concebida. O dia da volta parece mesmo ter sido em 1933, mesmo porque o *Manifesto regionalista é documento* questionável, conforme será abordado neste ensaio.

Permeando essa estrutura geral do poema, dividido em 5 partes, há uma espécie de *mote* que se repete por 4 vezes no texto, ora em uma ordem que se mantém (como em *a*) e *b*)), ora invertendo-se a *matéria* dos versos em relação aos anteriores (como em *c*) e *d*)), como é possível visualizar:

⁶² FREYRE: "Bahia de todos os santos...", v. 106-112, p. 11.

⁶³ *Id.*, *ibid.*, v. 110.

⁶⁴ *Id.*, *ibid.*, v. 111-112.

a) *Bahia de Todos os Santos*⁶⁵

b) *Bahia de Todos os Santos*
Salvador
São Salvador
*Bahia*⁶⁶

c) *Bahia*
Salvador
São salvador
*Todos os Santos*⁶⁷

d) *Bahia*
Salvador
São Salvador
*Todos os Santos*⁶⁸

Em síntese, o poema é uma conversa entre o poeta e a *Bahia* personificada, o *Brasil* tornado gente. Quanto à linguagem, sumariamente, pode-se reconhecer que os elementos sintáticos microtextuais da composição próximos à radicalidade modernista de 22 não são abundantes. A predominância é de uma linguagem convencionalmente tradicional, sem grandes experimentalismos, com a exceção da ausência, praticamente, de pontuação⁶⁹.

Respeitando-se a divisão proposta, o uso de vírgulas, dois pontos, exclamações e ponto final quase sempre se verifica nos trechos do poema em que há referências a uma fusão de temporalidades passadas e presentes.

⁶⁵ *Id.*, *ibid.*, v. 1, p. 9.

⁶⁶ *Id.*, *ibid.*, v. 52-55, p.1.

⁶⁷ *Id.*, *ibid.*, v. 77-80, p. 11.

⁶⁸ *Id.*, *ibid.*, v. 106-109, p. 11.

⁶⁹ Cf. *id.*, *ibid.*, v. 3, 5, 21, 23, 30-31, 36-40, 62 e 112. Esses são os únicos versos em que há pontuação.

A presença da linguagem coloquial é mínima nos 112 versos de 26⁷⁰. Verifica-se o uso de neologismos como em "ruisbarbosas, otaviosmangabeira, sãojoões, sãojosés e meninozinhosdeus"⁷¹, mas sempre em um processo de aglutinação do léxico para a formação de palavras. Como o poeta aglutina o tempo, esses exemplos podem materializar, em linguagem, a fusão temporal proposta.

Bem comportado, o poema é pontuado por vírgulas apenas nas ocasiões em que o recurso da enumeração de imagens pertence a partes da exposição que dizem respeito também à fusão de tempo passado (século dezesseis) e presente da enunciação do texto (1926). Com relação ainda à pontuação evidencia-se o uso da exclamação. Como figura de pensamento, cujo fim é aumentar os afetos, porque revestida de paixões, a exclamação também *amplifica* o discurso. No poema, o recurso é mobilizado em 4 ocasiões⁷². O sentido produzido é, entretanto, sempre o mesmo: elogiar e ironizar. Uma vez que se exclama a "gente da Bahia" e o sentido ou sentimento religioso, tem-se com isso um reforço da constituição do louvor, do aspecto *alto* da tensão mencionada entre *alto* e *baixo*, entre *santos* e *pecados*. Essas observações podem indicar que no poema de 26 o predomínio é o da construção de uma tradição, como dito, e não de uma adesão ao modernismo de 22. Do mesmo modo que Freyre falseia o *Manifesto regionalista* como um *documento* de 26, fazendo-o *documento* de uma prosápia modernista nos anos 40/50, conforme será apontado, falsifica qualquer compromisso com o modernismo de 22. É antes uma demonstração também de privilégio do regionalismo, mesmo que composto em versos *brancos* e *livres*.

Freyre, no processo de interlocução, trata a cidade, metonímia do país, por "tu". Seus sabores, suas visões sensuais, seu tato e seu olfato, exaltam a cidade e, por extensão, o país; fazem conviver aspectos sagrados e profanos das gentes, na decomposição dos itens sempre em enumeração. A demonstração é mediada pelo *mote* que se repete e introduz, todo o tempo, *Bahias* e *Brasis* temporalmente diversos e preenchidos de aspectos moralizantes, em um texto que se constrói, entre gritos e sussurros, pitoresco, prosaico, cotidiano, sensual. O poema é, pois, *emblema* de *Casa grande & senzala*, *gênese* do ensaio e *ilustração* do *Manifesto Regionalista*.

Identifica-se um repertório de *temas* básicos no poema, texto que pode ser entendido como satírico e *alegórico*. Desse modo, tem-se *imagens* que, como temas, representam o *feminino*; a *maternidade*; o *ventre materno*; certa *sensualidade*;

⁷⁰ Cf. FREYRE: "Bahia de todos os santos...", v. 3-4, 10 e 71.

⁷¹ Cf. *id.*, *ibid.*, v. 38 e 43.

⁷² Cf. *id.*, *ibid.*, v. 5, 23 e 30.

a mulata; a igreja católica; a culinária; a sífilis; a miscigenação; os engenhos de cana-de-açúcar; os santos católicos; as mucamas; os sinhôs; o homem português; certa sexualidade; a arquitetura; as superstições; certa maleabilidade e malevolência; a questão da "língua sem ossos" na fala do brasileiro e a questão do clima, a aclimatabilidade; entre outras categorias incluídas em *Casa grande & senzala*.

O Brasil palatável, ou um manifesto guloso⁷³

Mais para *samba de morro*⁷⁴ ou *samba-exaltação*⁷⁵, veiculado no rádio dos anos 40, do que para Noel Rosa ou Lamartine Babo do início dos anos 20 até os 30 do século passado, o *Manifesto regionalista* é um libelo controverso. A seu respeito se ocuparam Joaquim Inojosa, Wilson Martins, Fátima Quintas e Antônio Dimas, por exemplo⁷⁶. A pendenga, basicamente, inicia-se com Inojosa, depois Martins. Ambos polemizaram sobre a data de produção do *Manifesto*⁷⁷.

A questão do Regionalismo, no Brasil, é antiga, parece mesmo ser anterior a Freyre, como se pode ver em Franklin Távora de "O Cabeleira": "(...) Pernambuco, é (...) objeto de legítimo orgulho (...) e de profunda admiração para todos os que têm a fortuna de conhecer essa refulgente estrela da constelação brasileira. (...). [O] Norte (...) virá a figurar nesses escritos (...) que se destinam a mostrar (...) a rica mina das tradições (...) das nossas províncias (...). [O] Recife (...)", diz Távora, "é visão de sonhos *nostálgicos* (...), elegante e risonha cidade que surge dentre mangues verdejantes, águas límpidas, pontes soberbas, e se estende por sobre vasta planície, obrigando os matos a se afastarem de dia em dia ao ocidente para ter espaço onde alongue (...) suas novas ruas, suas estradas, seus trilhos, testemunhos de sua prosperidade material, comercial

⁷³ Empresta-se de Antonio Dimas essa 2ª parte do título desta subseção. Cf. FREYRE: *Manifesto regionalista*. 7ª ed. Pref. de Antonio Dimas. Recife: Editora Massangana, 1996.

⁷⁴ "Ave Maria no Morro" de Herivelto Martins, entre outras.

⁷⁵ Lembra-se de "Aquarela do Brasil" e "Na baixa do sapateiro" de Ary Barroso.

⁷⁶ Cf. nota 11, acrescentando-se: QUINTAS, Fátima: "Apresentação". In: FREYRE: *Manifesto regionalista*.

⁷⁷ A propósito, indica-se a síntese realizada por Dimas. Cf. DIMAS, Antonio: "Um manifesto guloso". In: FREYRE: *Manifesto regionalista*, "Prefácio", p. 34-8.

e agrícola; onde funde novas escolas, novos templos, testemunhos de sua *civilização e grandeza moral*"⁷⁸.

A semelhança das imagens de Freyre no poema com o cearense do século dezenove – quando se refere ao *ford todo osso* que *escorre sobre o asfalto novo*, sobre a nova urbanização desordenada e *postiça* de 26⁷⁹, em detrimento de um calçamento *colonial* – parece evidente. A temática é confluyente entre os intelectuais do século dezenove e os dos anos 20 e 30 do século passado, na medida em que Franklin Távora afirma que as "letras têm (...) um certo *caráter* geográfico; mais do *Norte*, porém, do que do Sul abundam os elementos de uma *literatura propriamente brasileira*, filha da terra". Diz o romancista que a "razão é óbvia: o Norte ainda não foi invadido como está sendo o Sul de dia em dia pelo estrangeiro"⁸⁰. Na visão freyriana, a literatura praticada pelos modernistas de primeira hora não é propriamente brasileira, pelo que se pode inferir quando ironiza Menotti tendo-o ao lado de *bacharéis* e *mulatos de fala fina*⁸¹, talvez afeminados ou excessivamente delicados e educados, cultos num sentido pejorativo.

Digressões à parte, Távora avança em seu prefácio, indicando que "a feição primitiva, unicamente modificada pela *cultura* que as *raças*, as *índoles*, e os *costumes* recebem dos tempos ou do progresso, pode-se afirmar que ainda se conserva em sua *pureza*, em sua *genuína expressão*"⁸². Conclui Távora ao afirmar que "não vai nisto (...) um baixo sentimento de rivalidade que não *se aninha* em seu *coração brasileiro*. Proclamo uma verdade irrecusável. Norte e Sul são irmãos, mas são dois. Cada um há de ter uma literatura sua, porque o gênio de um não se confunde com o do outro. Cada um em suas aspirações, seus interesses, e há de ter, se já não tem, sua política"⁸³.

⁷⁸ Cf. TÁVORA, Franklin: *O Cabeleira*. São Paulo: Ática (4ª ed. *Série Bom Livro*), 1981, p. 7-8. O itálico deste e dos demais trechos é nosso; nele, ressaltam-se os pontos de contato com o projeto freyriano.

⁷⁹ FREYRE: "Bahia de todos os santos...", v. 25-28.

⁸⁰ TÁVORA: *op. cit.*, p. 10.

⁸¹ FREYRE: "Bahia de todos os santos...", v. 97-99.

⁸² TÁVORA: *op. cit.*, p. 11.

⁸³ *Id.*, *ibidem*.

Na segunda metade do século dezenove, Távora está interessado em reagir ao romantismo de José de Alencar e promover uma campanha em favor de um *regionalismo* identificado com a *literatura* do Norte⁸⁴. Os itens em negrito parecem ainda *românticos*⁸⁵, *idealistas* demais e se aproximam, guardadas as devidas proporções, dos temas freyrianos aqui investigados. Nesse sentido, Gilberto Freyre cria no bojo de suas articulações a tradição de uma tradição na invenção de um *caráter nacional brasileiro*.

Objetiva-se, no entanto, nesta *seção*, descrever os temas do *Manifesto* para, depois, confrontá-los com os outros dois discursos, verificando um *nexo verossímil* para os objetos. Antes, porém, organizam-se algumas *circunstâncias* que permeiam o *Manifesto*. Em 1925, Freyre organiza o *Livro do nordeste*⁸⁶, em comemoração ao centenário do *Diário de Pernambuco*. Na opinião de Antonio Dimas, esse livro, nos primeiros parágrafos de *Aspectos de um século de tradição no nordeste do Brasil*, um dos textos editados no volume, contribui com seu *estilo que monta e constrói a oposição entre Passado e Presente*. O crítico vê nesse documento de época o *germe* da carreira de Gilberto Freyre⁸⁷. O volume é *manifestação* de um *projeto intelectual*, uma *declaração de princípios* que se confirma no ano seguinte em versos livres e brancos, assim como no manifesto supostamente de 26 e no ensaio de 33. Dimas afirma que esse documento está ainda à "espera de quem dele se acerque para avaliá-lo de modo rigoroso"⁸⁸. Como o recorte deste ensaio pressupõe outra investida, o texto funciona como uma espécie de ambientação dos dois primeiros objetos aqui lidos.

Por outro lado, o 1º Congresso Regionalista do Recife, ocorrido em 1926, delinea um *êthos* brasileiro, restringindo-se à região específica do Nordeste. O artigo de Freyre

⁸⁴ *Regionalismo* visível nestes excertos do prefácio de *O Cabeleira* e nas *Cartas de Semprônio a Cincinato*, cujas críticas a Alencar são incisivas.

⁸⁵ Mesmo que Távora seja classificado de um realista apenas de transição por Otto M. Carpeaux. Cf. CARPEAUX, Otto Maria: *Pequena bibliografia da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, Serviço de Documentação, 1951, p. 125.

⁸⁶ Cf. Oficinas do "Diário de Pernambuco", 1925.

⁸⁷ Cf. DIMAS, Antonio: "Um manifesto guloso". In: FREYRE: *Manifesto regionalista*, "Prefácio", p. 24.

⁸⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 23.

intitulado "Um Brasil regionalista"⁸⁹ formula um *regionalismo unionista, tradicional, pitoresco* e talvez tenha *embrionado* o manifesto de tantos anos depois. Sua importância, aqui, é indicar que um dos escritos de Gilberto Freyre, no volume referido, serviu de base ao controvertido manifesto. Ou seja, parece que o libelo foi produzido a partir do texto "Aspectos de um século de tradição no norte do Brasil"⁹⁰, em que a culinária é, metonimicamente, caracterizadora da cultura regional e, por extensão, nacional brasileira, do mesmo modo como o ocorrido no *Manifesto* e no poema, entendidos como uma das *plataformas* freyrianas. Antonio Dimas esclarece que, em 1952, Freyre dá forma definitiva ao libelo controvertido e de datação fraudulenta⁹¹.

Fátima Quintas diz que o regionalismo de Freyre é *múltiplo, integrativo e versátil*. Suas noções valorizam a região. Seu olhar é unionista. "Suga das raízes a seiva germinal através do reconhecimento do *éthos* nordestino. O Movimento Regionalista vem da alma freyriana, (...), como um apelo ardente ao *culto* à tradição, sem abandonar (...) critérios de modernidade. Exalta o *que é brasileiro*, como a figuração emblemática do Nordeste, *distinguindo* Freyre como um pioneiro, um corajoso a retirar das gavetas (...) as reservas emocionais do povo. Ergue o que parece desprezível num mundo anestesiado por falsos modernismos"⁹². Erguer o *que parece desprezível* pode ser compreendido como elevar o baixo em alto, fazer subir do chão o rasteiro, transformando o chão em céu, para usar uma alegoria de Caetano Veloso⁹³.

Mais do que reconhecer *coragem* ou *pioneirismo* nas idéias regionalistas de Gilberto Freyre, *multiplicidade, integração* ou *versatilidade*, como quis Fátima Quintas⁹⁴, interessa aqui descrever sumariamente o *Manifesto* e seus temas. O libelo

⁸⁹ Conferência proferida no congresso de 25. Cf. FREYRE: "Livro do Nordeste". In: MOTTA, Mauro: *Pernambuco: arquivo público estadual de Pernambuco*, 1979 (ed. fac-similada).

⁹⁰ *Id.*, *ibidem*.

⁹¹ DIMAS: *op. cit.*, p. 34. A adjetivação é nossa.

⁹² Cf. QUINTAS: "Apresentação". In: FREYRE: *Manifesto regionalista*, p. 13-15.

⁹³ Cf. seu último CD *Noites do Norte*. Universal Music.

⁹⁴ Curioso é que a apresentadora da 7ª edição do "Manifesto" toma como dado e lido o texto em 1926, ocasião do 1º Congresso Regionalista, ignorando ou apagando a celeuma sobre o *documento*. Cf. *op. cit.*, p. 47.

é texto dotado de 28 páginas, contendo 76 parágrafos⁹⁵. Nele, tem-se uma tentativa de *reabilitação de valores regionais e tradicionais* do Nordeste do Brasil. O texto reivindica que se coloque em *relevo* que ser regionalista significa valorizar as bases de uma *estrutura cultural regional*, definindo-se contrariamente ao que Freyre chamou de *mau cosmopolitismo e falso modernismo*: "É todo o conjunto da cultura regional que precisa ser defendido e desenvolvido"⁹⁶. Os temas, elencados logo mais, investem nesse sentido. Dimas conclui o *Prefácio* à 7ª edição do *Manifesto* dizendo que, ao contrário do que se esperava de um texto do gênero, Gilberto Freyre "mexe com o estômago e com as papilas" (talvez mesmo pelo seu embrião de 1926, como dito acima). "Seu processo (...) de desconstrução assenta-se (...) em funções pedestres, ou seja, os da digestão". Torna-se um manifesto que "não aponta para as alturas, mas para os baixos e, quando muito, para os lados. (...) Pantagruélico, rabelaisiano (...), carrega (...) na direção oposta à do sublime"⁹⁷. Confeccionado, portanto, na tensão entre o elogio e a crítica, como o poema de 26 e, talvez o ensaio de 33. E fazendo predominar o *baixo*, quando muito os *lados*, faz mesmo uma sátira. É, pois, *terrível*.

Produzido ou não em 26, discurso *maquilado* ou não, a visada, aqui, não repousa sobre sua *fidedignidade documental*, mas sobre sua discursividade e um possível cruzamento com os *temas* ou *lugares comuns* da argumentação freyriana, mesmo que o texto possa ser reconhecido como uma *fraude documental*. Pensa-se que o conceito de documento está sendo usado no sentido de uma priorização, na interpretação de um texto qualquer, do seu aspecto de referência neutra de uma positividade independente do discurso. O termo seria melhor aplicado se conceituado, não de modo positivista, como idéia de um artifício datado, um jogo de linguagem na relação com o tempo de sua produção. Nessa visada, o *Manifesto regionalista* não é *documento* porque, ou Freyre quis fazer do discurso um *documento*, ou produziu uma falsidade modernista, verdadeiro documento do desejo de produzir prosápia modernista nos anos 40/50 do século passado. Se Freyre queria marcar que em 26 formulava um pensamento igual ao de 33 ou de 52, fraudando a data do manifesto, o poema aqui lido confirma um pensamento que andava em curso em 26. Basta lê-lo com um pouco de atenção para encontrar nele os mesmos temas de *Casa grande & senzala* e do *Manifesto regionalista*; com isso encontram-se as mesmas preocupações.

⁹⁵ Cf. edição de 1996.

⁹⁶ FREYRE: *Manifesto regionalista*. p.47, 69 e 75. Para uma leitura exegética do texto, indica-se o já referido prefácio de DIMAS: *op. cit.*, p. 23-43.

⁹⁷ Cf. DIMAS: *op. cit.*, p. 42.

Dimas propõe que, mesmo indicando uma *maquilagem de seu passado* e que Inojosa tenha razão, o texto não perdeu "a inteireza e a pertinência da proposta de Gilberto, mesmo que tradicionalista e/ou retocada"⁹⁸. Pondera o Professor que "independentemente das indisposições pessoais (...) [entre Martins, Inojosa e Freyrel], é preciso levar em conta (...) o alcance da atividade dos (...) antagonistas no quadro da modernização do Nordeste. E se hoje se aceita sem relutância que o *Manifesto regionalista* só veio a público em 1952 e que, (...) não pode ser tomado como documento fidedigno de posições defendidas há setenta anos (...), não se pode (...) fazer de conta que tudo depende dele, porque um outro documento, o *Livro do nordeste*, pode perfeitamente informar sobre as pretensões em voga naqueles anos na capital de Pernambuco (...)". Nele, atesta Dimas, há a indicação dos "campos intelectuais sobre os quais se pretendia agir"⁹⁹. Triturando ralo abaixo a celeuma, o crítico afirma que o *Manifesto* "aí está e não pode ser ignorado, mesmo que seja produto tardio de uma inteligência precoce. Porque, invertendo os termos do problema, podemos acatá-lo como espécie de balanço conceitual e de reafirmação de posições em gestação no distante ano de 1926. Uma espécie de profissão de fé reiterativa que pode muito bem servir de escora para um confronto com o projeto do modernismo paulista, no intuito de estabelecer-lhes as diferenças"¹⁰⁰. Não apenas remete ao ano de 26 do século passado, como *balanço* entre *diferenças* ou como o *modernismo paulista*, mas possibilita estabelecer pontos de contato com o poema "Bahia de todos os santos e de quase todos os pecados", como é a hipótese aqui.

Voltando-se ao foco deste ensaio, os temas do *Manifesto* podem ser enumerados como se segue: *a defesa de valores históricos; a valorização da paisagem; os aspectos rurais no Brasil; a regionalidade; as sinhas; a culinária; as rendas; a rede; a cana; o unionismo; o índio; a origem histórica (formação do Brasil); a questão da cultura; o clima; o açúcar; o engenho; a igreja católica; a questão da civilização; as raças; a miscigenação; o trópico; a arquitetura; o mouro; a heresia; a urbanização versus o traçado antigo da cidade; o português; a mulher (o feminino / a fêmea); os costumes, os quitutes; a alimentação; a nutrição; a questão sexual; a morena; a mulata; a cabocla; a questão da linguagem*

⁹⁸ Cf. DIMAS: *op. cit.*, p. 34.

⁹⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 36-37.

¹⁰⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 39.

(“língua sem osso”) e a assimilação de influências por parte do homem português¹⁰¹.

O Brasil palatável é grato ao gosto, ao paladar de Freyre e aceitável, tolerável ao leitor ouvinte da nova MPB como uma *montagem* de um *prato*, material *comestível*, um *verossímil* tanto como o é o que se formula neste trabalho.

Sobrevoa-se a seguir a obra de estréia de Gilberto Freyre a fim de se processar a análise planejada.

Branços, índios, negros, mulatos e outros pratos

É ao som do *timbau* e da *negritude* de Carlinhos Brown que, ouvindo a *casa grande* e a *senzala*, *sobrevoa-se* a obra de estréia de Gilberto Freyre de *ultra leve* descrição de seus temas e comentários gerais para então processar o confronto entre os textos¹⁰².

O ensaio de 1933 estabelece a diferenciação entre os conceitos de *raça* e *cultura*, *miscigenação*, *democracia racial*, *síntese de culturas* e tem como *método* de trabalho a comparação da experiência brasileira com a de outros países tanto da América quanto da África. Freyre rastreou muito menos o material disponível através dos historiadores do que os encontráveis nos arquivos de família, nos livros de ordens régias, nas correspondências, nas teses médicas, nos relatórios, nas coleções de jornais, nos figurinos, revistas, estatutos de colégios, almanaques, diários e nos livros de viagens dos estrangeiros. *Metodologia*, até então, inédita e cujo mérito é o de inovação na historiografia brasileira. O que se estuda nesse ensaio é a *formação social do Brasil* por intermédio da casa, em um *método* histórico-cultural, através de dados *empíricos* e *documentos* que imprimem à *intelecção* certo aspecto *psicológico* no enfoque: uma *psicologia da alma brasileira*. Freyre interpreta, portanto, as pessoas e a sociedade como uma maneira de introduzir a *história da sociedade patriarcal no Brasil*, fazendo uma sociologia do cotidiano profundo, uma sociologia do tempo, num texto de caráter *autobiográfico*, uma tentativa de *autognose*. Características que aproximam um Gilberto Freyre de 1933, na leitura do início de milênio, de uma *história de longa duração* ou da chamada *nova história*.

¹⁰¹ Cf. FREYRE: *Manifesto regionalista*, p. 48-53, 55-58, 61-62 e 71-72.

¹⁰² Citam-se as referências de *Casa grande & senzala*, localizando-as em seus capítulos e número de parágrafos, em virtude de serem muitas as edições disponíveis no mercado.

No *Prefácio à 1ª edição*¹⁰³, escrito em 1931, em Lisboa, e publicado em 1933, perceberemos o interesse de Gilberto Freyre pelos problemas seculares, na questão da *miscigenação*, na revelação *do justo valor do negro e do mulato*, separando traços de *raça/ambiente/cultura*, fazendo-se presentes no trabalho, entre outras, lições de Boas, confirmando, assim, os usos de critérios fundamentais de diferenciação *genética/meio/cultura*, entre *hereditariedade de raça/família*, em que se assenta o ensaio *Casa grande & senzala*¹⁰⁴. Gilberto Freyre admite *influência* considerável da técnica da produção econômica sobre a estrutura das sociedades na caracterização da *fisionomia moral*, cujas relações *branco/negro*, no *Brasil* desde o século dezesseis foram condicionadas pelo sistema de produção econômica (*monocultura/latifúndio*) e pela escassez de mulheres brancas¹⁰⁵.

O sistema patriarcal e escravocrata de *colonização* se explica tanto em *virtude* quanto em *defeito*, segundo Freyre. Menos em termos de *raça* e de religião do que em termos econômicos, de experiência de *cultura* e de organização da família, *unidade colonizadora*. A casa grande representa o *sistema patriarcal* de *colonização* no Brasil e exprimiu a imposição imperialista da *raça adiantada* em relação à *atrasada*, imposição de formas européias, significando uma *contemporização* com as *novas* condições de vida e ambiente. Freyre descreve, nesse último item, a arquitetura que se adaptou às condições climáticas da *colônia*. O argumento do autor é que o padrão arquitetônico no *Brasil* é o de um outro Portugal¹⁰⁶.

A *casa grande* completada pela *senzala* representa todo um sistema econômico, social, político, sendo que chegou a ser também capela, escola, oficina, santa casa, fortaleza, harém, convento de moças, hospedaria, desempenhando uma das funções mais importantes na economia brasileira: a de banco e guarda-jóias (valores, ouro).

Gilberto Freyre sugere um sentido *material* para essas tendências e um sentido *psicológico* ao afirmar que a estabilidade patriarcal é dada pelos senhores das *casas grandes* por meio do açúcar (engenho) e do negro (senzala), advertindo não sugerir uma interpretação étnica da formação brasileira ao lado da econômica¹⁰⁷. Porém,

¹⁰³ In: FREYRE: *Casa grande & senzala*. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt, 1933.

¹⁰⁴ Cf. *id.*, *ibid.*, "Prefácio à 1ª Edição", p. 6-7.

¹⁰⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 7-8.

¹⁰⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 12-3, 16-8.

¹⁰⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 31.

em torno dos senhores de engenho criou-se o tipo de *civilização* mais estável da América portuguesa, ilustrada pela arquitetura *gorda*, horizontal das *casas grandes*¹⁰⁸.

Apenas para finalizar os comentários acerca do *Prefácio à 1ª edição*, resta apontar que Freyre discorre sobre os *documentos* pelos quais realizou seu estudo, conforme já nos referimos, e passa aos agradecimentos, primeiro às pessoas, depois às instituições, arquivos, bibliotecas, indicando o propósito de seu livro. Nele, pretende fixar e interpretar alguns dos aspectos mais significativos da *formação da família brasileira*.

Em meio a essas colocações, têm-se os seguintes *lugares comuns* recorrentes nos objetos aqui analisados: *a miscigenação; o negro; o mulato; a questão da raça; o meio ambiente; a questão da cultura em distinção, uma certa fisionomia moral, o branco em suas relações com o negro; a religião católica; a arquitetura; o caráter nacional brasileiro e a questão dos usos e costumes em seus sistemas de hábitos*, por exemplo.

O primeiro capítulo de *Casa grande & senzala* tem como postulados fundamentais a *predisposição* do português para a *colonização* no Brasil e para a *miscigenação*, em virtude de ter-se ele originado também de uma *mistura* de raças e de estar, geograficamente, entre a Europa e a África, e das invasões mouras na península. O caráter português se formou através de *antagonismos* e a partir disso resultou a *colonização* do Brasil¹⁰⁹. São citados dez pares de *antagonismos em equilíbrio*, no caso brasileiro, que vão desde *a cultura européia/indígena*, até *o pernambucano/o mascate*, sendo que Freyre adverte haver o predomínio do mais geral e mais profundo dos antagonismos na relação entre *o senhor e o escravo*¹¹⁰.

Por conseguinte, Gilberto Freyre trabalha, na sua argumentação, com os conceitos de *mobilidade*, acrescida a *miscibilidade*, de *aclimatabilidade*, de *dispersão* para justificar as condições de *colonização* e o sucesso da empreitada portuguesa. A Coroa mandava as pessoas para o Brasil, aos lugares convenientes para a povoação, permitindo a irrupção juntamente da *mestiçagem*. Segundo Freyre, houve uma boa adaptação às condições de clima e solo do Brasil, por estas se parecerem com as da

¹⁰⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 32.

¹⁰⁹ Cf. *Casa grande & senzala*, cap. 1º, p. 13.

¹¹⁰ Cf. *Id.*, *ibid.*, p. 159.

África e os portugueses se aproximarem mais dos africanos do que dos europeus¹¹¹. A dispersão que dividiu paulistas e pernambucanos, por exemplo, manteve-os em contato, em *comunhão*, num tipo de *intercomunhão colonial*¹¹².

Entremeando essas questões, observam-se estes temas: o *português* e sua *predisposição para colonizar*; a *miscigenação*; os *antagonismos*; a *mobilidade*; a *miscibilidade*; a *aclimatabilidade*; a *dispersão*; a *intercomunhão colonial*; a *civilização*; a *formação*; *uma certa tara étnica* (a questão *sexual*); o *regionalismo*, a *alimentação*, a *siñilização* (*sexualidade*); o *senhor e o escravo*; o *trópico*; a *formação nacional* e a *luxúria*.

Em contrapartida, o segundo capítulo tem como arranjo primordial e tese de que a intrusão europeia desorganizou e desequilibrou a vida social e econômica do indígena, causando um princípio de *degradação* da raça *atrasada* em contato com a *adiantada*. Questionável, entretanto, essa noção de *atraso* e *adiantamento*, que nos parece se referir a certo positivismo cientificista do século dezenove e ser a visão inglesa para os problemas sobre a cultura¹¹³, ou *um Brasil para inglês ver*. Freyre recorta o tema, selecionando traços de interesse que se demonstram nas relações sexuais e de família, na magia e na mística que se comunicaram com os traços de *cultura do colonizador*, sendo que no início se apresentam *fortes* e depois *esmaecidos* pelo contato com o *negro*, subsistindo no fundo da *organização moral e religiosa* brasileira. A partir disso, exemplifica a questão do *parentesco*, o *cunhadismo*, e a falta de noções de incesto e consangüinidade na *cultura dominada*. A família brasileira, do ponto de vista da formação social, deu-se com o choque das *culturas europeia e ameríndia*, imprimindo ao índio a dissolução e degradação moral que culminaria na perda de autonomia por parte do *autóctone*¹¹⁴.

Mixados a essas formulações, tem-se como temas o seguinte elenco: o *índio*; os *hábitos sexuais*; a *magia e os mitos indígenas*; a *moral católica*; a *formação da família brasileira* (*europeia e ameríndia*) e a *questão da língua*.

O terceiro capítulo pode ser lido como uma retomada de certas posições, então estabelecidas no capítulo primeiro, porém na tentativa de traçar um perfil mais exato do homem *colonizador* europeu que melhor se *confraternizou* com as *raças*

¹¹¹ FREYRE: *Casa grande & senzala*, p. 21 e 22.

¹¹² *Id.*, *ibid.*, p. 80.

¹¹³ *Id.*, *ibid.*, cap. 2^o, p. 1-2.

¹¹⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 38, 74, 63-5.

chamadas *inferiores*. Outra noção questionável, ainda que Freyre adote, ao lado dela, o termo *chamada*. Ora, inferioridade de *raça* também nos parece visão inglesa demais. Aqui, o autor utiliza o conceito de *plasticidade* ao se referir ao português, incluindo, no traço, um tipo paradoxalmente *contemporizador* e *escravocrata terrível*¹¹⁵.

Gilberto Freyre torna claro seu interesse social, atestando que somente por via indireta focaliza os aspectos econômicos ou políticos da colonização e afirma que: é "(...) mais importante (...) considerar no colonizador português (...) a sua extraordinária riqueza e variedade de antagonismos étnicos e de cultura (...) que o seu cosmopolitismo"¹¹⁶. Retoma, portanto, a questão moçárabe, como constituição da nacionalidade portuguesa e da *psicologia* de *raça*, a do povo *plástico* e *inquieta*, pertencente a uma sociedade *móvel* e *flutuante*¹¹⁷, à qual já havia se referido no capítulo primeiro.

Identificam-se temas como: *a plasticidade do colonizador português; a questão moçárabe; a sociedade móvel e flutuante* (retomada do primeiro capítulo); *a aristocracia e a plebe e a nobreza episcopal*.

Finalmente, os capítulos quarto e quinto, em linhas bem gerais, ocupam-se das influências diretas, vagas ou remotas do africano na formação da sociedade brasileira. Freyre elenca aspectos culturais sobre a origem dos negros que vieram para o *Brasil* — maometanos, principalmente —, depois passa a tratar da *fisionomia mais íntima* da influência dos negros na formação do brasileiro, dirigindo sua atenção à sexualidade do negro, à *siñilização* no processo *civilizatório*, no convívio entre escravos e senhores na *casa grande*, à magia, aos costumes e hábitos herdados dos negros, à transformação das *histórias* portuguesas e da língua pelo contato das amas e das velhas negras. Em resumo, aponta as razões que influenciaram o africano aqui no Brasil e aquelas que, através do africano, condicionaram comportamentos no europeu e no ameríndio.

Os temas levantados, na síntese dos dois últimos capítulos de *Casa grande & senzala*, podem ser assim visualizadas: *o africano na formação da família brasileira; a sexualidade; a siñilização; a magia, os costumes, os hábitos (de herança negra); o clima; os aspectos dialetais (amolecimento e dengue na*

¹¹⁵ *Id.*, *ibid.*, cap. 3^o, p. 2 e 6.

¹¹⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 34.

¹¹⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 41 e 63.

linguagem, a língua sem osso); os usos da rede; a castidade da mulher branca e prostituição de negras; a culinária negra (na formação do Brasil) e a alegria dos negros em contraste com a melancolia dos portugueses.

Wilson Martins diz que *Casa grande & senzala* "seria, efetivamente, um marco na história da inteligência (...) [brasileira]; mas só o foi, pelo menos no seu êxito fulminante e absoluto, porque (...) [essa] inteligência havia inconscientemente aprendido a lê-lo nos anos entre 1922 e 1930 e, mais particularmente, a partir de 1926", data também do poema. Prossegue, considerando que "as oposições Modernismo-Regionalismo são, para fins polêmicos, extremamente exageradas por Gilberto Freyre; (...) conhecer o Brasil em sua realidade, revalorizar o índio e o negro, estimular o regionalismo e, (...), perceber que as tradições brasileiras faziam parte do próprio tecido mental do Modernismo, eram partes tão sensíveis e fundamentais do Movimento quanto o seu *esteticismo*"¹¹⁸. Para o crítico, a distinção entre Freyre e os *modernistas* de São Paulo foi o *saudosismo* e não seu *regionalismo* ou *tradicionalismo*¹¹⁹. Martins reconhece que "a maioria dos temas [do ensaio de 33] já se encontram espalhados nas obras dos poetas e prosadores modernistas"¹²⁰, incluindo-se aí o próprio *modernista-regionalista* em paradoxo e versos livres e brancos de 26. Martins conclui suas observações sobre a obra de estreia de Gilberto Freyre afirmando haver "um clima que prenunciava tal livro, ainda que, (...), ninguém pudesse prevê-lo e fosse necessário que um outro o escrevesse"¹²¹. Nessa recorrência de temas, acrescenta-se o próprio Freyre de 26 e de 52, cuja materialidade se faz presente em poema e libelo, mesmo que este último seja *documentalmente* fraudulento.

Por outro lado, Elide Rugai Bastos resenhou, recentemente, essa obra de Freyre¹²². Entre suas formulações, destacam-se a síntese sobre as leituras existentes a respeito

¹¹⁸ MARTINS, Wilson: *O modernismo: a literatura brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1977. Vol. VI p. 197. A propósito, a lista de comentadores e de argumentos polêmicos sobre *Casa grande & senzala* é enorme, não cabendo neste recorte trabalhar a fortuna crítica de tal obra.

¹¹⁹ *Id.*, *ibidem*.

¹²⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 198.

¹²¹ *Id.*, *ibidem*.

¹²² Cf. "Gilberto Freyre: *Casa grande & senzala*". In: *Introdução ao Brasil: um banquete no trópico*. Org. Lourenço Dantas Mota. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac, 1999.

do livro, seu ambiente polêmico e a questão do *estilo*. Nesse sentido, é nas *asas* desse *monomotor* que se finaliza esta *seção* do presente ensaio para em seguida concluí-lo. Ao dizer que, para Freyre, "o dominante acaba por ser dominado (...) e o dominado, por dominar, impondo sua cultura", Bastos assume que se trata, para o autor do ensaio de 33, "da figuração da democracia"¹²³. A partir desse ponto da resenha, a crítica passa a se ocupar dos aspectos controvertidos da *obra* em questão. Pondera que, sobre a afirmação acima, "assenta-se a principal crítica feita não apenas a *Casa grande & senzala*, mas a vários textos posteriores escritos por Gilberto Freyre (...)"¹²⁴, aos quais podemos incluir textos anteriores como o poema, pois trazem em seu bojo também essa idéia básica. Argumenta Bastos que "vários movimentos sociais e estudiosos da questão racial no Brasil têm denunciado a tese da *democracia racial* como mito que funda uma consciência falsa da realidade". Amplia o argumento, lembrando que por meio dessa "mítica"¹²⁵ acredita-se que o negro não tem problemas de integração, já que não existem distinções raciais entre nós, e as oportunidades são iguais para brancos e negros". Prossegue a autora, apontando para "o caráter hipócrita da formulação, uma vez que o mito se baseia na afirmação de que a ordem social é aberta a todos igualmente, forjando-se a crença de que existe um paralelismo entre a estrutura social e a estrutura racial na sociedade brasileira"¹²⁶.

Outro ponto crítico, diz Elide Rugai, repousa no "equivoco de se estabelecer uma ponte entre miscigenação e democratização – o primeiro um *fato* biológico e o outro um *fato sociopolítico*"¹²⁷ –, identificando-se como semelhantes dois processos independentes entre si. Esse *continuum* falso permite que se deixe de lado a análise do modo como se ordenou a população descendente dos escravos e os mecanismos que impedem a mobilidade social vertical dela, criando-se uma estrutura que discrimina grandes contingentes populacionais. O resultado desse descuido analítico é elidir a escala de valores sobre a qual se assenta a discriminação e, portanto, a dominação. (...) Denuncia-se a falsidade do mito da democracia racial"¹²⁸.

¹²³ *Id.*, *ibid.*, p. 232.

¹²⁴ *Id.*, *ibidem*.

¹²⁵ Grifos nossos.

¹²⁶ *Id.*, *ibidem*.

¹²⁷ Grifos nossos.

¹²⁸ *Id.*, *ibidem*.

Com relação ao estilo, caracteriza-se, segundo Rugai, "ao mesmo tempo vivo, espontâneo, vigoroso e acre, [cujo] cuidadoso emprego das palavras, a utilização de expressões populares, a ironia, a irreverência conquistam o leitor, que se prende irremediavelmente aos vaivéns da argumentação do autor. Em narrativa construída em (...) espiral, o autor expõe suas teses desenhando círculos que não se completam, abrindo passo para uma nova argumentação, que novamente coloca outro argumento, *ad infinitum*"¹²⁹. No final de sua resenha, Elide Rugai Bastos arremata propondo que Gilberto Freyre "rotiniza uma linguagem de vanguarda presente em apenas alguns textos literários da década anterior" a ele (talvez até mesmo o poema "Bahia de Todos os Santos e de Quase Todos os Pecados"), "construindo frases com sabor colorido, mostrando que a linguagem popular e a erudita podem coexistir sem atritos". Vê a crítica uma "elegância que caracteriza a escritura de Freyre, inclusive como monumento da literatura nacional"¹³⁰. Sabor e colorido próprios de uma *refinada cozinha sociológica* que vem preparando esses e outros pratos desde 1926, cujos temas se cruzam, a seguir, com os outros dois *pratos* do *menu* freyriano expostos acima.

Tabuleiro de uma plataforma só

Mudando o *plano de vôo* e a *faixa do disco*, aquilo que outrora havia sido *48 rotações e acetato*, hoje, *digital*, é *cd* ou *dvd*. O que fora Lamartine Babo, Noel Rosa, *samba de morro*, Francisco Alves, Ary Barroso, *samba-exaltação*, *bossa nova*, hoje é uma imagem do *Brasil* que está mais para uma *felicidade*¹³¹ que destoa frente a seu próprio túmulo, ou falência, do que para aquela música tocada pelo poema, pelo manifesto e pelo ensaio de 33. Uma *felicidade* e uma falta de *bem comum* que desafinam à espera de eutanásia ou pá de cal. Hoje, a música é *distorção*, *microfonia*

¹²⁹ *Op. cit.*, p. 218.

¹³⁰ *Op. cit.*, p. 233.

¹³¹ Como metáfora, *tópica* antiga sobre as relações entre *governantes* e *súditos*. A idéia remonta aos estóicos. O desafino hoje é *cardoso*. Como diz Kossovitch, (...) cena bárbara, a cruzar os eventos da fazenda dos Tucanos, (...) assalto safado, o massacre silencioso de país que foi espetado como ranfástica propriedade e cardoso patrimônio. (...). Cf. KOSSOVITCH, Leon: "Prefácio". In: HANSEN, João Adolfo: *O ó: a fiação da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000, p. 10.

e experimentos elétrico-eletrônicos de um velho Tom Zé que já foi tropicalista. Os acordes da música atual não gritam *Brasil*, mas como canta André Abujamra e seu grupo, o Karnak¹³²: *estamos adorando Tóquio, me gusta Tóquio, Missouri, Jamaica, África, Peru...* entre outros locais do planeta mencionados por sua canção, cujo refrão é "passa, passa o passaporto / alfândega [,] passa, passa o passaporto / aduana".

A música freyriana, quando veiculada nos anos 50, por ocasião da primeira edição do *Manifesto Regionalista*, traz à baila – e a baile – quase que um *samba de uma nota só*, um *cantochão*; de tão tradicional, *gregoriano*. Uma melodia *monocórdica* disposta em *tabuleiro* de uma *plataforma* só, entretanto em um *tripé* cruzado, estranhamente em forma de *x*. O cruzamento dos três textos permite definir qual idéia básica o pernambucano de Apipucos constrói desde 1926 e que se estende aos anos de 1933 e 1952. Freyre é voz enternecida que cantou os *brasões* do país dos *papagaios*. A *casa grande*, entrevista nos discursos, é sinédoque da Nova Lusitânia do século dezessete e da América portuguesa. A *trilha sonora* e o *cardápio* de Gilberto Freyre constróem e adoram tradições. Hoje, os *sons* são outros: *nova MPB*, *novas metáforas críticas*, um retrato *digital* do Brasil fraudado em *painel* do Senado, mesmo que em *novos arranjos e letras*¹³³. Freyre é *música e refeição*; *repasto* que nem sempre se quer ouvir e deglutir, porque idealista, determinista, cuja visão otimista e amena centrifuga a belicosidade insistente que habita o *Brasil*. O país que tem graça para o pernambucano é o do *tabuleiro*. É do *tabuleiro* que ele oferece o *Brasil fumeante e borbulhante* de uma *culinária tropical, miscigenada, democraticamente racial* e de *antagonismos em equilíbrio*. Suavização do *terrível*, do *baixo*, até mesmo do *torpe*, que muitas vezes se eleva no poema, no libelo e no ensaio. Digestão improvável essa, mas que vale como convite para o jantar. Quem sabe no *coador* de *pano* de uma razão um pouco mais prática¹³⁴, menos *açetada*¹³⁵, *beber um café* e repensar, rediscutir.

Os temas que se apresentam como constantes nos três textos de Freyre, aqui confrontados, podem ser definidos na seguinte enumeração: *o feminino*; *a Igreja*

¹³² Grupo musical paulista que trabalha referências da *World Music* atual.

¹³³ Cf. Introdução deste ensaio. Vale a pena também ouvir as canções dos compositores lá mencionados. A propósito, um trabalho sobre as relações entre a MPB e a obra de Gilberto Freyre está à espera de ser feito.

¹³⁴ Sem que, com isso, sejamos muito *kantianos*.

¹³⁵ Cheia de *açetos* e irritante *graça*.

Católica; a culinária; a miscigenação; os engenhos; a cana; o homem português; a arquitetura; o clima; a regionalidade; a questão da civilização; a questão sexual; a mulata, a questão da linguagem ("língua sem osso"); os costumes e a questão da sífilização. Esses lugares unem propriedades, qualidades ou relações dos indivíduos ou das espécies. São temas de existência de *mais* ou de *menos*, alto ou baixo, mas sempre preenchedores da invenção de uma tradição.

O que sustenta a *plataforma* freyriana é a *amplificação*. Não como extensão de um objeto em outros; não como quantidade, número maior de páginas, mas pelo acúmulo de definições, pela enumeração de conseqüências com que se operam os textos. Eles formariam uma narração continuada. O manifesto e o ensaio são *amplificações* do poema na medida em que são alegorizações do *Brasil*, do Nordeste e do próprio poema. É por esse dispositivo do discurso que as idéias sobre o *Brasil*, ao sabor de Freyre, sustentam-se e se reiteram de um texto para outro, fazendo com que cada um deles seja uma *metáfora* que, em continuidade, forma uma *alegoria*. Cada discurso pode ser a *amplificação* de um pensamento sobre o *Brasil*. O *X* que sustenta essa *plataforma* é a argumentação de Freyre em vai-e-vem, em zig-zague, costurada por temas visíveis nos três textos. A *plataforma* é a questão da *identidade* do *Brasil* nos termos propostos. Curioso, no mínimo, é pensar que Freyre recorre a uma época em que não há *Brasil* para demonstrar a *formação do país*. Nos séculos dezesseis, dezessete e dezoito não há *Brasil*. Essa categoria é inventada ou inventariada a partir do século dezenove e deve se aplicar do Novecentos em diante. Nesse sentido, o pernambucano em foco é um dos colaboradores dessa tradição. A questão da *identidade* ou *caráter nacional* passa por essa invenção. Refletir sobre o *Brasil* com bases freyrianas parece, quase sempre, ser romântico, idealista, porque ameniza-se o terrível desse país com o pitoresco e prosaico. Este ensaio é uma *música* sobreposta a outra. Uma *amplificação* de uma *amplificação*, porém não unificadora ou unificada à anterior.

A *música* cessa e se conclui que o *maestro* não mais *sacode* a *batuta*. Não há uma *verdadeira Bahia*, nem *verdadeiro Brasil*, como queria Freyre, mas se a *verdadeira Bahia* existe ela é no Rio Grande do Sul, como diz o Caetano da primeira epígrafe. Aparente paradoxo que pode indicar um *Brasil* com regiões, mas sem *regionalismo* ou *nacionalismo* míticos, ainda que o mesmo Caetano já tenha cantado uma *Bahia onipresentemente*. Elogio e sátira se excluem, nos textos, fundem-se, confundem-se. Em Freyre, o *chão é céu*, como propõe o Veloso da segunda sentença do frontispício deste ensaio. Ou seja, Gilberto Freyre eleva o *baixo* e precipita o *alto* em uma constante *mistura* entre o *sagrado* e o *profano* que permeiam suas *categorias*. As *noites do Norte*, rangendo nas redes, são *manhãs de tempestade*, não mais de *pitoresco carnaval*. O *tabuleiro* reiterado nos textos, hoje, está mais para xepa do que para

seduções do paladar. O lugar onde se encontra é uma rua desarrumada no final da feira, cujas pessoas catam *pregos* para o jantar.

Como ensina Pécora, "(...) para que a coisa não desande em razão mesquinha, o melhor é ter humor suficiente para aceitar que compor um novo vocabulário crítico vale como um discurso atual da experiência privada, da geracional, ou enfim, da *forma de vida* adotada, com as suas opções políticas determinadas e datadas: querer dilatá-lo para muito além disso não é apenas pretensioso ou arrogante, é também um pouco mórbido". Afinal, "(...) não temos de estar de acordo a respeito das descrições críticas, como não temos de ter uma mesma natureza, identidade ou partido político"¹³⁶. Se o leitor for, ainda, *romântico*, lembre-se de que a plataforma da ainda não privatizada Petrobrás afundou, derramando óleo para todo lado e sem X que a sustentasse.

¹³⁶ PÉCORA: *op. cit.*, p. 3.

Resumo: Este ensaio investiga, em uma primeira parte, o poema "Bahia de todos os santos e de quase todos os pecados"(1926), elencando seus principais temas e interpretando o objeto como embrião de outras duas obras de Gilberto Freyre, o *Manifesto regionalista* (1952) e *Casa grande & senzala*(1933); em uma segunda parte, comenta o libelo de 1952, indicando também seus temas mais significativos; em uma terceira, descreve sumariamente os temas de *Casa grande & senzala*, a fim de confrontar os três discursos e definir uma plataforma comum entre eles que possa apontar para uma imagem freyriana de um Brasil que se constrói desde 1926 e que explode ou eclode de vez em 1933, data da 1ª edição de *Casa grande & senzala*. Entende o *Manifesto regionalista* e *Casa grande & senzala* como ampliações ou ampliações do poema. Este, em contrapartida, é lido como síntese dos outros dois textos. Segundo hipótese de trabalho, os objetos mencionados colaboram para uma invenção de uma tradição sobre o Brasil que Gilberto Freyre mantém nos textos e amplia não apenas por meio de suas metáforas, mas em um conjunto ou unidade.

Palavras-chave: Crítica literária, modernismo brasileiro, regionalismo brasileiro, caráter nacional brasileiro, *Casa grande & senzala*, Gilberto Freyre

Abstract: The essay is divided in three parts: the first inquires the poem "Bahia of all saints and nearly all sinners" (1926) listing the main themes that were to appear in two of Gilberto Freyre's posterior books, the *Regionalist Manifesto* (1952) and *Casa Grande e Senzala* (1933); the second considers the *Manifesto's* main themes; and the third briefly describes the themes present on Freyre's most famous book. The essay's main goal is to compare the three different works so as to identify common patterns that concur in the formation of Freyre's image of Brazil, so as to show how they contribute to the creation of a new tradition of Brazilian studies.

Keywords: Literary Criticism, Brazilian Modernism, Regionalism, national character, *Casa Grande e Senzala*, Gilberto Freyre

Ética e leitura: Paul Ricoeur e Dostoiévski

Abrahão Costa Andrade

Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo e Professor Adjunto da UFRN

Para Olgária Matos, com ternura

Ética, para Paul Ricoeur, é "a visada de uma vida realizada sob o signo das ações estimadas boas"¹. Leitura, o ato "que acompanha a configuração da narração e atualiza sua capacidade de ser seguida, considerando em conjunto – compreendendo – o diverso da ação na unidade do enredo"². Ora, tanto *visar* quanto *acompanhar* são *atitudes* de um *sujeito* em vias de *constituir-se*. A constituição do sujeito, contornada pela leitura e interpretação de si, é assim uma atitude ética, porquanto desvelar as ilusões de sua imediatidade seja alcançar um nível melhor de vida. De fato, "pela compreensão de nós mesmos apropriamo-nos do sentido de nosso desejo de ser ou de nosso esforço para existir"³. A existência de que se pode falar numa filosofia hermenêutica "permanece sempre uma existência interpretada"⁴. Ética e leitura estão dessa forma em íntima relação, e a finalidade de suas interações é a de *produzir* uma nova subjetividade, de modo que o sujeito daí decorrente deve reconhecer, ao fim – provisório – de sua formação, que era desde o início *sujeito prático*, já que sua autoformação deve ser o resultado de um projeto de vida na base de uma sua tomada de decisão⁵,

¹ RICOEUR, P.: *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990, p. 221.

² *Idem*: *Tempo e narrativa*, I. Campinas: Papyrus, 1994, p. 117.

³ *Idem*: *O conflito das interpretações*. Rio de Janeiro: Imago, 1978, p. 22.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 24.

⁵ Sobre a decisão e a auto-imputação do sujeito, cf. *Idem*: *Volontaire et l'involontaire*. Paris: Aubier, 1950, p. 37 e 54. Sobre a inscrição desse livro na tradição kantiana, cf. HENRIQUES, F.: "A significação 'crítica' de *Le volontaire*

e, segundo uma tradição que remonta a Kant, 'prático' é tudo o que se relaciona com a liberdade⁶.

O estudo da 'imputação pré-reflexiva do eu', esboçado no *Le volontaire et l'involontaire*, acompanhado de algumas breves considerações sobre *Crime e castigo*, de Dostoiévski, pode nos esclarecer sobre este último ponto, a saber, que o *cogito* é por essência⁷ auto-imputável: sujeito ético. A tradição que reclama esse postulado é sem dúvida kantiana⁸, mas é com Fichte⁹ que ele se transforma numa afirmação radical. Segundo Ricoeur, Kant é certo ao dizer que "uma apercepção do ego pode acompanhar todas as minhas representações, mas essa apercepção não é conhecimento de si mesmo, ela não pode ser transformada numa intuição que verse sobre uma alma substancial"¹⁰. Contudo, uma limitação de base cerca a filosofia

et l'involontaire". In: *Revista portuguesa de filosofia*, Braga, jan-fev, tomo XLVI, 1990, fasc. 1.

- 6 A denição kantiana encontra-se em vários pontos de sua obra. A mais esclarecedora está na primeira das *Duas introduções à Crítica do juízo*. São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 35. Cf. TERRA, R. R.: *A política tensa*. São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 15-25.
- 7 Essência no sentido fenomenológico do termo, isto é, *eidos*, o objeto remanescente da redução transcendental e o único a poder ser estritamente conhecido. Cf. HUSSERL, E.: *Idée I*. Paris: Gallimard, 1950, p. 4, 13ss.
- 8 Sobre o lugar de Dostoiévski na tradição kantiana cf. FRANK, J.: *Dostoiévski: As sementes da revolta*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 90. Joseph Frank, falando do *background* cultural do autor de *Crime e castigo*, registrou, com efeito, o fato de essa influência kantiana vir desde a sua juventude, quando as leituras das cartas de Karamazin lhe deixou marcada na alma duas idéias da filosofia prática kantiana: "Dostoiévski então primeiramente entrou em contato com essas duas idéias — a de que a consciência moral é parte inarredável da natureza humana, e a de que a imortalidade é condição necessária de qualquer ordenação de mundo que reclame um sentido moral — quando de sua leitura de juventude de Karamazin; o que se acrescentou subsequenteemente foi sobre esta fundação" (cf. FRANK, *op. cit.*, p. 90 e ss.). Recorde-se, ainda, que, quando na prisão da Sibéria, um dos seus livros de cabeceira era a *Crítica da razão pura* de Kant.
- 9 Cf. FICHTE, J. C.: *A doutrina-da-ciência de 1794*. São Paulo: Abril, 1980. Cf. TORRES FILHO, R. R.: *O espírito e a letra: crítica da imaginação pura em Fichte*. São Paulo: Ática, 1975.

crítica: "a reflexão é reduzida a uma única dimensão: as únicas operações canônicas do pensamento são aquelas que fundam a 'objetividade' de nossas representações", de maneira que "a despeito das aparências, a filosofia prática está subordinada à filosofia teórica"¹⁰. Com Fichte, todavia, o eu é definido já como ação, ele é *Tathandlung*, estado-de-ação: por isso, a reflexão sobre o eu, a despeito de ser uma epistemologia fundamental, como a chama Torres Filho, é uma empreitada ética: "Com Fichte e seu sucessor francês Jean Nabert", Ricoeur afirma que "a reflexão é menos uma justificação da ciência e do dever, do que a reapropriação de nosso esforço para existir"^{12,13}. A posição do eu como ação não só é condição de possibilidade da reflexão teórica como também de a reflexão vir a ser concreta, compreendendo-se por 'reflexão concreta' esse esforço por permanecer na existência.

A descrição fenomenológica deve deter-se nesse ponto e nele descobrir o ato primeiro como responsabilidade. Num nível pré-reflexivo, é preciso que o eu seja entendido como uma tomada de posição sobre si (face ao que deseja, representa ou projeta) para que toda reflexão posterior não só seja possível como venha a ter sentido. O leitor de *Crime e castigo* lembrará, com efeito, que de vez em quando o narrador se utiliza do futuro do pretérito para designar uma reflexão *a posteriori* feita por Raskólnikov: mais tarde ele *meditaria* sobre isso, diz. Indica-se, com isso, que o personagem não se dava conta do que estava fazendo mas o fazia desde já numa situação que, posteriormente, lhe daria condição de refletir a respeito.

A posição do eu é, assim, o ato pelo qual a reflexão *pode* começar. O essencial disso é: ela é um *ato*. "Deve haver aí uma referência a si que não é ainda um olhar sobre si, uma certa maneira de se reportar ou de se comportar com relação a si, uma maneira não especulativa ou, melhor, não especular: uma implicação de si-mesmo rigorosamente contemporânea do ato mesmo da decisão e que é de algum modo um

¹⁰ RICOEUR: *O conflito das interpretações*, p. 276.

¹¹ *Id.*, *ibidem*.

¹² *Id.*, *ibidem*.

¹³ Numa resenha sobre o *Essai sur le mal*, de Jean Nabert, Ricoeur assinala: "Consciência moral e conhecimento intelectual são, em última instância, animados por uma afirmação originária que preside a operação de consciência dos sujeitos que pensam e que querem, oferecendo a cada ser o que é e produz seus atos, e fundando sua reciprocidade em uma unidade originária" (cf. *Idem: Leituras 2*. São Paulo: Loyola, 1996, p. 184).

ato a respeito de si”¹⁴. O que sustenta a possibilidade da reflexão – o querer pronto para o juízo de responsabilidade – é o eu ser posto em relação a si de um modo não especulativo, mas como um modo de comportamento, uma relação de si consigo mesmo, como um ato de decisão que tem a mesma idade de um certo reconhecimento de si como aquele que se move e, ao fazê-lo, o faz porquanto já se decidiu e se responsabilizou. Talvez seja por isso que Dostoiévski se esmere em apresentar seu protagonista em estado de confusão mental, como a dizer 'não importa o grau de inteligência do indivíduo'. De um modo ou de outro, tendo uma vez projetado realizar uma tarefa, seu ser inteiro encontra-se aí envolvido. E se, não obstante a confusão mental, trata-se, como é o caso, de alguém inteligente, tanto pior para ele: *agirá* da mesma forma.

O despertar para esse acontecimento – ser agente é já se responsabilizar – ensina que o sujeito põe-se como desejante no quadro de um projeto *seu*: pôr-se é já querer alguma coisa e projetar-se como desejante. "Eu me afirmo em meus atos". Todos os ensaios do crime contornavam a figura de Raskólnikov: era um assassino. A auto-determinação como ação pré-reflexiva toma o sentido de uma responsabilidade originária: "esta ação sou eu" antes mesmo de empreendê-la e sob todos os aspectos. Posso me acusar porque sei que ao agir *sou eu* quem está implicado.

Como isso é possível? Isso é possível porque, ao me projetar, designo uma ação *própria*. "O eu figura no projeto como este que fará e que pode fazer"¹⁵. A miséria do rapaz dostoiévskiano, sua impaciência por sentir-se indigno¹⁶ de ser filho, irmão, amigo não estaria nesse reconhecimento de que na ação a ser efetuada seria ele o que se realizaria? "Antes de toda reflexão sobre o eu que projeta, o eu se 'coloca' a si próprio 'em causa', ele se insere no desígnio da ação a ser feita; no sentido próprio, ele se *engaja*"¹⁷. O sujeito se identifica na ação que lhe realiza o projeto próprio e se reconhece em sua concretização como reconheceria seu nome numa assinatura.

¹⁴ RICOEUR: *Volonataire et l'involontaire*, p. 57.

¹⁵ *Id.*, *ibidem*.

¹⁶ DOMINIQUE ARBAN, em sua "Introduction" da edição francesa de *Crime e castigo* (Paris: Gallimard, 1950, p. 6) tenta aproximar Raskólnikov de um personagem de Puchkin, Alenko, e cita essa anotação do Autor: "Alenko matou. Toma consciência de que ele não é digno do ideal que atormenta sua alma. Aí está o crime e o castigo".

¹⁷ RICOEUR: *Volonataire et l'involontaire*, p. 57.

"Assim me projetando, eu me objetivo de um certo modo, como me objetivo em uma assinatura que poderia reconhecer, identificar como minha, como signo de mim mesmo"¹⁸. A velha Alena Ivanovna se tornava mais odiosa quanto mais seu assassinato se transformava em matéria do próprio assassino: ele era ela, ou melhor, sua morte era signo do reconhecimento de si como alguém não-inocente. O crime de Raskólnikov, e ele sabia disso, apenas se consumou com os golpes fatais de machado. Desde o início ele já era, na elaboração de seu projeto, culpável. Realizá-lo, portanto, era manter-se fiel a si mesmo. Quando estivesse na Sibéria, utilizando as horas de trabalho forçado como momentos de reflexão, *saberia* disso com maior clareza.

Isso para mostrar que "a referência prática a si mesmo é a própria raiz da reflexão"¹⁹, não podendo esta última ser tomada como uma volta do sujeito a si, como se primeiramente de fora viesse para dentro e, nesse movimento, sustasse a intencionalidade da consciência, que a faz centrífuga, e, detendo-a, a colocasse em relação consigo mesma. Não há dupla consciência²⁰ e a relação de si consigo mesmo não é de confronto gnosiológico, mas, repetimos, de ação²¹. Com efeito, "todo ato comporta a consciência surda de seu polo-sujeito, de seu foco de emissão"²²: não se

¹⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 57 ss.

¹⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 59.

²⁰ O que, no caso de Raskólnikov, torna mais dilacerante a sua situação, pois como nota Arban, "Raskol, em russo, significa cisma, palavra sinônima de separação; ela tem, na Rússia, um conteúdo histórico considerável. Raskol, nome comum, tornou-se nome próprio quando, no século dezessete, um minoria de velhos-crentes se separa da Igreja oficial, recusando adotar uma liturgia nova e se separa da massa que reuniu os termos de um ritual doravante estabelecido. Pouco a pouco a palavra raskolnik – o homem separado – torna-se, no uso da língua, um termo significando 'rebelde', 'insurreto'" (ARBAN, *op. cit.*, p. 7). Se não há dupla consciência e ele se encontra, de acordo com seu nome, mas talvez também de acordo com seu destino, separado de si, decerto a revolta aí não é algo completamente surpreendente.

²¹ "Mas a passagem do plano prático – ou *práxis* – ao plano ético é tão fácil de entrever quanto a passagem do plano lingüístico ao plano ético no caso da promessa" (RICOEUR: *Leituras 2*, p. 175): ao *dizer* que prometo, já agi: já prometi; ao mostrar-me como ativo, já me responsabilizo, já me represento como livre e devo saber que a liberdade me introduz no campo ético.

²² *Idem*: *Volonataire et l'involontaire*, p. 58.

pode exilar o sujeito de seu atos; neles uma junção originária anterior a toda dissociação reflexiva se sedimenta, de forma que "uma identificação primordial resiste à tentação de exilar o eu à margem de seus atos: a identificação do eu projetante e do eu projetado"²³. Se a ação que Raskólnikov realiza é ele mesmo a se realizar, com isso ele também não se duplica; "eu me afirmo sujeito no objeto de meu querer": ele é o que faz e no que faz. "Esta dialética difícil pode ser esclarecida de outra maneira: a presença do sujeito em seus atos não é ainda um conteúdo de reflexão no que ela permanece uma presença de sujeito. A reflexão desenvolvida tende a fazer dele um objeto de juízo: o sentimento de responsabilidade orienta esta objetivação, até certo ponto inevitável, no sentido desta objetivação específica do projeto. Eu me encontro a mim mesmo nos meus projetos, projeto a mim mesmo por mim mesmo"²⁴. Ou seja, não havendo duplicação do sujeito, o que há é uma identidade conquistada na efetivação de atos que são a realização de projetos *próprios*.

A identidade pessoal aí engendrada se deixa perceber na origem dessa imputação pré-reflexiva. A consciência do próprio Raskólnikov como aquele que *se* projeta está na origem de sua identidade, "ela mesma pré-judicial, pré-judicativa, de uma presença como sujeito *projetante* e de um eu *projetado*"²⁵, e na sedimentação na qual ele se encontra empenhado. Por isso suspeitamos de que realizar o crime era apenas fazer jus a si mesmo, no reconhecimento de si como uma criatura execrável²⁶, já que concebeu o tal projeto como concebera. "A reflexão toma desde então seu sentido como momento de uma dialética interior pela qual eu acentuo passo a passo o eu e o projeto, exaltando um pelo outro. A meditação da responsabilidade não é outra coisa"²⁷. Dostoiévski parece ter levado esse princípio às últimas conseqüências ao fazer seu protagonista comprometer-se consigo mesmo de um modo inexorável. Se ele

²³ *Id., ibid.*, p. 58.

²⁴ *Id., ibidem.*

²⁵ *Id., ibidem.*

²⁶ Execrável, bem entendido, segundo suas próprias hipóteses, quando dialoga consigo mesmo (sobre a polifonia do romance como diálogo consigo mesmo em Dostoiévski, cf. BAKHTIN, M.: *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 1977). Com efeito, não é assim que os vêm os outros personagens, nem nós leitores, já que o mesmo homem que matou uma velha indefesa foi o que guarneceu com ternura uma família em farrapos.

²⁷ RICOEUR: *Volontaire et l'involontaire*, p. 59.

não quisesse jamais ser assassino, que jamais pensasse como pensou; mas uma vez concebido o projeto: sua liberdade o prendeu aos seus desígnios. Antes de toda cólera e todo ódio possíveis, antes de todo assalto súbito de uma emoção, mas também antes de toda reflexão sobre si mesmo, Raskólnikov se encontra de tal forma unido a si e às suas aspirações que, nessa identidade de si consigo mesmo e de si com seus projetos, percebe-se como alguém desde sempre livre, isto é, responsável por si mesmo nas figurações de seus planos.

Não se deve, por isso, "raciocinar unicamente sobre os atos onde a consciência está dissipada e alienada, como a cólera e em geral as paixões; no momento em que elas se lançam de novo na emoção, eu estou fora de mim, não só no sentido de que me volto em relação a outra coisa, mas além disso no sentido de que estou despossuído de mim mesmo, a presa de... A consciência de si é o momento decisivo de uma retomada sobre si, ela seduz um suprassumo de liberdade: numa breve e súbita revelação, a alienação é suspensa"²⁸: fui eu que agi assim, sou o culpado, o responsável, mereço carregar o peso de meus atos.

Certamente não foi pelo dinheiro que Raskólnikov assassinou a velha Alena²⁹, foi antes, como dissemos, para ser coerente consigo mesmo, na convicção de que aquilo que concebera era já todo o seu ser e não fazê-lo era negar-se ao mesmo tempo que se embrenharia no lodaçal da hipocrisia. Entregar-se à polícia, nessas circunstâncias, nada tinha de extraordinário: tornando público seu ato, Raskólnikov não só o imputava como indivíduo, mas também revelava uma possibilidade a mais, disponível a uma humanidade inteira organizada de modo a deixar um homem na situação precária e miserável em que ficara: a possibilidade do crime ignominioso³⁰.

²⁸ Cf. LEBRUN, G.: "O conceito de paixão". In: NOVAES, A. (Org.): *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

²⁹ Como supôs, dentre muitos, G. Z. Ielissiév. Cf. SCHAIDERMANN, B.: *Turbilhão e semente: Ensaio sobre Dostoiévski e Bakhtin*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 33.

³⁰ Tornando público seu ato, Raskólnikov o imputava também à sociedade de que era filho, "pois a história deste jovem não é a de um crime – mas do remorso vivido" (ARBAN: *op. cit.*, p. 11). Ler o romance é transformar-se em seu cúmplice e ser solidário de seu crime, é saber-se também responsável.

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar uma página da *Philosophie de la volonté*, de Paul Ricoeur, sobre a "imputação pré-reflexiva do eu", tentando confrontá-la com o romance *Crime e castigo*, de Dostoiévski. Chamando duplamente a atenção para a filosofia e o romance, gostaríamos de mostrar nossa inexorável condição de "ser livre", relacionando ética e leitura.

Palavras-chave: Liberdade, reflexão, ética, leitura

Abstract: The aim of this paper is to analyse a passage from Ricoeur's *Philosophie de la volonté* [Philosophy of Will] concerning the "pre-reflexive imputation of the Self" in contrast with Dostoevsky's *Crime and Punishment*. Focusing both on philosophy and the novel the aim is to show our inexorable condition of "being free" through the relationship between ethics and reading.

Keywords: Freedom, reflection, ethics, reading

J. L. Borges: alteridade

Abrahão Costa Andrade

Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo e Professor Adjunto da UFRN

Para Lygia Caselato

*Quand tout est conté,
on ne parle jamais de soy sans perte.*
(Montaigne)

O conto "Pierre Menard, autor del Quijote"¹, carregado com notas-de-rodapé, é ele mesmo uma nota. Uma nota de esclarecimento acerca da integralidade da presumível obra do recém-defunto Pierre Menard. Nesta nota, ao que parece, sucedem três momentos de exposição: o primeiro começa com o texto e vai até o fim da "nota 1", no final da lista das chamadas obras *visíveis* do autor. O segundo começa com a frase "até aqui (...) a obra *visível* de Menard, em sua ordem cronológica" e chega até a frase "a glória é uma incompreensão e talvez a pior", onde o narrador se detém na obra invisível, "subterrânea", de Menard. O terceiro momento é o restante.

O autor desta "nota de esclarecimento" – ou seja, o narrador do conto – é um amigo fiel e consciencioso deste escritor cuja memória, devido a imperdoáveis omissões e adições perpetradas por uma certa Mme. Bachelier num catálogo de sua obra, está prestes a ser "empanada". O narrador, portanto, como um daqueles "autênticos amigos" que viram com alarma e tristeza o catálogo preparado por aquela displicente senhora decide fazer uma retificação. Consciencioso e fiel amigo de Menard, o narrador é também bastante modesto. Embora veja como inevitável esta retificação – e ainda que "breve" –, sabe que é fácil vir a ser refutado, pois sua autoridade, conforme diz, é pobre. Não obstante demonstrar um vasto conhecimento do arquivo da obra do amigo, menciona, para fortalecer sua autoridade, o testemunho de duas "valiosas" senhoras, a Baronesa de Bacourt (em casa de quem conheceu o "pranteado poeta") e a Condessa de Bagnoregio ("um dos espíritos mais finos do principado de Mônaco"), que lhe concedem o beneplácito. Quiçá o retrato que tivermos de Menard esteja ancorado na fidelidade deste amigo fervoroso.

¹ BORGES, J. L.: *Obras Completas*. Vol. I. Buenos Aires: Emecé, 1989.

No primeiro momento descobrimos um Pierre Menard, além de poeta e romancista, também prolífero e variado escritor. De soneto simbolista a monografias sobre filosofia, a obra *visível* do personagem é notável pela diversidade de temas e preocupações. Menard é também crítico literário e, nesta função, escreveu uma invectiva contra Paul Valéry, cuja peculiaridade era expressar justo o contrário do que realmente pensava a respeito deste poeta que era, afinal, seu amigo pessoal. É importante observar, dentre todas as suas obras *visíveis*, esta invectiva – à qual voltaremos –, justamente porque ela parece ser a mais reveladora do “caráter” de seu autor.

Não obstante trinta e cinco anos de intensos trabalhos na construção de sua obra *visível*, Pierre Menard possuía ainda uma outra, “a subterrânea, a interminavelmente heróica, a ímpar”. O segundo momento do conto tem como tarefa apresentá-la. Na verdade, conforme diz o narrador, o objeto primordial da nota é justamente esta obra, certo, inconclusa, mas “talvez a mais significativa do nosso tempo”: alguns capítulos e fragmentos do *Dom Quixote*. Diante de um personagem que, além de uma vasta obra *visível*, possui a coragem de escrever uma obra já existente, é necessário nos determos nele e traçar com as mais firmes linhas o seu perfil.

Por volta do final do segundo momento, flagramos o narrador atribuindo ao seu personagem uma “quase divina modéstia”. A nos determos nesta atribuição – e levando em conta, além de suas pomposas obras, algumas declarações em carta ao narrador, salpicadas em citações ao longo do texto – somos levados a tomá-la como um laivo de ferina ironia. Com efeito, como pode um homem empenhado na impossível tarefa de compor *O Quixote*, com a admirável ambição de “produzir páginas que coincidisse – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes”, ainda poder ser considerado portador de uma “modéstia divina”?

Sem que o narrador se esforce por apresentá-lo como um megalomaniaco (apenas o movimento da narração parcialmente o confirma), em uma primeira aproximação é assim que ele nos aparece. Além disso, se contamos com o fato de que o personagem produziu sua múltipla e enciclopédica obra *visível* no início do século vinte (exatamente à época em que o processo de especialização do conhecimento, antípoda da enciclopédia, já estava acelerado), poderíamos ainda considerá-lo basicamente anacrônico, ou seja, quixotesco.

Quixotesco o é ainda quando, para efetivar sua obra subterrânea, imagina como “método relativamente singelo”, diz o narrador, “conhecer bem o espanhol, recuperar a fé católica, guerrear contra os mouros ou contra o turco, esquecer a história da Europa entre os anos 1602 e 1918, ser Miguel de Cervantes”. Para ele tudo o que é demasiado fácil é também pouco interessante; assim, como se isso não fosse suficientemente difícil, em seguida uma extrapolação deste método ocorre: agora ele

deseja ser Pierre Menard e chegar ao Quixote unicamente pelas experiências de Pierre Menard. Talvez, convenhamos, o cúmulo da pretensão.

Porém, se pode ser verdadeiro afirmar, como fizemos, que o narrador se utiliza aqui e ali de ironias, não é certo que o faça em relação ao seu personagem; e algumas referências textuais confirmam sua condescendência para aquele que, aliás, não é um simples personagem, um juguete da narrativa, mas seu dileto amigo, cuja nota não objetiva senão evitar manchar sua "límpida memória". Desse modo, parece ser preciso acreditar na quase divina modéstia de Pierre Menard.

Ademais, é importante levar em conta, para a determinação de seu caráter, o método de crítica literária que utilizou para apreciar Paul Valéry. Essa referência é tanto mais legítima quanto podemos contar com sua repetição em outra altura do texto: "Recordemos outra vez sua invectiva contra Paul Valéry". Era hábito seu – resignado ou irônico – "propagar idéias que eram o estrito reverso das preferidas por ele". Assim, suas pretensiosas declarações – "minha empresa não é difícil, essencialmente"; "contraí o misterioso dever de reconstruir literalmente sua obra espontânea [a de Cervantes]" – podem ser compreendidas justamente ao reverso, como o deveria ser a crítica severa ao poeta francês.

Dessa maneira, podemos adiantar que esta postura de dizer o contrário do que pensa, sem cuidar para o estrago pessoal que isso possa significar (veja-se que quase ficamos dispostos a considerá-lo megalomaniaco e quixotesco), talvez possa ser lida como um certo abandono da subjetividade ou do excessivo cuidado de si. Nesse sentido, não é o recurso à "subjetividade" que permite a compreensão do personagem, mas justamente a recusa de centrar-se nela. Isto parece se comprovar ainda mais quando Menard desiste de sua tarefa – seria preciso ser imortal para continuá-la – e a considera afinal como digna de qualquer outro homem, sem qualquer privilégio: "Pensar, analisar, inventar (...) não são atos anômalos, são a normal respiração da inteligência. (...) Todo homem deve ser capaz de todas as idéias e acredito que no futuro o será".

Essa última posição traz consigo, de acréscimo, a idéia, que se tornaria corrente depois de Valéry, do primado da textualidade sobre a autoridade, o que suplanta por sua vez a imagem inicial de um Menard megalomaniaco, e não sustenta, dessa maneira, sua interpretação como símbolo de vaidade literária e de pobreza cultural, como se poderia depreender de sua imagem mal traçada como a de um falso intelectual, dono de um saber inútil e desprovido de reflexão.

Assim, quer mediante a utilização de várias *personas*, como podemos entender agora a versatilidade dos assuntos das obras visíveis (pois Menard poderia ser autor daquelas obras como o era do *Quixote*, isto é, apenas virtualmente), quer através do método de dizer o contrário do que pensa, quer ainda pela quebra do privilégio da

genialidade, quando acredita que todos os homens são capazes de todas as idéias, o que afinal encontramos – e aqui entramos no terceiro momento do conto –, é a dissolução da subjetividade como uma figura central e centralizante, detentora do sentido.

Que alternativa Borges oferece a essa dissolução? Segundo nos parece, o que aí vemos surgir é certa abertura para a alteridade ou para a diferença, como contraponto da identidade metafísica. Nesse sentido, uma das conclusões de Juan Niño, em seu livro *La filosofía de Borges*, é lapidar: "Pierre Menard, diz ele, não se limita a recitar uma vez mais a lição platônica, com plotinismo unitário de fundo, das identidades reunidas e subjacentes nos homens e em suas obras; pelo contrário, esforça-se por estabelecer alguns contrastes; justamente, pese à identidade de forma e fundo, entre as duas obras, que são a mesma obra, há *diferenças*. (...) O que Borges quer provar é a força dessas diferenças precisamente ali onde resulta mais difícil sua comprovação"². Além disso, a permanência do *texto*, com o subsequente eclipse da *autoridade*, como se pode ver com a citação reiterada do *Quixote* ("a verdade, mãe da história...") e seus sentidos diferentes, nos sugere também, como assinala Lisa Block de Behar, que "o texto não se altera mas é princípio de alteridade"³. Não importa quem seja o autor, se Menard, Cervantes ou o próprio Dom Quixote, como já aventaram a possibilidade; o importante é que o texto é o que fica, possibilitando a viabilidade do *diverso*.

Resumo: Trata-se de fazer uma leitura do conto "Pierre Menard, autor del Quixote", de J. L. Borges, levando a sério a voz narrativa, paradoxalmente irônica. Tudo se passa como se, em meio à ironia, só conseguíssemos revelar a verdadeira intenção do narrador tomando o texto, ironicamente, ao pé da letra.

Palavras-chave: Borges, alteridade, filosofia, vida literária

Abstract: The aim is to read Borge's "Pierre Menard, author of D. Quixote" taking the narrator's paradoxically ironic perspective seriously. By this means we hope to show that the only way to understand the narrator's true intentions is to read this text full of irony without irony – which is in itself an ironical assumption.

Keywords: Borges, alterity, philosophy, literary life

² Cf. NUÑO, J. México: Fondo de Cultura, 1986, p. 54.

³ Cf. BEHAR, L. B. de: *Al margem de Borges*. Argentina: Siglo Venturino, 1987, p. 122.



A glândula pineal*

George Berkeley

Tradução e comentário **Marta Kawano**

Mestre em Filosofia e Doutoranda em Teoria Literária
e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo

*O vitae philosophia
dux virtutis indagatrix!*¹
(Cícero)

Sou um homem que dedicou grande parte do tempo que os jovens cavalheiros passam na universidade vagando por terras estrangeiras; um tal modo de vida, muito embora me tenha proporcionado grande intimidade com os costumes e a conversação dos homens, não me levou a avanços proporcionais na direção da ciência e da especulação. Em minha passagem pela França, após expor um dia minha situação a um cavalheiro daquele país, de quem me tornara amigo, ele fez uma pausa, conduziu-me ao seu gabinete, abriu um armário de âmbar e dele tirou uma caixinha de rapé que afirmou ter-lhe sido dada por um tio seu, o autor de *A viagem ao mundo de Descartes*; e então, com muitas manifestações de afeto e gratidão, deu-me de presente, afirmando desconhecer maneira mais eficaz de prover e enriquecer a mente com conhecimento nas artes e nas ciências do que o uso adequado daquele rapé.

O senhor deve saber, disse ele, que Descartes foi o primeiro a descobrir que uma certa parte do cérebro, chamada pelos anatomistas de glândula pineal, é o receptáculo imediato da alma, onde esta é afetada por todos os tipos de percepções e realiza todas as operações pelo intercurso de espíritos animais, que correm pelos nervos espalhando-se assim por todas as partes do organismo. Acrescentou ainda que o mesmo filósofo, tendo considerado o corpo como uma máquina ou uma peça de um mecanismo de relógio que realiza todas as operações vitais sem a concorrência da vontade, começou a pensar que se poderia descobrir uma maneira de separar por algum tempo a alma do corpo, isso sem dano algum à primeira; e que, após muito meditar sobre o assunto, o acima referido virtuose elaborou o rapé com o qual ele

* Artigo publicado no *The Guardian*. Nº 35. Terça-feira, 21 de abril de 1713.

1 "Ó filosofia, condutora da vida e indagadora da virtude!"

então me presenteava. Esse rapé, empregado na quantidade certa, iria sem dúvida alguma separar minha alma de meu corpo. Sua alma, continuou ele, uma vez livre para transportar-se, como um pensamento, aonde bem lhe aprouver, poderá penetrar na glândula pineal do mais douto filósofo e, lá estando, tornar-se o espectador de todas as idéias presentes nessa mente, o que a instruiria em muito menos tempo do que os métodos usuais. Apresentei-lhe meus agradecimentos, aceitei o presente e, com ele, um papel contendo as instruções de uso.

Você deve imaginar o quanto não pude aperfeiçoar-me e divertir-me passando meu tempo na glândula pineal de filósofos, poetas, namorados, matemáticos, senhoras distintas ou homens de Estado. Num momento demonstrava um teorema matemático através de um longo labirinto de intrincadas voltas e sutilezas de pensamento; noutro me tornava consciente das sublimes idéias e das abrangentes visões de um filósofo, sem labor ou desgaste algum de meus próprios espíritos; algumas vezes caminhava por perfumadas alamedas e prados verdejantes na fantasia de um poeta; outras, estava presente quando irrompia uma batalha ou uma tempestade, ou um palácio cintilante se elevava em sua imaginação; contemplei ainda os prazeres da vida no campo, a paixão de um grande amor, o calor da devoção provocado pelo êxtase; ou, para usar as palavras de um autor muito engenhoso:

*Contempla os transes que conhece um poeta
Quando arde em seu peito uma veia de fantasia.
Contempla sua lida quando escava a mina
Contempla seu ânimo quando a vê brilhar.*

Tudo isso me proporcionou um prazer inconcebível. Por vezes também não deixou de ser um agradável passatempo descer, dessas idéias magníficas, às impertinências de um apaixonado, aos áridos esquemas de um político de corredores ou às ternas imagens na mente de uma senhorita. De modo a formar uma idéia correta a respeito da felicidade humana, pareceu-me conveniente fazer um exame das diversas maneiras pelas quais homens de diferentes ocupações eram por ela afetados; adentrei então na glândula pineal de uma pessoa que me parecia apta a fornecer uma compreensão de tudo o que constitui a felicidade de alguém que é chamado *homem de prazer*. Mas quão desapontado não fiquei com a noção que fazia dos prazeres experimentados por um *libertino* que se livrou dos constrangimentos da razão.

Seu intelecto se tornou obsoleto por tão pouco uso; seus sentidos se degeneraram e se esgotaram por uso excessivo. A completa indolência das faculdades mais elevadas impediu o apetite de proporcionar-lhe satisfações sensuais; e o desregramento dos apetites naturais produziu repugnância ao invés de prazer. Contemplei ali as

imoderadas ânsias da juventude, sem sua satisfação; a debilidade da velhice, sem sua tranqüilidade. Quando as paixões eram excitadas e provocadas por algum objeto que lhe causava forte impressão, isso não tinha como efeito deleitar ou apaziguar a alma, mas antes torturá-la na alternância entre os extremos de apetite e saciedade. Vi um infeliz atormentado, ao mesmo tempo, pela dolorosa lembrança de seus fracassos passados, pela aversão diante dos objetos presentes que solicitam seus sentidos e por um secreto temor do futuro. E não vi outra espécie de alívio e conforto na alma desse miserável senão a que consistia em impedir sua cura inflamando-lhe as paixões e suprimindo-lhe a razão. Embora se deva admitir ter ele quase extinguido a luz colocada pelo criador em sua alma, observei, a despeito de todos os seus esforços, alguns raios de remorso atravessarem em certos períodos a escuridão, interrompendo a satisfação por ele encontrada em esconder de si mesmo suas deformidades.

Eu também estava presente na origem ou na produção de um certo livro na mente de um livre-pensador e, acreditando não ser inaceitável fazer-vos penetrar no modo secreto e nos princípios internos pelos quais o fenômeno se forma, em minha próxima carta devo relatá-lo a vós. Sou, por ora, vosso mais humilde servo,

Ulisses Cosmopolita

N.B. O senhor Ironside recebeu posteriormente, vindo da França, dez libras de peso aferido desse rapé filosófico, dizendo dele pretender fazer uso para distinguir os sentimentos reais daqueles professados por todas as pessoas eminentes da corte, da cidade, da vila e do campo.

A glândula pineal*

(continuação)

...*Aegri somnia*¹ (Horácio)

Como meu correspondente, que adquiriu a capacidade de penetrar nos pensamentos de outros homens, enviou-me, continuando a carta anterior, um relato de algumas descobertas proveitosas feitas por ele com o auxílio dessa invenção, vou transmiti-lo ao público neste artigo.

Senhor Ironside,

No dia 11 de outubro, tendo deixado meu corpo trancado em segurança no meu escritório, parti para o Café Grego, onde, entrando na glândula pineal de um eminente livre-pensador, dirigi-me diretamente à sua parte mais elevada, que é a sede do Entendimento, esperando ali encontrar um conhecimento abrangente de todas as coisas humanas e divinas; porém, para meu grande espanto, achei o lugar mais exíguo do que de costume, e tanto mais por não haver ali cômodo algum para um milagre, uma profecia ou um *espírito separado*.

Isso me obrigou a descer um andar até a imaginação, que me pareceu um lugar mais amplo, embora frio e desconfortável. Encontrei o Preconceito numa figura de mulher postada a um canto, os olhos cerrados e os dedos da mão tapando os ouvidos; muitas palavras, confusamente ordenadas mas pronunciadas com muita ênfase, saíam-lhe da boca. Tudo isso era condensado pela frieza do lugar, formando uma espécie de névoa através da qual acredito ter visto um grande castelo cercado por uma fortificação e uma torre contígua a ela que, olhando pela janelas, parecia cheia de cavaletes de tortura e cordas de enforcamento. Embaixo do castelo pude distinguir vastas masmorras, e por todo lado jaziam espalhados ossos humanos. Tudo parecia ser vigiado por homens vestidos de preto, de tamanho gigantesco e formas aterradoras. Mas, quando me aproximei, o terror daquela aparição se dissipou, e vi que o castelo era apenas uma igreja, cujo campanário, com seu relógio e sua corda, fôra por mim confundido com uma torre cheia de cavaletes de tortura e cordas de enforcamento. Os terríveis gigantes negros se transformaram em inocentes clérigos. As masmorras se tornaram criptas destinadas à habitação dos mortos, e a fortificação se mostrou apenas o campo-santo, com alguns ossos espalhados, rodeado por um muro de pedra.

* Artigo publicado no *The Guardian*. Nº 39. Sábado, 25 de abril de 1713.

¹ ...*sonhos de um enfermo*.

Pouco tempo depois, minha curiosidade foi suscitada por um forte barulho vindo da região inferior. Quando fui até lá, encontrei um aglomerado caótico de paixões. Sua tumultuosa assembléia logo me convenceu de que elas simulavam uma democracia. Depois de muita balbúrdia e discussão, finalmente pararam para ouvir Vaidade, a qual propôs o levante de um grande exército de noções que ela se dispunha a comandar contra os horríveis fantasmas da imaginação que haviam causado todo aquele tumulto.

Vaidade foi enviada ao depósito de idéias e eu fui atrás dela; pude ali contemplar um grande número de noções sem vida amontoadas; mas quando Vaidade se aproximou, elas começaram a se arrastar. Nesse lugar se podia ver, entre outras coisas curiosas, divindades adormecidas, espíritos corpóreos, e mundos formados ao acaso, juntamente com uma imensa variedade de noções pagãs. Havia misturadas entre elas algumas de extração cristã; mas a roupagem e o modo como se apresentavam era tal, suas feições haviam sido tão deformadas, que aparentavam apenas um pouco melhor do que pagãs. Ali também estava reunido um grande número de fantasmas em estranhas vestimentas, que se mostraram pregadores idólatras de diferentes nações. Vaidade deu a ordem, e imediatamente os talopinos, faquires, brâmanes e bonzos se alinharam. O flanco direito consistia de antigas noções pagãs, o direito, de cristãs naturalizadas. Todas juntas, por serem numerosas, compunham um exército verdadeiramente formidável; mas a precipitação de Vaidade era tão grande, e tamanha era a inata aversão deles à tirania das regras e da disciplina, que mais pareciam uma confusa ralé do que um exército regular. Pude, no entanto, observar que todas coincidiam no mesmo olhar oblíquo lançado em direção a uma pessoa com uma máscara, postada no centro, a qual pude descobrir, por meio de provas e sinais e seguros, ser o Ateísmo.

Vaidade nem bem havia conduzido suas forças até a Imaginação e resolveu tomar de assalto o castelo de modo implacável. Iniciaram o ataque com grande clamor e confusão. Quanto a mim, o melhor a fazer era voltar para o meu quarto. Algum tempo depois, ao procurar numa livraria *Um discurso sobre o livre-pensamento*, que havia provocado um certo alarde, deparei com os representantes de todas aquelas noções dispostos da mesma maneira confusa também no papel.

Sábio Nestor,
Sou vosso mais humilde servo,
Ulisses Cosmopolita

N.B. Dei uma volta em torno da mesa, mas entre eles não pude encontrar nenhum homem de espírito ou matemático.

George Berkeley y Jorge Luis Borges

Segundo o editor das obras completas de George Berkeley, A. A. Luce, o artigo intitulado *A glândula pineal* foi publicado no *The Guardian*, assim como outros onze artigos, no ano de 1713. Este pequeno texto, que Berkeley assina com o pseudônimo de *Ulisses Cosmopolita*, é mais uma peça da batalha contra o ateísmo e o livre-pensamento travada pelo bom bispo. O que chama contudo a atenção é o estilo que o filósofo irlandês resolveu adotar desta vez... Vemos, em primeiro lugar, que ele toma como ponto de partida de seu artigo o conhecido dualismo cartesiano: *res cogitans e res extensa*, focalizando justamente o suposto local de união ambas as substâncias: a glândula pineal. Esse é o ponto de partida. Mas Berkeley parece se ater a um aspecto ainda não muito explorado das considerações cartesianas a respeito da glândula pineal, ou seja, à possibilidade de separação, por meio de um rapé filosófico, da alma e do corpo. Basta ler o texto para constatar onde ele pretende chegar com isso. Ora, a ironia de Berkeley nos parecerá tanto mais evidente se lembrarmos que ele é um filósofo *imaterialista*, e que portanto não dá o menor crédito ao dualismo cartesiano. Desse ponto de vista, *A glândula pineal* pode ser vista como uma jocosa redução da filosofia de Descartes ao absurdo.

Redução ao absurdo, ao fantástico...? Não nos parece de todo inapropriado, dado o tom do texto de Berkeley, trazer à baila o escritor argentino Jorge Luis Borges. Borges, que chegou a caracterizar a si mesmo como um *argentino extraviado en la metafísica*, era um leitor atento de Berkeley: escreveu dois ensaios nos quais trata do filósofo irlandês (*Nueva refutación del tiempo* e *La encrucijada de Berkeley*; neste último, chega a citar passagens inteiras dos *Principia*), isso sem falar nas idéias de Berkeley utilizadas por Borges como matéria (evidentemente no sentido figurado) para suas *Ficções* (evidentemente no sentido literal). Certamente não é nosso intuito aqui mostrar qualquer pendor imaterialista do escritor argentino. Antes queremos, com a ajuda do próprio Borges, tratar da insuspeitada incursão do filósofo irlandês na literatura fantástica. E não foi o próprio Borges quem um dia afirmou que a metafísica é um ramo da literatura fantástica?

Em um ensaio intitulado *Kafka y sus precursores*, Borges procura mostrar que muitas vezes um escritor cria seus precursores: depois de lermos Kafka, podemos considerar como kafkianos diversos escritores que o antecederam. Por que então não

pensarmos, *après coup*, que Berkeley seja borgiano? Dois amigos se encontram; um deles comenta a existência de um curioso livro intitulado *Uma viagem ao mundo de Descartes* e de um rapé filosófico que permite àquele que o utiliza freqüentar a mente de quem bem lhe aprouver; o outro, Ulisses Cosmopolita, se lança então na fantástica viagem proposta pelo amigo... Alguém ousaria negar que tudo isso foi tirado de uma página de Borges?

O baile alegre

Uma narrativa extraída do diário de meu amigo*

Salomon Maimon

Tradução e comentário **Márcio Suzuki**

Professor do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo

Em... se deu um baile *en masque* em homenagem a uma dama célebre. Essa dama, ainda que até agora não tenha sido vista por ninguém, deve ser de uma beleza extraordinária, porém diabolicamente esquiva. Ela é semelhante a um fogo-fátuo: quanto mais próximo se crê estar de cair nas graças dela, tanto mais distante ela se mostra, e quando já se crê estar em plena posse dela, ela desaparece completamente de vista. Seu nome, para dizer com todo o respeito, é senhora M...¹ ou, o que dá na mesma, é a senhora da criada F...² Pois já que, como se disse, esta senhora é invisível e tudo o que se sabe de sua beleza vem da boca de sua criada faladeira, também não se pode, por enquanto, dar nenhum outro nome a ela.

Todos os cavalheiros ali reunidos se empenhavam na disputa pela honra de dançar com a dama atraente. Mas como ainda não lhe conheciam o gosto, foi preciso executar todo tipo de dança para agradá-la: *aimable vainqueur*, *charmant vainqueur*, *passepied*, *dance d'amour*, *princesse bourée*, *courante*, *rigaudon*, *cavotte*, *sarabande* etc. O minueto e a inglesa foram desprezados, por serem vulgares. Primeiro cantarolaram os cavalheiros *idosos*, aos quais se concedeu a primazia devido à idade, mas visto que a nobre arte da dança sempre se aperfeiçoava, como todas as outras artes, e naturalmente há cerca de... anos ela não podia ter atingido a perfeição que

* Não posso evitar pensar que esta narrativa de meu amigo seja uma representação alegórica da história da filosofia. Por isso, a fim de poupar ao leitor o esforço de decifração, acrescentarei algumas notas que possam ajudar a interpretação desta alegoria. (N.A.)

¹ Isso deve significar Metafísica.

² Física.

alcançou depois, esses senhores, já bastante idosos, não podiam aprender algo novo sem fazer toda espécie de *faux pas* e cabriolas esquisitas: não raro eles *se confundiam*, saíam *da linha* e, em vez de encontrar sua querida *moitié*, entraram em colisão com a criada dela.

Para evitar essa dificuldade na seqüência, alguns quiseram expulsar de vez a criada do salão, mas outros se opuseram a isso. Houve desavenças e desafios, mas os idosos senhores já tinham ainda menos jeito para a *esgrima* que para a *dança*.³ O senhor Pi...⁴ insistia em que se deveria dançar com régua, esquadro e compasso na mão, e medir todos os passos com precisão matemática.

O senhor X...⁵ se contentou simplesmente em traçar um círculo em torno do lugar reservado à dança e afirmou que era possível dançar muito bem sem sair do lugar.⁶ Também afirmava que nossos olhos são vidros poliedros que multiplicam de diversas maneiras um único e mesmo objeto.⁷ O senhor H...⁸ chorava de dor e pressentia um incêndio iminente.⁹ O senhor L...¹⁰ mandou a tão elogiada dama para o diabo e, como um rapaz sensato, escolheu a criada como *moitié*. Isso também foi feito depois dele pelo senhor D...¹¹. Apareceram então os *petits maîtres* de nome S...¹², esvoaçando como borboletas de uma dama a outra e rindo da falta de jeito dos velhos tolos, e dessa maneira passaram o tempo alegremente.

³ Entre os antigos, até Aristóteles, a lógica ainda não possuía a forma acabada de uma ciência.

⁴ Pitágoras, cuja metafísica era construída sobre a doutrina dos números e figuras matemáticas.

⁵ Xenófanes afirmava que somente seres infinitos são circulares.

⁶ Ele negava o movimento.

⁷ Ele afirmava: tudo é um, embora pareça ser uma multiplicidade.

⁸ Heráclito.

⁹ Ele afirmava a destruição do mundo pelo fogo.

¹⁰ Leucipo rejeitava todos os princípios metafísicos e estabelecia somente princípios materiais como fundamento de sua filosofia.

¹¹ Demócrito.

¹² Sofistas.

O senhor S...¹³ podia suportar tão pouco a inepta seriedade dos primeiros, quanto a frivolidade dos últimos. Fazia, por um lado, questão de ordem e regularidade, assim como, por outro, de leveza e graça.

De início, suas instruções causaram muita impressão nos jovens senhores e nas jovens damas, mas como chegou muito tarde e a libertinagem já fizera por prevalecer, ele acabou se lhes tornando insuportável, e foi enxotado do salão.¹⁴ Foi sucedido pelo senhor P...¹⁵, um homem de *air noble* e caráter sério. Afirmava ele que seria impossível agradar a tão elogiada dama dançando, se durante a dança os olhos não se mantivessem fixos em certas imagens pairando ao redor do salão (imagens que no entanto não eram vistas por mais ninguém além dele), e se não se marcassem todos os passos de acordo com elas. Então todos acreditaram efetivamente ver essas imagens maravilhosas, e se alegraram extraordinariamente com a nova descoberta. Passada, porém, a primeira embriaguez, eles começaram a se envergonhar de sua credulidade. Com os diabos!, gritavam todos, não vemos imagem alguma; esse senhor Pl. é um doido ou um impostor. Apareceu então o senhor Ar...¹⁶, um homem de aparência bem pouco promissora, mas de imensas capacidades intelectuais. Entre outras coisas, escreveu também um livro sobre a arte da dança¹⁷, no qual apresentou todas as suas regras, determinou *a priori* todos os possíveis *faux pas*¹⁸, reduziu todas as danças a dez¹⁹ e fez questão de que todos dançassem conforme essas regras.

Depois dele veio o senhor Z...²⁰, um homem de caráter sério e muito orgulho. Afirmava não depender de nada, não amar a nada, nada abominar nem temer, e

¹³ Sócrates.

¹⁴ Ele foi executado, como se sabe.

¹⁵ Platão. Alusão à sua doutrina das Idéias.

¹⁶ Aristóteles.

¹⁷ O seu *Organon*, onde se ensina a *lógica*, arte de dançar com conceitos sem sair do lugar.

¹⁸ Todas as espécies de paralogismos.

¹⁹ Os predicamentos ou categorias.

²⁰ Zenão, fundador da escola estóica.

mesmo se durante a dança fosse acometido de cólicas intestinais que o fizessem rebentar de dor, sustentava não sentir o mínimo que fosse daquilo.

O senhor Pir...²¹ queria saber tão pouco da dama quanto de sua criada, mas afirmava que, por ser um *bom exercício*, dançar já é em si *benéfico à saúde*. Então chegou a vez de jovens cavalheiros que dançavam efetivamente com mais gosto e graça, porém com não maior êxito que os precedentes.²² As velhas disputas se reacenderam de novo entre eles e, salvo ligeiras alterações, tudo ficou na mesma. Um dos mais inteligentes dentre eles não pôde suportar por mais tempo aquele *dom-quixotismo*.²³ Ele notou que a dama tão enaltecida era *fruto da imaginação* daqueles senhores, cuja imagem bem podia incitar um cavaleiro andante a ações heróicas, mas, sem a devida precaução, também a todo tipo de excesso. Mostrou também como surge essa ilusão e os meios de se preservar dela. Isso causou grande rebuliço, formaram-se partidos, alguns procuravam obstinadamente afirmar a existência daquela dama, como até então se acreditara, outros desesperavam dessa empreitada. Meu amigo...²⁴, que se encontrava presente, também se envolveu na disputa. Ele não apenas aprovou inteiramente a opinião acerca da não existência daquela dama, mas afirmou ainda que se podia ser um bom cavaleiro sem se apaixonar por aquela idéia quimérica, desafiando os dois partidos a defender suas afirmações dos contra-argumentos dele. Tendo sido o primeiro a quem foi dado ler o bilhete de desafio, um covarde *mascarado* do partido *contrário à dama*, que não confiava o bastante em suas próprias forças para aceitar o desafio, respondeu aos presentes, quando lhe perguntaram a respeito do conteúdo do bilhete: *Não sei, a letra é ilegível*.

Alguns dos senhores que não tinham muito jeito para dança não quiseram mais saber daquela história toda. O senhor... deixou o salão indo para um aposento contíguo, onde passou o tempo junto a algumas garrafas de champanhe em companhia da senhora B... O senhor ... jogou uma partida de *piquet* fumando sossegadamente um

²¹ Pirro, fundador da escola céptica. Afirmava que se deve buscar a verdade, embora jamais possa ser encontrada com certeza.

²² Os filósofos modernos introduziram um método mais apropriado no pensamento, sem no entanto dar um passo à frente no que concerne à metafísica.

²³ Com isso presumivelmente se está pensando em Kant.

²⁴ Aquele que tem interesse nessa questão descobrirá sozinho quem é este amigo e em que consiste sua afirmação. O leitor também não precisa ser um Édipo para desmascarar o indivíduo mascarado.

pequeno cachimbo com o tabaco da melhor qualidade que só ele podia ter. Também cansados desse tipo de briga, outros indivíduos valorosos foram para casa, cuidar dos seus afazeres. —

O diário de meu amigo vai só até aqui. Estou curioso em saber o final desse baile sem igual. —

Maimon e a história da filosofia

Fui adepto, sucessivamente, de todos os sistemas filosóficos, peripatético, espinosano, leibniziano, kantiano e, finalmente, cético, e sempre afeiçoado àquele sistema que na época considerava como o único verdadeiro. Por fim observei que todos esses diferentes sistemas contêm em si algo verdadeiro, e são igualmente utilizáveis sob certos aspectos.
(Salomon Maimon)

A "pequena narrativa alegórica" que se acaba de ler é o último capítulo da "história da vida" do filósofo Salomon Maimon, "escrita por ele mesmo" e editada por seu amigo Karl-Phillip Moritz em 1792/1793. Embora a insira como "capítulo final" de seu livro, o autor obviamente não vê nessa pequena peça sobre a história da filosofia um testamento filosófico, nem tampouco o ato derradeiro da história da filosofia. De fato, fingindo comunicar ao leitor as notas do diário de um amigo, o narrador se diz ele mesmo "curioso em saber o final desse baile sem igual".

Muito importante, como se sabe, para a doutrina-da-ciência de Fichte e para o romantismo alemão, o enlace de vida e filosofia não é, também para Maimon, mera coincidência. Na sua autobiografia, ele lembra a maneira "bem singular" (*ganz*

sonderbar) pela qual procurou compreender os sistemas de Espinosa, de David Hume e de Leibniz. Foi também por essa hermenêutica peculiar de "entrar pelo pensamento num sistema" buscando "penetrar no sentido do autor" que ele estudou a então e ainda hoje difícil *Crítica da razão pura*.

O fato de deixar o fim do baile em suspenso se deve provavelmente ao traço mais marcante e conhecido do pensamento maimoniano, o ceticismo, mas certamente não só a ele. O filósofo caracteriza o próprio sistema como um "sistema de coalizão", paradoxal "ponto de unificação" das filosofias por ele estudadas. Que a singular mistura de Espinosa e Leibniz, Hume e Kant, não redunde em ecletismo, numa mera aglutinação ou agregação de idéias, disso dá testemunho o elogio que Kant fez a seu *Ensaio sobre a filosofia transcendental*, de 1790. Fichte também destacará a importância de Maimon, colocando o seu ceticismo em paralelo com o criticismo de Kant. Segundo o autor da doutrina-da-ciência, cada um deles, ceticismo e criticismo, segue "seu caminho uniforme", e ambos são fiéis a si próprios, pois ambos visam, mas interditam, o conhecimento da coisa-em-si: "Só muito impropriamente se pode dizer que o crítico refuta o cético".¹

A leitura de Fichte – que pensava numa radicalização do criticismo com Maimon, mas imaginava colocar a doutrina-da-ciência num plano ao mesmo tempo diferente e superior ao dos dois² – projeta uma luz reveladora sobre o modo como Maimon entendia sua própria filosofia e a história da filosofia. Na autobiografia, ele afirma que considera a "filosofia kantiana irrefutável por parte dos *dogmáticos*", mas crê que "esteja exposta a todo tipo de ataque por parte do ceticismo humiano." Não vale a pena entrar aqui nos pormenores das objeções do cético ao filósofo transcendental, mas sim tentar refletir sobre essa reviravolta que transforma de novo Hume numa sombra indesejável do edifício crítico.

No seu livro *Kant e o fim da metafísica*, Gerard Lebrun afirma que a crítica kantiana é "a condição de possibilidade da história da filosofia". Com efeito, ousando se situar "no exterior da metafísica" e colocando essa ciência "entre parênteses", Kant pôde tomar um tal distanciamento das obras dos filósofos, que possibilitou aquilo que hoje se chama de "história da filosofia".³ Sem contar todos os ganhos que essa

¹ FICHTE, J. G.: *Grundriß des Eigentümlichen der Wissenschaftslehre*. SW, I, 388.

² Sobre a leitura de Fichte, veja-se *O espírito e a letra*, de Rubens Rodrigues Torres Filho, p. 91.

³ LEBRUN, G.: *Kant e o fim da metafísica*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 12.

perspectiva representa para a leitura do próprio Kant e da história da filosofia contemporânea (tudo isso devidamente apresentado e avaliado por Lebrun), talvez não seja inútil insistir, mais uma vez, nas implicações dessa interpretação para os estudos da filosofia pós-kantiana. Como contraprova "fatural" da tese lebruniana – a história da filosofia só é possível com a crítica – poderiam ser lembradas as diversas "histórias da filosofia" (embora naturalmente não se deva confundi-las com a "disciplina" de mesmo nome praticada a partir do século vinte) que começam a surgir por ocasião do concurso da Academia de Berlim sobre os progressos da metafísica desde Leibniz e Wolf. O concurso foi anunciado em 1788, e o julgamento marcado para o ano de 1791 e depois prorrogado para 1795. É neste quadro que surge a "representação alegórica da história da filosofia" com que Maimon encerra sua biografia.

Mesmo que o concurso ideado pela Academia berlinense tenha sido pensado como antídoto ao criticismo kantiano, o tema proposto só podia mesmo ser sugerido no novo horizonte aberto pela crítica da razão. Se essa afirmação é correta, ela explica porque vários autores imbuídos do espírito crítico se sentiram concernidos a dar uma resposta à altura da questão proposta, entre eles Reinhold, Hülsen e Maimon – sem falar do próprio Kant, que, como se sabe, ensaiou uma "história filosofante da filosofia" nos esboços do seu *Os progressos da metafísica*, de publicação póstuma.⁴ Datam de pouco mais tarde os fragmentos sobre história da filosofia de Novalis e Friedrich Schlegel⁵, bem como as reflexões do jovem Schelling. A partir de 1822, Schelling ministrará cursos sobre o tema.⁶ Schopenhauer e Hegel também dedicarão à história da filosofia trabalhos bastante distintos, tanto pela extensão quanto pelo conteúdo.⁷

4 Sobre o concurso e os participantes, veja-se a excelente introdução de Felix Duque à tradução espanhola publicada pela editora Tecnos.

5 NOVALIS: *Pólen. Fragmentos – Diálogos – Monólogo*. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2ª ed., 2001. SCHLEGEL, Friedrich: *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997 (Biblioteca Pólen).

6 Há uma tradução em português de uma parte do curso do ano de 1827, realizada por Rubens Rodrigues Torres Filho e publicada no volume Schelling da coleção "Os Pensadores".

7 Maria Lucia Cacciola traduziu para o português os *Fragmentos à história da filosofia* de Schopenhauer. A tradução, como notas e introdução da estudiosa da obra schopenhaueriana, deve ser publicada ainda neste ano de 2002 na Biblioteca Pólen da editora Iluminuras.

Em 1835, Heine publicará sua *Contribuição à história da religião e filosofia na Alemanha*.⁸

Num ambiente filosófico em que o assunto mais discutido era se a inovação introduzida pela crítica seria capaz de solapar definitivamente o velho dogmatismo, a resposta de Maimon é inteiramente original. Depois do rebuliço causado pela afirmação de um dos participantes do baile de que a bela dama era "fruto da imaginação" (a nota assinala que se trata de Kant), um dos amigos do autor do diário negou peremptoriamente a existência da admirada senhora M...

Contudo, esse amigo do autor vai mais longe. Procura levantar argumentos contra os dois partidos, o dos que são favoráveis e o dos que são contrários à dama. No âmbito da filosofia maimoniana isso significa que se pode decretar o fim da *metafísica*, sem ter por isso de renunciar a certas teses "bem fundadas" dos sistemas dogmáticos, como se o interessado na nova filosofia pudesse e devesse visitar os antigos casarões do dogmatismo a fim de poder pensar melhor os alicerces do futuro edifício de sua ciência.

Na história da filosofia concebida por Maimon, a filosofia transcendental não se instaura como o sistema por excelência, excluindo os demais. Isso também fica claro na retomada que faz do ceticismo: se a filosofia transcendental é "irrefutável" por parte dos dogmáticos, ela continua exposta às objeções do ceticismo humiano. Kant não pôde eliminar inteiramente as dificuldades levantadas, na questão da causalidade, por Hume, e não conseguiu, por isso, chegar efetivamente a estabelecer juízos sintéticos *a priori* válidos no âmbito da experiência.

O salutar hábito de confrontar as filosofias levou Maimon à situação paradoxal de adotar a postura de um cético transcendental. Essa postura revela, no entanto, a consciência que o autor tem de uma questão que ainda continua a obsedar comentadores da filosofia: a crítica kantiana teria de fato "superado", no problema da causalidade e da teleologia, os obstáculos levantados por Hume? Sem mencionar os trabalhos de Deleuze e de Malherbe, é bem sabido que, depois de escrever *Kant e o fim da metafísica*, em diversos artigos Gerard Lebrun pôs sob suspeita as revelações que fizera em seu livro, para posteriormente voltar de novo atrás. Em pelo menos dois

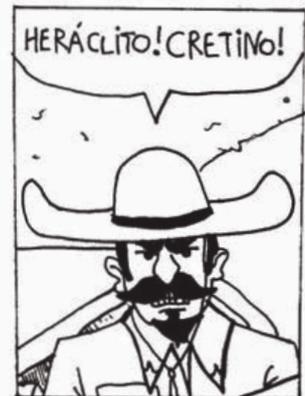
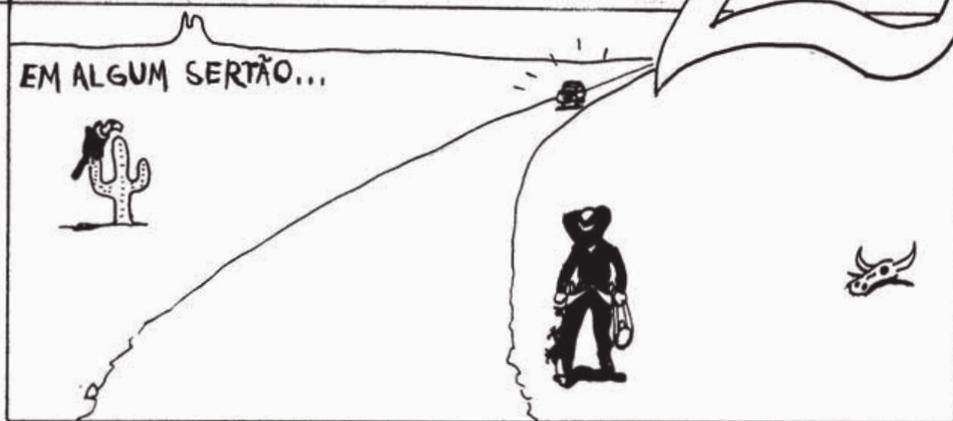
⁸ HEINE, Heinrich: *Contribuição à história da religião e filosofia na Alemanha*. São Paulo: Iluminuras, 1991 (Biblioteca Pólen). Num certo sentido (a ser melhor explicado) pode-se pensar que, também dessas "história da filosofia", o "precursores" é Hemsterhuis, em sua *Carta de Diócles a Diótima sobre o ateísmo*. Tradução de Pedro Paulo Pimenta (do francês) e Rubens Rodrigues Torres Filho (do tradução de Jacobi). In: *Sobre o homem e suas relações*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

momentos ("Hume e a astúcia de Kant", "A Terceira Crítica ou a teologia reencontrada") mostra que muita coisa atribuída pela historiografia a Kant já havia sido pensada radicalmente por Hume — o que implicaria encontrar uma nova data para o fim da metafísica e, por tabela, repor a questão de se é possível fazer *história da filosofia*. Ou será ainda que tudo isso só se tornou mesmo visível *depois* de Kant?

É essa delicada questão que a pequena alegoria de Maimon ajuda a repensar. Sem dúvida, é preciso muita cautela ao afirmar quando esse baile acaba. Se é que acaba.

DEUS É O DEVIR NA TERRA DO TRAN E

HUNGARÉS E J.B. CAMPOS





O lendário azul de Cândido Portinari já se encontra à venda nas casas do ramo

José Luiz Dutra de Toledo

Mestre em História pela UNESP de Franca-SP, Prêmio Clio-1992 da Academia Paulistana da História

As mãos róseas do prefeito estavam como duas mornas almofadas de pétalas frescas de rosas. Mãos de moça!...

Não torço pelo Olimpique de Marseille e prefiro dançar *Sole mio* entre os entulhos de uma demolida fábrica de cimento da capital portuária do sul italianizado *de la France*. A miséria não dá importância à arte, à bela arte de baixar as calças também, por que não?

Até aquelas moscas de volumosos abdomens parecem intrusamente aos velórios de defuntos humanos e passeiam com acintosa, ingênua e repulsiva tranqüilidade sobre os véus que os recobrem. A vida e a morte como elas são. Só isso... Contribuam com a minha coleção de estampas e fotografias de museus de cera de todo o mundo... quero tê-la no Guinness Book!...

"A linguagem abre em nós uma distância paradoxal, uma distância que nos divide e nos separa de nós mesmos: pois o homem, por sua vez, antes de poder utilizá-la, é literalmente feito, fabricado pelas palavras e as palavras são a pele dos sonhos."¹

Durante nossas orgias eróticas tentávamos separar metades ontológicas do outro, dividi-lo em duas bandas de toucinho e expô-las extenuadas em cima de balcões como os daquelas vendas de comerciantes das cidadezinhas do interior mineiro de cinquenta anos atrás, expô-las às moscas do cansaço e aos dedos dos bêbados que as beliscavam para delas usufruírem um tira-gosto. Bandas gordurosas de porcos abatidos nas madrugadas de sexta-feira cujos restos, depois de alguns dias de anti-higiênica exposição, seriam fritos em tachos de cobre, viravam torresmos. Ou transformadas em cubos brancos e salgados para boiarem nas panelas de feijão recém-cozido (como aquela em que caiu a pobre dona Baratinha, que queria se casar e que tinha dinheiro na caixinha). Coitadinha!... Teve pior sorte que o churrasquinho de mãe do Teixeira, né, vizinho? "(...) Vinha vindo da escola quando de longe avistei o rancho em que nós morava cheio de gente e antes que alguém me dissesse eu logo imaginei que o caso era de morte da mãezinha que eu amei (...)." Há

¹ Frase do psicanalista Simon Scop.

quarenta anos *O Globo no ar* noticiava a renúncia do presidente Jânio Quadros que, em vez de churrasquinho de mãe, adorava sentar-se no meio-fio de uma calçada e comer um pão com mortadela antes de dar as suas vassouradas. Até a sua chegada em Melbourne, na Austrália, eu ainda tinha esperança de que ele retomasse a Presidência da República com o apoio dos três ministros militares Odylio Denys, Sylvio Heck e Grum Moss e, logicamente, com a força do povo que o elegera. Mas, em vão... Ele continuou avançando lá pelo Pacífico afora... Mudando de conversa e sem estragar a nossa amizade: não acredito nem me convence o *chic* radicalismo de Mino Carta.

Em 1962, em plena era Jango, sobem para o azul da eternidade os amigos artistas Cândido Portinari e Alberto da Veiga Guignard. Este último morreu como um passarinho, dormindo. Como dizia o insigne Mário Quintana: "Eu passarinho, eles passarão".

Eu quero chocolate, eu quero um cão que late. Ou um cão que lata? Ribeirão Preto, ignorando a importante e tradicional feira do livro de Porto Alegre (que atrai leitores e livreiros de vários países da América do Sul há vinte anos), antes de realizar a sua primeira feira do livro, a pré-avalia como a terceira do Brasil (só menor que as bienais do livro do Rio e de São Paulo)!... No entanto, a capital do nordeste paulista nunca foi uma capital da cultura (Araraquara talvez o seja). Se Novo Hamburgo (RS)

não reivindicar o título de capital do *chopp* talvez Ribeirão o mereça. O pior é que tal crítica é ameaçadoramente censurada na antiga cidadela dos barões do café. Preferem viver na ilusão e na proibição do debate sobre a sua chochice e esterilidade cultural em meio a sua discutível pujança sócio-econômica.

Descendo na contra-mão a rua Capitão Salomão ouvi a seguinte pergunta eclodindo no meio de um casal de pedestres: "E a gente já se conhece pelo menos?"

"O branco no branco. A simplicidade é a elegância suprema. (...) Estou sentado nos primeiros anos da minha vida, o verão já começou, e a porosa sombra das oliveiras abre-se à nudez do olhar. Lá para o fim da tarde a poeira do rebanho não deixará romper a lua. Quanto ao pastor, talvez um dia suba com ele às colinas, e aviste o mar. (...) Camilo Pessanha é um dos quatro grandes poetas portugueses. Os outros três são Camões, Cesário Verde e Fernando Pessoa."²

Ela deixava na porta da suíte do hotel em que se hospedava as flores que

² Trechos da reportagem sobre o poeta português Eugénio de Andrade publicada em 14 de Julho de 2001 na página E-5 da *Ilustrada 1, Folha de S. Paulo*, na qual se noticia a publicação no Brasil, pela Companhia das Letras, de um único livro deste poeta ibérico: *Poemas de Eugénio de Andrade*.

recebia após as suas concorridas palestras. Ela tinha medo da morte. De manhã os traços de rímel com os quais emoldurava seus olhos sagazes eram mais negros que as asas de uma graúna, fazendo-a parecida com a bruxa-mór da literatura nacional. Ela não era fina e nem sabia se maquiar.

Por nada disso e por mais aquilo, o silêncio da Marina Romano da cidade do Porto me aturdiu. O pior é que lhe enviei o meu único e raro exemplar do livro de Cecília Meirelles sobre Literatura Infantil. Precipitei-me. Minha biblioteca sofreu um irreparável desfalque!...



Entrevista com Otília Beatriz Fiori Arantes

Professora de Estética do Departamento de Filosofia da USP de 1973 a 1993

A entrevista foi concedida por escrito e contou com a colaboração do Prof. Dr. Jorge de Almeida, docente do Departamento de Teoria Literária da Universidade de São Paulo, para a formulação das perguntas.

Recapitulação

Baudelaire, o poeta da cidade moderna, foi o tema tanto de seu mestrado, na USP, quanto de seu doutorado na França. Em que medida esses seus primeiros trabalhos, que já pensavam os encontros e desencontros entre a lírica, a pintura e a paisagem urbana, contribuíram para seus estudos sobre a crise do Modernismo e as contradições da Pós-modernidade?

Nos idos de 1960..., numa época em que os cursos de pós-graduação ainda não estavam estruturados, nem eram reconhecidos oficialmente, o Departamento de Filosofia oferecia aos alunos uma única disciplina anual (no ano em que ingressei na pós e no Departamento, foi um curso ministrado pelo Giannotti sobre Durkheim e Weber!), e eles deviam complementá-la com matérias na graduação. Conseqüentemente, também

o mestrado era uma monografia sem parâmetros muito precisos que, em geral, era escrita sob a pressão dos professores, pois éramos informalmente bolsistas – na verdade, monitores contratados pelo departamento – e devíamos prestar contas em tempo recorde, ou seja, mostrar o mais rapidamente possível a que tínhamos vindo... Portanto, o que redigi na ocasião foi um trabalho de aproveitamento apenas um pouco mais longo, e que não esconde os tateios de quem se aproxima do tema pela primeira vez. Nada mais nada menos do que Baudelaire crítico de arte. Tentei organizá-la em torno de três núcleos temáticos – creio que este foi o achado principal da "tese": razão (cálculo e artifício contra tudo o que é natural), raridade (dandismo e moda contra tudo o que era comum) e disparates (humor e grotesco contra a normalidade burguesa).

Como todo jovem um pouco letrado, conhecia apenas os poemas de

Baudelaire, foi a Prof^a Gilda, minha orientadora, que me sugeriu analisar os textos críticos. Tarefa nada fácil, que acabei retomando na França, quando, aí sim, pude ler uma extensa bibliografia a respeito e dispus de tempo para um estudo mais sistemático da história da Crítica de Arte, dos Salões, tanto quanto de outros aspectos da cultura da época. Ao mesmo tempo, leituras mais aprofundadas de Benjamin e Adorno (que estavam sendo descobertos pelos franceses) me levaram a abordar Baudelaire do ângulo mais complexo da experiência da modernidade. O título da tese de doutoramento é bem sugestivo deste deslocamento de foco: *Le lyrisme au seuil de la modernité*. Ainda assim, visto à distância, não passa de um trabalho de aprendizado, cujo mérito maior foi me obrigar a avançar na minha formação de futura professora de Estética. Devo reconhecer no entanto que, quando entrei no debate sobre a Modernidade e sua crise, Pós-Modernidade, etc., descobri que me fora extremamente útil ter estudado um pouco sem querer os seus primórdios.

A respeito dos cursos ministrados por sua orientadora, Dona Gilda de Mello e Souza, a senhora certa vez comentou que, neles, "as análises de obras, combinando informação histórica e considerações teóricas na exata medida das necessidades, ofereciam uma imagem notável de meditação estética". A senhora, que

também privilegiava em suas aulas a reflexão teórica sobre obras específicas, se considera herdeira dessa tradição? Ela ainda sobrevive nos cursos de estética do Departamento de Filosofia?

Seria muita pretensão minha considerar-me uma "herdeira" da Dona Gilda, ela realizava esta combinação a que aludi, com um *savoir faire* inimitável. Não apenas punha os alunos em contato com as obras, mas o fazia de uma maneira surpreendente, a partir dos *petits détails*, daquilo que em princípio parecia ser secundário num quadro ou num filme. E isso com uma perícia técnica invejável, de tal forma que acabávamos aprendendo a ver aquilo que passava despercebido ao olhar de superfície. Crítica impressionista como queriam alguns? Na verdade, resultado de uma familiaridade muito grande com a história da arte, especialmente da pintura, e a correspondente incorporação de seus mais importantes teóricos (Wöllflin, Worringer, Venturi, Gombrich, Francastel, etc.), sem contar que, ao fazer isso, Dona Gilda seguia de fato a boa tradição da *expertise* ou peritagem (Ruhmor, Morelli...). E, quando se tratava de arte brasileira, suas análises traduziam, ainda por cima, um sentido aguçado da cor local. O que a fez descobrir, por exemplo, que a "brasilidade" de um Almeida Júnior não decorria simplesmente dos temas, mas que estava lá, em suas telas, no corpo curvado, no braço caído, na perna

dobrada, enfim, expressa nos gestos entre preguiçosos e desalentados, algo como o que Mário de Andrade adivinhara na postura do maleiteiro. Mas não era apenas a arte brasileira que a inspirava. Assim, por exemplo, nas figuras de um Ver Meer, destacando seu parentesco formal com os potes de barro, ou com os utensílios domésticos, Dona Gilda não só nos apresentava o milagre holandês da transfiguração do prosaico, como era de se esperar, mas sobretudo – e nisso residia a sua maneira inimitável –, sabia como ninguém ir extraindo aos poucos, como quem tateia e hesita diante de uma classe ainda um tanto sem rumo na sua incipiente cultura visual, todo o mundo de analogias estéticas retratadas numa aula de música, num penteado, na leitura de uma carta, no ato de bordar ou nos trabalhos de cozinha. Não faltavam também associações iluminadoras em suas análises dos corpos lisos como porcelana, de Ingres. Pretexto obviamente para uma discussão sobre as distinções entre o linear e o pictórico nas artes plásticas, ou entre o neo-classicismo de Ingres e o romantismo de Delacroix. Tudo isso aprendíamos com Dona Gilda, que além do mais ofereceu, naquele ano em que fiz seu curso, uma elaboradíssima reconstituição da pintura à época do Impressionismo.

Pouco uspiana, como sempre fui, me sentia em casa naquelas aulas que me permitiam reatar com as lições

parisienses, especialmente Chastel e Jean Cassou, quando lá estive fazendo cursos de Estética e História da Arte. Vocês vão desculpar este recuo no tempo, mas a pergunta sobre árvores genealógicas obriga-me a uma rápida digressão sobre minha escolaridade. Como vocês devem saber, salvo por esse breve *intermezzo* no Departamento de Filosofia da USP, minha formação deu-se, primeiramente, em Porto Alegre, na URGs. Devo o essencial dela a meu pai, que era professor de Filosofia nas duas Universidades locais, e, mais adiante, aos meus estudos na França, para onde fui assim que me formei, já com a intenção de me dedicar à Estética. Lá chegando me inscrevi na área de *Esthétique et sciences de l'art*, em nível de graduação, na Sorbonne, no período letivo de 1963/64. Para obter o *Certificat d'Études Supérieures* era obrigada a cursar várias disciplinas de História da Estética, História da Arte e Psicologia, com, entre outros, os profs. Étienne Souriau, Revault d'Allones e André Chastel. Portanto a articulação teoria e história da arte era a regra num curso que combinava aliás várias facetas de abordagem da arte e da estética. Na mesma época aproveitei para acompanhar outras matérias na categoria de ouvinte, como Filosofia Geral dos profs. Jean Wahl e Paul Ricoeur. Segui também alguns cursos livres do Museu do Louvre e aulas no Collège de France, quando mantive contato com professores como Jean

Hyppolite e Jean Cassou. Não preciso insistir no significado de uma primeira estadia em Paris para uma jovem brasileira de província precisando completar (ou iniciar) sua educação estética. Entre uma aula e uma visita a museu, não posso negar muita excursão de puro turismo cultural, feito porém na idade certa.

De volta ao Brasil (tendo me casado e passado a residir em São Paulo), matriculei-me na pós-graduação do Departamento de Filosofia da USP – da qual acabei de falar. Ao mesmo tempo era obrigada a diversificar minhas atividades. No período que vai de 1966 a 1968, compromissos escolares, carga didática excessiva (as aulas na PUC, onde comecei a minha carreira de professora universitária, pareciam não ter fim), levavam inevitavelmente à dispersão. Mas como era ainda tempo de estudar o básico, acabei aproveitando. Assim, tive que dar cursos de Introdução à Filosofia – onde obrigava os pobres alunos de Ciências Sociais a lerem Heidegger e Merleau-Ponty – e de Epistemologia das Ciências Sociais – de Durkheim ao Estruturalismo... Sem contar que na época das famosas paritárias de 68, coordenei a de Ciências Sociais da PUC e, portanto, o curso "piloto" que foi montado – onde dei aulas sobre tudo: desde as *Meditações cartesianas* de Husserl aos textos de Brecht ou dos Frankfurtianos. Foi uma loucura! Num certo sentido, era a minha guerrilha... E ainda, como tarefa

principal (?), tinha que preparar meu mestrado sobre a Crítica de Arte em Baudelaire!

Nesse meio tempo tornei-me monitora no Departamento de Filosofia da USP. Como não tinha escolha (talvez por não ser uma uspiã de carteirinha), dava aulas para os alunos da Psicologia. Na medida do possível procurava trazer o programa para perto dos meus interesses, daí um curso sobre as teorias da Imaginação, tendo Sartre como roteiro. Voltei ao assunto em 69, quando comecei a dar aulas no Departamento de Filosofia da PUC, mas desta vez ficando principalmente nas filosofias da Idade Clássica.

Nova estadia na França (1969/73) rendeu-me outro capítulo, agora mais amadurecido, de minha educação estética, sobretudo clássica, pois a vanguarda abandonara Paris fazia tempo. Mas coincidiu também com o primeiro surto do pós-estruturalismo. Como todo o mundo, embora estivesse metida com o século dezenove devido à tese, era difícil deixar de acompanhar a produção em alta de Foucault, Barthes, Deleuze, Derrida, etc. Era difícil resistir, sobretudo sem alternativa à vista. Voltando ao Brasil, caí em tentação, sinal de que ainda não completara meu ciclo de disponibilidade escolar. Armada do novo jargão "desejante", tentei refutar em aula, num curso de pós-graduação, e depois num estudo publicado na revista *Discurso* nº7, a propósito da interpretação de Klee, as

teorias de Merleau-Ponty sobre a pintura, "filosofia figurada da visão". Do ponto de vista da conceituação, está claro que substituí um equívoco por outro (mais moderno), trocando percepção por libido, ontologia por energética, etc. Quanto à obra de Klee propriamente dita, creio que a análise proposta ainda se sustenta, se não for presunção demais.

Continuei à procura de apoio teórico para minhas observações sobre a pintura. Voltei então a fazer leituras sistemáticas da Teoria Crítica. Outra dificuldade: enquanto me convencia da necessidade de vincular internamente o estudo da forma ao processo social, e por mais que as análises de Adorno sobre a música e a literatura fossem inspiradoras, não encontrava nada de específico sobre as artes plásticas que pudesse me orientar.

Retornando a São Paulo, em 1973, fui novamente contratada pelo Departamento de Filosofia, mas desta vez em função da minha especialização em Estética. Foi quando substituí Dona Gilda, mas, como disse, apenas formalmente, embora a lembrança de suas aulas não me tivesse saído da memória. Na graduação procurei dar cursos ligados de alguma maneira à produção artística recente, sobre o fundo de problemas mais amplos, históricos e teóricos, como arte e técnica, teorias da vanguarda, a controvérsia sobre a morte da arte, o nascimento da Estética, o

aparecimento do prosaico na arte moderna, e assim por diante. O material utilizado era o mais variado, de *slides* e filmes a depoimentos de artistas – lembro-me de um dia um professor do departamento, muito espantado, perguntar-me do que tratava minha aula, pois ele vira uma "fauna" (segundo ele) muito especial indo para a minha sala – era apenas um grupo de jovens vestidos "a caráter" que vinham para um seminário sobre música punk... (mas aí já era um deslize de professora quase aposentada). Uma parte dos cursos, porém, reservava à formação básica: história da arte, sempre através da análise das obras, e comentário dos textos filosóficos clássicos sobre a arte, em particular Hegel. Já os cursos de pós-graduação eram em geral monográficos e voltados de preferência para a pintura: Klee, Futurismo, Boccioni, Questões de Estilo, Mário Pedrosa, a Crítica de Arte no Brasil, etc.

Só ao fim dos anos 80 me animei a abordar em aula temas mais polêmicos e de estrita atualidade: da música "independente" ao novo cinema alemão, por exemplo, ou do debate sobre a Pós-modernidade (teoria e produção artística) à atual emergência do assim chamado "cultural" e os problemas correlatos de gestão da cultura, estetização da memória, a natureza dos novos museus, as políticas preservacionistas do patrimônio histórico, etc. Para explicar este novo rumo, preciso referir dois

acontecimentos que pesaram no curso ulterior de minha vida intelectual: a criação em fins de 1977 do Centro de Estudos de Arte Contemporânea (CEAC) e o convite que me foi feito pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, em 1981, para dar aulas de Estética do Projeto na graduação e, desde 1986, na pós-graduação. Desde então quase só tenho escrito sobre Arquitetura e Urbanismo – mais uma idiossincrasia que reforça o meu sentimento de *outsider* dentro do Departamento.

Falemos do CEAC: no final da década de 1970, a senhora fundou, com um grupo de orientandos e outros alunos interessados em estética, o Centro de Estudos de Arte Contemporânea, que logo depois passou a contar com uma publicação própria, a *Arte em revista*. Como a senhora avalia, hoje, a experiência do CEAC e da revista? Como se deu o relacionamento entre o centro de estudos e o conjunto do Departamento de Filosofia? Por que ele foi extinto?

O CEAC foi criado por iniciativa de alguns orientandos meus que, tendo concluído os créditos, desejavam continuar fazendo seminários sobre arte contemporânea. Imediatamente o grupo se ampliou com a adesão de outros alunos da graduação e da pós com interesse em Estética. A idéia básica era constituir um núcleo de pesquisa e

discussão sobre a arte atual brasileira. O clima de revisão histórica naqueles primeiros anos de degelo da ditadura ditou naturalmente o primeiro tema: um levantamento documental dos decisivos anos 60. Um balanço mas também um antídoto para as tentações revivalistas: capítulo crucial porém encerrado. Montamos um projeto de pesquisa abarcando o essencial do teatro, literatura, música, artes plásticas e cinema daquele período, e partimos para a batalha por verbas. Era fácil prever as barreiras: uma idéia inédita, tocada por alunos. Afinal contamos com uma pequena ajuda da FAPESP. Achávamos que um laboratório de pesquisa e reflexão, documentação e geração de recursos audio-visuais, pudesse interessar o Departamento de Filosofia, que adotaria como sua extensão e meio de influência na vida cultural. Mas nada disso o comoveu, e a coisa ficou mesmo caracterizada como uma atividade do "grupo da Otilia". Convidávamos seguidamente artistas e críticos; os debates eram abertos e muito bem recebidos no meio artístico, pouco habituado a ser procurado pela Universidade, ignorando que se tratava de um pequeno grupo de estudantes e jovens professores. A convite de Diretórios Acadêmicos, demos cursos em outras Faculdades; organizamos debates fora da Universidade. Acabamos registrando o Centro como entidade autônoma e publicação própria, *Arte em revista*. Nela reuníamos parte do

material levantado precedido de uma nota explicativa; aos poucos fomos criando coragem e incluindo ensaios nossos. Também esta iniciativa teve bastante êxito, os primeiros números logo se esgotaram, o mesmo tendo ocorrido com as reedições. Um conhecido crítico chegou a escrever, quando o primeiro número com manifestos e escritos dos anos 60 foi publicado, que se tratava de "uma leitura extraordinariamente instrutiva", e acrescentava: "um raro exemplo de trabalho universitário oportuno... uma contribuição de pesquisa em que modéstia e utilidade fazem um casamento notável" (*Leia livros*, VI, 79). Tínhamos um editor (Livraria Kairós), mas no fim a produção foi ficando mesmo por nossa conta, com as dificuldades de um empreendimento autônomo e sem recursos. Com o tempo e o esquema precário de funcionamento, o grupo se dispersou após o oitavo número da Revista, tendo sobrevivido até a minha aposentadoria apenas como grupo de seminários internos quinzenais, constituído então quase só de orientandos meus.

Devo muito a esses anos de CEAC. Pela primeira vez fui obrigada a pensar metodicamente, documentos na mão, os problemas da arte brasileira. E na condição de coordenadora – precisava acompanhar todas as pesquisas e atividades –, como podia, continuava estudando.

Encerro este breve retrospecto com um destaque para o número 7 de *Arte*

em revista. Creio que se pode atribuir à publicação em 1983 de um número especial da revista sobre o Pós-moderno, o início do debate sobre esta questão no Brasil. Pouco tempo depois já figurava nos suplementos culturais, com as confusões de praxe. Até então raramente se empregara o termo na acepção que lhe davam os críticos estrangeiros (veja-se Mário Pedrosa e Hélio Oiticica). Quanto a nós, do CEAC, procurávamos naquele número pensar o sucedido com a arte, sobretudo nas artes plásticas e na arquitetura, com o esgotamento das neo-vanguardas dos anos 60. Encerrávamos aquele número pioneiro com um dossiê que abria com o manifesto de Habermas contra as alternativas pós-modernas, que chamava de vanguardas retroversas, seguido das respostas de Peter Bürger, Huyssen, Lyotard e Portoghesse. Como se sabe, a controvérsia dominou a disputa ideológica europeia e americana durante os anos 80, deflagrada pela ascensão dos neo-conservadores e a relativa desorientação das correntes progressistas diante das mutações da ordem capitalista mundial. Ao mesmo tempo, no plano das idéias, confrontavam-se o pós-estruturalismo francês (ou americano) e a nova Teoria Crítica alemã, encabeçada por Habermas.

Eu pessoalmente passei então a estudar o assunto, como era do meu dever profissional, programando inclusive aulas e conferências em que se pudesse avaliar os verdadeiros termos

do problema. Nessas ocasiões, poder centrar o debate na arquitetura à qual já me dedicava era uma garantia de objetividade, mas ao mesmo tempo enfrentava a resistência dos colegas arquitetos, arraigados na tradição modernista e que me viam como uma defensora da pós-modernidade (o que evidentemente eu não era, mas não posso negar a minha simpatia à época com algumas formas ditas de resistência, atentas à memória e ao contexto local – ao que vim a chamar numa conferência de 1987 de "contextualismo crítico"). Quando começou a crescer a audiência entre nós de uma intervenção de Habermas em defesa da Arquitetura Moderna, achei que devia opinar, o que fiz em cursos, mesas redondas, etc. Finalmente apresentei minhas objeções num seminário internacional promovido pela UNICAMP em 1988. Os estrangeiros presentes custaram a entender o que teria a ver um intelectual brasileiro com tudo aquilo. Lembrando-lhes que nossa diferença nacional era parte do debate internacional unificado pela evolução recente do próprio capitalismo, procurei defender-me em dois planos: um propriamente conceitual, onde enumerava os equívocos de Habermas, sobretudo por ter abandonado o raciocínio histórico acerca do destino do Movimento Moderno; no outro, sugeria o ponto de vista do qual falava, a própria experiência brasileira da Arquitetura Nova, de cuja análise poderia extrair novas objeções à apologia

modernista de Habermas, além de mostrar objetivamente de que modo a crise da modernidade se mostrava também na periferia. Publiquei uma versão resumida da conferência em 1990, na revista *Arquitetura e urbanismo*, e, mais tarde, em *Urbanismo em fim de linha*, e uma versão ampliada na forma de livro em parceria com Paulo Eduardo Arantes, *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas*.

Enfim, falo de assuntos que acabaram vindo à tona nas minhas outras atividades graças ao CEAC. Voltando ao final da pergunta: o CEAC, que já tinha perdido fôlego, acabou porque me aposentei (em 1993).

Ao defender a importância do estudo das relações entre arte e sociedade, Mário Pedrosa citou uma passagem de Baudelaire, na qual o poeta exortava o crítico a assumir "o ponto de vista que abre mais horizontes". A senhora organizou a publicação das obras de Mário Pedrosa e também escreveu diversos estudos sobre o crítico. Quais os horizontes que ele abriu em sua formação? Comente, por favor, a sua experiência editorial como organizadora dos *Textos escolhidos de Mário Pedrosa*.

Acredito que foi também graças ao CEAC que comecei a conhecer melhor Mário Pedrosa, que aliás veio uma vez conversar conosco. Fiquei então de organizar e prefaciar uma edição de sua

tese de livre-docência, datada de 1949, apresentada na Faculdade de Arquitetura da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, ainda inédita – *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* – em que a inspiração da Gestalt era muito forte. Novamente é Dona Gilda que está na origem deste meu trabalho. Embora o Bento Prado, ao ser publicada a coletânea organizada por Aracy do Amaral, na *Perspectiva*, em 1976 – *Mundo, homem, arte em crise* –, tivesse me sugerido que escrevesse a respeito, foi quando Dona Gilda, dois anos mais tarde, vinda do Rio, entregou-me alguns textos inéditos de Mário, entre eles a tese, que comecei a estudar regularmente seus escritos. Nesse meio tempo estive com ele uma meia dúzia de vezes, em São Paulo e no Rio, participei da homenagem a ele na Bienal, por ocasião dos 80 anos, e estive umas três vezes no seu apartamento na Visconde de Pirajá. O Mário já estava então muito doente, mas tivemos algumas conversas muito instrutivas, inclusive tive a chance de poder avaliar ao vivo a performance do crítico quando ele fez questão, embora já tivesse dificuldade de se locomover, de que visitássemos juntos a exposição que o Jean Boghici organizara em sua homenagem. Pude então, comovida, acompanhá-lo no passeio entre as obras, comentando várias delas – lembro-me bem do destaque que deu a *Cara de cavalo* do Oiticica e à tela da Mira Schendel que se achava na vitrine da Galeria (com a qual, por isso mesmo,

encerrei meu livro sobre seu itinerário crítico).

Após a morte de Mário Pedrosa, recolhi, a pedido de amigos, especialmente do amigo e ex-secretário Darle Lara, e com a ajuda da esposa Dona Mary, um enorme material, disperso em jornais e revistas (muito pouca coisa fora reunida em livro), que organizei numa edição de 12 volumes. Logo saí, em vão, à procura de quem os publicasse (hoje está à disposição dos pesquisadores em algumas bibliotecas da USP). Finalmente, quando eu já tinha quase desistido, Sérgio Micelli, na direção da EDUSP, chamou-me para uma edição de *Obras escolhidas* – ele havia pensado num volume, mas acabou aceitando que fossem quatro (publicados entre 1995 a 2000). Durante o trabalho de pesquisa, na década de 80, além de cursos sobre Mário Pedrosa, publiquei vários ensaios sobre ele e, finalmente, um livro, em 1991, *Mário Pedrosa, itinerário crítico* (retomado com algumas alterações e acréscimos nos prefácios dos quatro volumes da EDUSP).

Nesse estudo concebi o referido itinerário nos seguintes termos: ao mesmo tempo em que procurava reconstituir seu projeto de modernização da arte no Brasil, um país que a seu ver estava "condenado ao moderno", tentei refazer alguns capítulos (arte abstrata, Arquitetura Nova e Brasília, etc.) do processo *real* de evolução da arte brasileira, uma tendência cuja realização afinal frustrou

as expectativas utópicas do Crítico. Indiretamente, portanto, um roteiro, pelo viés estético, de nossa modernização conservadora, aparente no contraste com o ponto de vista de Mário, centrado na recepção coletiva da arte anunciada pelo projeto construtivo moderno, sempre orientado pelo momento utópico em que mundo vivido e forma artística passariam um no outro. Daí o interesse por Brasília, imagem ambivalente da utopia totalizadora e internacionalista que o animava. Relido o livro, achei que havia ficado devendo um capítulo (ainda por escrever? um pouco disto abordei no meu último ensaio, publicado na *Folha de São Paulo* em um número especial do caderno Mais! por ocasião de seu centenário e retomado na coletânea da UNESP em sua homenagem): refiro-me a um estudo comparativo mais explícito sobre o lugar original de Mário Pedrosa na história da nossa crítica de arte, um confronto que faria refletir sobre as limitações desta última. Não falo apenas da tarimba cosmopolita do Crítico, seus conhecimentos teóricos de primeira mão (o primeiro a lidar com conceitos complicados sem os habituais tropeços amadorísticos de seus pares), etc., mas sobretudo ao fato de não ter limitado o esforço de necessária atualização da arte brasileira à simples reivindicação da liberdade de experimentação estética, ao contrário, sempre entendeu a arte moderna como elemento de um processo maior de renovação social; por

isso foi o primeiro entre nós a pressentir o esgotamento histórico das vanguardas.

De minha parte, reconheço agora que foi refletindo sobre a originalidade dessa carreira que pude enfim organizar minhas opiniões sobre a significação da modernidade estética no Brasil.

Desde 1987, a senhora tem escrito diversos artigos e livros sobre os dilemas da arquitetura moderna, tanto a internacional quanto a brasileira. A arquitetura, como queriam os fundadores da Bauhaus, é realmente um objeto privilegiado para a reflexão sobre as conquistas e contradições do Modernismo? De que modo ela espelha e cristaliza, em suas formas e procedimentos, os problemas da sociedade atual?

Acredito que possa responder afirmativamente às duas questões. Mas é preciso explicar-me, visto que, de meu ponto de vista, embora a Arquitetura Moderna esteja em linha de continuidade com o modernismo ou, se se quiser, com as vanguardas artísticas, e tenha sido tributária do impulso, ao mesmo tempo predador e construtivo destas, ela, na verdade, funcionou como uma "câmara de decantação" (utilizando uma expressão de Manfredo Tafuri, um arquiteto e crítico italiano, que morreu há poucos anos, e que foi para mim uma referência teórica muito importante) das contradições produtivas das vanguardas. Ou seja, dissolveu aquelas ambigüidades que lhes permitiam preservar uma certa

distância crítica da realidade, mesmo quando questionavam radicalmente a arte separada. E isso, por ter realizado — a arquitetura —, cabalmente, a descompartmentação da experiência estética que as vanguardas ao mesmo tempo propunham. No entanto, ao colar-se ao real, a arquitetura não fazia mais do que cumprir o seu próprio destino, realizando, como nunca antes na história, o seu papel de "arte de massa", por natureza destinada ao consumo coletivo, por isso mesmo eminentemente "tátil" — como a definiu Benjamin, em seu ensaio famoso sobre "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". E como, aliás, perceberam igualmente Adorno e Horkheimer, ao utilizar o exemplo da arquitetura (no caso, da Arquitetura Moderna), na abertura do sempre citado mas nem sempre bem compreendido capítulo sobre a "Indústria Cultural", para enunciar os traços definidores, ou mesmo os mecanismos de funcionamento, desta indústria *sui generis* — dos edifícios monumentais e luminosos das novas corporações aos prédios de concreto das periferias com sua obsolescência programada. Tudo aí na devida medida do mundo dos negócios, acompanhado das ilusões de praxe no mundo capitalista. Por exemplo, ao perpetuar, através de seus apartamentos "higienicos", o indivíduo, como se ele fosse independente, "submetendo-o ainda mais profundamente ao seu adversário, o

poder absoluto do capital"; ou ainda, ao cristalizar as células habitacionais em complexos bem organizados numa evidente confusão entre o microcosmo e o macrocosmo, demonstrando aos homens uma "falsa identidade entre o universal e o particular", e assim por diante. Ou seja, se eles têm razão, a arquitetura, em especial aquela identificada como Movimento Moderno, foi uma causa plenamente vitoriosa por realizar sua própria essência — que por definição não é artística *strictu sensu*, pois não pode escapar de suas finalidades utilitárias —, e isto, na medida mesma em que cedia ao mundo prosaico das necessidades materiais e às imposições da sociedade de consumo de massa. Na verdade, obedecendo à sua própria sina.

Sabemos o quanto, para estes autores, as promessas que acompanhavam o progresso técnico na arte se desvirtuaram: se a técnica avançada poderia ter como função, ao menos até as vanguardas, aumentar a tensão entre a obra e a vida quotidiana, esse processo se inverteu, ele cada vez mais passou a reduzir esta mesma tensão. O que, no caso da arquitetura, a trazia por assim dizer à sua verdade, à verdade de objeto de uso, embora, seguindo as leis do mercado em que se inscreve, transformado em objeto de troca. Por isso mesmo, o "princípio construtivo", na origem das vanguardas mais avançadas (o recurso à experimentação e à montagem por exemplo), tanto

quanto da arquitetura, tornou-se ideologia (ainda de acordo com Adorno, em sua *Teoria estética*), na medida em que a própria idéia de construção – que é contraditória, como explica –, ao se transformar em realidade, passa a ser tributária, ao mesmo tempo, das “formas funcionais técnicas externas”. (O que ocorreu, por exemplo, com a Música Nova). Ora, no caso da arquitetura, este salto para a realidade é inevitável, portanto a sujeição às formas aparentemente heterônomas também. (Voltarei ao argumento na próxima resposta).

Assim, mesmo quando parecia apostar no estado evolutivo dos materiais artísticos, Adorno não perdia de vista o fato de que, na ordenação lógica destes, a arte que se quer inteiramente autônoma acaba por refletir, no seu conjunto, as condições de desenvolvimento total da sociedade. O que dizer então da arquitetura em que este princípio construtivo comanda o próprio processo de produção? O que fez com que a crença em seu poder emancipador, por parte dos Mestres da Bauhaus ou outros, se visse frustrada, por mais que possam ser agradáveis aos olhos os seus edifícios, como as casas que aprendemos a apreciar, mas que nem por isto permanecem no domínio das finalidades sem fim, e estão permanentemente sujeitas a imposições materiais. Por isso mesmo também é justamente a Arquitetura Moderna que mais nos informa sobre os impasses das

vanguardas, ou o estado do mundo naquele momento, tanto quanto, por sua natureza mesma de “arte de massa”, sobre o atual estágio das artes, ou seja, no que redundou a recepção coletiva da arte pós-aurática em que ainda apostava, apesar de tudo, Walter Benjamin nos anos 30.

A senhora debateu com Roberto Schwarz as conseqüências de um eventual esgotamento do projeto moderno na arquitetura. A senhora pode nos dizer qual a discordância básica entre ambos?

Da forma em que a questão está colocada, me parece, no geral, um pedido de confirmação de afirmações que eu teria feito. Assim sendo, nada melhor do que uma reprise, nos termos mesmos dos meus argumentos.

De fato, eu e o Roberto temos algumas divergências a respeito do esgotamento do Projeto Moderno, em especial na arquitetura. Para o Roberto, que pretendia salvar da *débâcle* do Movimento Moderno alguns exemplares que poderiam ser apreciados como belos, bastaria lembrar a distinção que faz Adorno entre aspiração e realização, recordando que eu não deveria esquecer esta boa lição, segundo a qual as ideologias não são mentirosas pela sua aspiração, mas pela afirmativa de que esta se tenha realizado. Assim, pergunto-me ele (na argüição à minha livre-docência, depois publicada na *Folha* por ocasião da publicação do livro *O lugar*

da arquitetura depois dos Modernos): qual o significado, qual o partido que a crítica de arte pode tirar deste espaço entre aspiração e realização, e sobretudo entre obra individual e tendência geral. Respondendo (o que está publicado em *Urbanismo em fim de linha*), questionei a possibilidade de, sobretudo na arquitetura, dissociar uma e outra coisa, na medida em que a arquitetura é um objeto inserido no próprio mundo da reprodução da vida, portanto também as aspirações, por mais que se traduzissem em boas intenções democráticas, nem por isso barravam, pelo contrário, requeriam a convergência de princípio com a padronização industrial exigida pelo momento pós-liberal do capitalismo. De tal sorte que a ordenação do tecido urbano passava a obedecer sem nenhuma violência à lógica da linha de montagem, à qual também estavam ajustadas as famosas setorizações da atividade, homogeneização das soluções construtivas, conjuntos habitacionais militarmente dispostos, elementarismo das formas simples, etc. "Funcional" portanto em todos os sentidos, daí o *formalismo* integral para o qual sempre tenderam as construções dos grandes Mestres modernos, do purismo corbusiano ao silêncio conclusivo da arquitetura de vidro de Mies van der Rohe. Não sendo assim portanto descabido reconhecer no formalismo dessas obras a imagem mesma da alienação do trabalho abstrato

organizado no sistema de fábricas — seria portanto de esperar que o Movimento Moderno entrasse em colapso à medida que o próprio capitalismo pós-fordista se encarregava de destruir (para pior) a Utopia Técnica do Trabalho que animava aquele ideal construtivo.

Lembrando a palavra de ordem de Le Corbusier, me perguntava: vanguardismo com que se despacham de alma leve inércias históricas? Sem dúvida, mas também medida higiênica disciplinar, visando o aparecimento de um "homem novo". Um programa que mal esconde a ética puritana do trabalho e a ingerência violenta (própria das políticas de terra arrasada) na vida e na memória de um povo, em nome de uma "ordem" social cujos traços autoritários logo viriam à tona. Aliás é bom lembrar que a política abstrata da *tabula rasa* comanda tanto a assepsia do espaço modernista quanto as "destruições criativas" e altamente lucrativas de um empresário schumpeteriano. Daí os nada surpreendentes laços de família entre vanguarda estética (ao menos enquanto aspiração realizada como síntese arte/vida) e vanguarda do capital, terreno comum em que brota a figura histórica (que remonta ao primeiro Iluminismo do setecentos) do arquiteto-ideólogo.

Assim, o desejo do Roberto de preservar as obras, e, nelas, um certo aceno utópico e transcendente que não se esgotaria na tendência geral do processo, parece-me que, de certo modo, reproduz a posição da crítica

moderna da arquitetura e patina por isso mesmo nos mesmos impasses. Ou seja, nos bons tempos do ecletismo burguês do século passado, a arquitetura era sobretudo assunto de historiador da arte: uma unidade arquitetônica resumia quando muito um estilo de época. A reviravolta na crítica de arquitetura vai se dar justamente com a entrada em cena da Nova Construção, quando então começou a abandonar o reino bolorento das Belas Artes – não sem ambigüidade, uma espécie de ambivalência congênita que até hoje nos acompanha como se pode perceber de saída no duplo registro que orientava a propaganda de Le Corbusier em favor dos novos cânones construtivos. Para vender à burguesia, que precisava ser convertida à sua própria modernidade, a nova "máquina de morar", era preciso igualmente subverter o pendor desta para os arremedos dos estilos históricos da arquitetura áulica e monumental, com os seus excessos ornamentais, em nome da eficiência técnica e funcional. Mas como afinal se tratava de Arquitetura e não apenas de Engenharia, era preciso buscar as motivações na própria História da Arte: a simplicidade virava preceito estético caucionado pela tradição das formas puras que remonta às pirâmides do Egito. Assim, cumprida a dieta funcional, a Nova Construção poderia entregar-se à emoção artística, assinalando o ingresso da arquitetura na esfera da arte autônoma, além do mais decididamente não-figurativa. Esta a

nova arquitetura que o crítico precisa aprender a ver: em que os requisitos de funcionalidade e honestidade construtiva, desentranhada das expectativas utilitárias do cidadão comum, se desdobram, na prosa crítica, em considerações sobre massa, linha, cor, espaço, etc., como na percepção estética plenamente realizada. Resultado: a ideologia se transfere da obra, inevitavelmente inserida no plano positivo da intervenção, para o discurso sobre a mesma. Não surpreende então que voltem a repercutir na tarefa do crítico as aporias que viram nascer no limiar dos tempos modernos uma esfera estética específica, a de um juízo estético, desinteressado por definição, sobre uma obra interessada também por definição, devolvendo-a ao domínio privado do recolhimento estético, onde é mantida à distância, exatamente o que não faz o público real a quem ela se destina. E assim por diante.

Não é difícil perceber – seja dito de passagem – o quanto as considerações de Habermas (que num certo sentido inspiraram o Roberto) acerca do viés estético do funcionalismo a ser preservado a todo o custo, mais as dissociações que requer, se enredam nessas mesmas antinomias que remontam à crítica moderna da arquitetura ainda no seu estado de inocência. Que começa a perder tão logo os críticos resolvem enfim tomar ao pé da letra o ideal construtivo em questão, pois afinal os mestres modernos foram

os primeiros a proclamar que a arte autônoma vira fetiche quando cancela o seu ser-para-outro. Mas esse passo adiante da crítica, o reconhecimento da heteronomia da arte autônoma, que se expressa nos desdobramentos sistêmicos das finalidades práticas, já é contemporâneo dos primeiros sinais de esgotamento da Ideologia do Plano, etc. O que torna ainda mais insustentável a persistência hoje, por parte de arquitetos e críticos, do ponto de vista de artista, que já não é mais do que a expressão do formalismo integral em que foi se convertendo a arquitetura moderna. Trata-se de uma nova "onda" esteticista (pós-moderna?) que celebra a diferença, a efemeridade, o espetáculo, a moda, etc. Recrudescimento do fetichismo portanto, porém noutra registro. A reificação das relações sociais toma agora forma de uma irrealização do mundo convertido em imagens, da publicidade às artes eletrônicas, passando pela arquitetura simulada, cenarística. Voltando à questão colocada anteriormente: a imagem tátil arquitetônica cabalmente realizada revelou seu fundamento histórico – a generalização da formamercadoria e sua apoteose publicitária. Mas este já é um outro problema.

Como pensar a idéia de experiência estética após a falência desse projeto? A senhora

acha que as obras modernas ainda apontam para uma promessa de emancipação futura? E a arte contemporânea, conseguirá sobreviver à "morte" prevista por Hegel?

A pergunta é difícil e tem vários desdobramentos, mas talvez eu a possa resumir numa única questão: a persistência ou não da experiência estética. Vou logo dizendo que acredito que, mesmo no plano das chamadas "belas artes", algo mudou. Numa sociedade em que não só todos os âmbitos da cultura se encontram totalmente colonizados, sua inserção no mundo dos negócios parece-me não deixar mais brechas para o prazer desinteressado, essencial a essa experiência. Esta se dá de tal forma mediada, que já não mais pode resultar de uma "promessa de felicidade" inscrita na obra, nem mesmo como cifra de um futuro que nos teria sido usurpado. A arte hoje submergiu no mundo prosaico dos negócios de uma tal maneira, que é preciso reinventá-la (até posso conceder que alguns gestos isolados ocorram aqui e ali, porém, uma vez descobertos, são imediatamente incorporados – mas este tema volta numa próxima resposta). O que será a arte então? Não sei. Eu lhes devolvo a pergunta... Aliás, costumo utilizar a expressão modernidade "esvaída" para me referir a certas obras – de arquitetura ou não – que retomam ou "revisitam" o passado próximo, mas que não têm mais a mesma força expressiva

na origem daquelas criações ou experiências (e aqui eu penso especialmente nas obras de arte propriamente ditas) vinculadas ao momento histórico em que se deram e animadas pelas expectativas que o processo real da sociedade podia ainda alimentar. Numa entrevista recente, o Paulo (Arantes), depois de resumir a minha discussão com o Roberto, explicava: "como nos tempos de Hegel, ninguém está dizendo que a Arte acabou, mas simplesmente que a alta voltagem de uma primeira audição de Schönberg ou a leitura de um trecho inacabado de Kafka não se repetirá mais com a intensidade e a verdade de quem se defronta com um limiar histórico". E esta experiência rebaixada, acredito eu, ocorre tanto ao nível da audição ou leitura dessas obras modernas, como, com muito mais razão, na produção mimética de certos artistas – que em geral, a meu ver, não passam de amaneiramentos extemporâneos.

Aqui o outro item da pergunta-sabatina que vocês estão me fazendo, tipo: você tem mesmo coragem de repetir o que disse? Pois é, sou teimosa.

Voltando ao Hegel e à morte da arte – assunto recorrente nos meus cursos –, acho que só aluno de primeiro ano tem dúvidas a respeito e pode imaginar que Hegel teria decretado o desaparecimento da arte, embora ela tenha deixado de ocupar para ele a centralidade que teve na história da consciência e não coubesse mais falar em "belo ideal". Mas já estamos hoje numa outra etapa desse

mesmo processo diagnosticado por Hegel, em que isto mesmo que então surgia como arte autônoma (uma invenção da sociedade burguesa) também se esgotou. Repito-me novamente, de forma um pouco livre, agora num pequeno trecho da minha prova de livre-docência, em que resumo sumariamente este processo.

Principiava pela constatação corrente de que a principal característica da arte na idade moderna é sua *autonomia*, entendendo por isso – com os clássicos da teoria crítica –, que a ordem burguesa não só liberou a arte de suas tutelas tradicionais (da Igreja à Corte), como a instalou num mundo à parte, muito além do domínio material da reprodução da vida. Graças a esta transcendência da dimensão estética, teria passado para o primeiro plano o livre desenvolvimento da obra segundo sua legalidade interna: ciência, moral e arte, cada uma dotada de uma lógica específica de validação, constituiriam os momentos independentes em que se decompôs a razão objetiva da sociedade pré-capitalista. Um tal desmembramento era garantia de progresso e penhor da modernidade em marcha. Portanto, a emancipação da arte autônoma se deve à sua emancipação e à racionalização capitalista da dimensão cultural. No entanto, esse mesmo processo se encarregará de neutralizar a autonomia que gerou à medida em que for consolidando a arte como uma instituição positiva. Cumprindo seu destino moderno, a arte

verá sua autonomia converter-se em princípio de dissolução. Ora, foi justamente isto que percebeu Hegel — ele foi o primeiro a isolar o fenômeno quando se deu conta de que a arte enquanto valor de culto chegara ao fim no momento mesmo em que a recém conquistada autonomia anunciava sua dissolução já em curso. É que a lógica iluminista da autonomia "exteriorizara integralmente os conteúdos nas formas artísticas", consagrando em conseqüência o *primado da instância técnica, ela mesma expressão da preponderância do novo sujeito estético*. Este o caminho que na arte romântica mais avançada estava convertendo os meios de representação em tema objetivo da obra de arte, segundo Hegel. Constatada a reviravolta, acreditava ele que a arte passaria a girar em falso.

Neste ponto eu cheguei a cometer a blasfêmia de sugerir que faltara a Hegel um pouco mais de dialética na compreensão deste novo passo na história da arte. Ele não teria visto que esta subjetivação que estava rebaixando os conteúdos estava ao mesmo tempo liberando as forças produtivas da arte. Mas é verdade que, ingressando no domínio da racionalidade moderna, a arte autônoma (como foi dito acima) pagará tributo ao mundo diante do qual se afirmara tomando distância máxima: à medida que cumpre essa lei formal vai incorporando modelos extra-artísticos de racionalização. É quando o novo na

arte cede lugar às inovações da produção material, da qual deveria ser o outro. Assim, o diagnóstico hegeliano acerca da dissolução da arte, em virtude de tais injunções externas que acabavam por absolutizar os meios, antecipava no outro extremo o choque vanguardista com a instituição arte. Nesse meio tempo a autonomia que derivara o seu impulso próprio do culto profano do belo regredira até o fetichismo da forma. Acresce que onde há diferenciação também há reificação, e conseqüente aspiração à fluidificação das barreiras que comprimem o mundo da vida. Arte autônoma é arte separada, enrijecida na positividade (como diria o jovem Hegel). Daí o programa vanguardista de superação da arte, forçando a abertura do domínio estético represado pela compartimentação moderna, reatando a comunicação com o mundo empobrecido pela racionalização instrumental. E tudo que daí se segue.

Volto ao ponto inicial: quando as vanguardas se institucionalizam elas também perdem o seu poder de fogo. Eu gosto muito de citar um diagnóstico do Perry Anderson a respeito do programa de vanguarda do alto modernismo, segundo o qual ela correspondia a um tempo em que sobre um presente técnico ainda indeterminado pairavam as nuvens carregadas da revolução social, fazendo com que insurreição estética e tomada do poder parecessem ter encontro marcado na crise da sociedade burguesa que se aproximava.

Hoje o horizonte histórico se encolheu, as energias utópicas parecem esgotadas. A palavra de ordem de Rimbaud: "É preciso ser absolutamente moderno", foi substituída por um sucedâneo narcisista, espécie de conformismo minimalista: "É preciso ser aquilo que já se é". E isto numa era de debilitação radical do sujeito outrora consistente dos tempos do capitalismo liberal e do romance realista. Deu-se então a conexão inesperada: a *desestetização da arte*, projetada pelas vanguardas, na esteira da qual dar-se-ia a reapropriação da existência alienada, culminou numa *estetização da vida*. Mas aí já estou entrando no assunto das próximas perguntas. De qualquer modo, para concluir: depois de tudo o que eu disse é desnecessário confirmar — é isto mesmo, não há mais lugar no mundo contemporâneo, seja para uma criação artística, seja para uma experiência estética nos termos em que se deu no passado, mais especificamente até o alto modernismo.

Atualidade

Sua crítica à "espetacularização do urbano" se concentra na análise dos museus e projetos de "revitalização de áreas degradadas" nas grandes metrópoles. A senhora poderia resumir os principais argumentos de sua crítica? Ela pode ser aplicada a

outros aspectos da cultura contemporânea?

De fato, a minha discussão sobre a espetacularização do urbano se concentra na questão da cultura, ou no que chamei de culturalização do urbano — não por questões profissionais, tampouco na intenção de centrar o foco numa única dimensão de todo o processo, mas porque este aspecto particular tornou-se central. Assim sendo, procuro ressaltar, desde o início, a novidade histórica de um fenômeno que os Modernos praticamente desconhecera. Até bem pouco tempo, a abordagem da cidade, tanto no plano prático das intervenções urbanas, quanto no âmbito do discurso teórico específico, se dava prioritariamente em termos de racionalidade, funcionalidade, salubridade, eficiência, ordenação das funções: em suma, falava-se e agia-se em nome da sociedade no seu conjunto, pelo menos era assim na imaginação a um tempo política e técnica das pessoas concernidas. Nos dias atuais, tudo parece obedecer ao princípio máximo da *flexibilização*. Daí o primado do desenho — do traçado urbano ao *design* dos micro-espacos — e do tipo de *representação simbólica* que lhe corresponde. Assim, fala-se cada vez menos em planejamento da cidade, que deste modo estaria obrigada a obedecer a um modelo estável de otimização do seu funcionamento, e cada vez mais em *requalificação*, mas em termos tais que a ênfase deixa de ser predomnan-

temente técnica para recair no vasto domínio *passpartout* do "cultural".

Portanto, quem hoje em dia mexe com a arquitetura da cidade e demais tópicos adjacentes, cuida menos de uma especialidade nova e batizada de *transdisciplinar* do que possivelmente do capítulo central do debate contemporâneo – um campo de forças técnicas, artísticas e políticas marcado pela ascendência incontestada do supracitado "cultural". Pretendi mostrar em vários textos e falas como as políticas urbanas são cada vez mais políticas culturais. Identificação nada arbitrária, pois é um fato indiscutível que a cidade foi se transformando em uma instância – privilegiada mas de qualquer modo indiscernível – do assim chamado "cultural", quando todas as coisas parecem virar cultura, ou ainda, sendo mais precisa, "bem cultural". Expressão que aliás não é nova porém denuncia uma nova convergência, a saber, de dois diagnósticos de época em princípio mutuamente excludentes: a) no atual estágio da sociedade de consumo, a cultura – antes esfera autônoma e separada – tornou-se coextensiva à sociedade, que por isso mesmo passa a ser denominada sociedade do espetáculo ou da imagem; b) por seu lado, nesta mesma sociedade em que tudo é cultural, a economia irrompe não só como instância determinante, mas como princípio de dissolução de todas as relações humanas no estritamente econômico. Em suma, a realidade, que é

uma só, ora é vista como inteiramente cultural, ora como puramente econômica.

Falsa oposição, dirá Jameson ao entrar no debate nos anos 80, "tudo é cultural" obviamente por razões econômicas. Não há como discordar. À atual "apoteose do dinheiro" (na expressão de Robert Kurz, literalmente: "a ascensão do dinheiro aos céus") se deve o ímpeto peculiar de três setores (em termos de "acumulação"), o financeiro, o de tecnologia de ponta (informática, telecomunicações, aeroespacial, etc.) e justamente o da cultura mercantilizada, dita multimídia: ou seja, o triunfo da economia de mercado redundando numa brutal concentração e financeirização da riqueza, a "cultura" tornou-se um grande negócio – da indústria cultural de massa (clássica) ao passo mais recente da intermediação cultural e correspondente consumo gentrificado (estudado pelo Featherstone, na trilha do Bourdieu, chegando por aí até ao "consumo" da cidade).

Já em meados dos anos 60, Guy Debord, no parágrafo 193 da *Sociedade do espetáculo*, dizia, de forma premonitória: "a cultura tornada integralmente mercadoria deve também tornar-se a mercadoria vedete da sociedade espetacular". Em suma, a realidade última é sem dúvida a do capital que, na sua quintessência, é a inflação hiperrealista do mundo das imagens, mas é clara a reversibilidade de um no

outro — o mundo do dinheiro e o da cultura — , já que o capital ou a riqueza financeirizada é ela mesma um inchaço de ficção ou uma inflação rentista de ativos. De outro lado, o descontrole da economia que se independentizou face ao Estado Social quebrado pela sua própria crise fiscal, também descontrolou o reino "autônomo" da cultura, que, tornando-se ela própria um artigo de comércio entre outros, não só se autonomizou uma segunda vez (como a própria economia), como se generalizou a ponto de entronizar o esquema culturalista (de base antropológica) de explicação em última instância da sociedade.

Resumindo o que venho afirmando. Um dos traços do urbanismo dito de última geração é que vive-se à espreita de ocasiões... para fazer negócios! Sendo que o que está à venda é um produto inédito, a própria cidade, que para tanto precisa adotar uma política agressiva de *marketing*, cujo ingrediente indispensável tem sido um sistemático agenciamento de iniciativas culturais, entre as quais destacam-se os sofisticados e aparatosos equipamentos culturais. Vemos multiplicarem-se, a cada dia, inclusive entre nós, tais edifícios, ditos, como todos já estamos cansados de ouvir, "motores" ou "alavancas" na "requalificação" (eufemismos hoje correntes entre urbanistas — e jornalistas...) das áreas "degradadas" (*id.*, *ibidem*) da cidade. Ou seja, vê-se com naturalidade as atividades culturais

serem instrumentalizadas na corrida competitiva das cidades, isto é, no processo de mercadização cada vez mais integral de um bem cultural e civilizatório por excelência como a cidade.

Só este aspecto mereceria um longo capítulo, na verdade central, pois tudo muda de figura no momento em que um Museu ou uma Sala de Concerto é projetado como mola para a gentrificação (ou enobrecimento, como preferem dizer outros) de uma região inteira de uma cidade. Como tratei por extenso desse tópico altamente problemático em várias ocasiões e não posso me estender demais, fica apenas a indicação do caráter estratégico desse polo de investimento simbólico para as chamadas "máquinas urbanas de crescimento", como alguém denominou a cidade gerida empresarialmente, desde os anos 60/70 nos Estados Unidos, mais recentemente na Europa e, hoje em dia — pelo menos é o que pretendem alguns — , no Brasil. Pelas mesmas razões também apenas indico o crescente papel de tais equipamentos como centro irradiador da "personalidade" (ou, no jargão, "identidade") peculiar da cidade que o hospeda, que passa então, aliás como planejado, a ser identificada pelo seu centro cultural, museu, ou coisa que o valha — tanto faz, desde que seja uma isca prestigiosa, e suficientemente chamativa, como o Guggenheim-Gehry de Bilbao. Trata-se, é claro, de um lance de *city marketing*.

Antes de tudo, um bom prefeito deve saber vender bem a imagem da sua cidade, tanto ao investidor à procura de uma localização segura quanto à própria população, reforçando-lhe o "patriotismo de cidade", como se diz, a propósito desse novo tipo de fidelidade do consumidor a uma "marca". Ao mesmo tempo, se todos procuram o seu Guggenheim, fica muito difícil distinguir a diferença buscada como valor associado ao "logo" da firma da padronização (ainda fordista) de um McDonald's franquizado, fazendo a tal "identidade" mudar de sinal, sinônimo do sempre igual gerado pelo capital, que precisa se sentir em casa, e seguro, em toda e qualquer parte do mundo.

Em resumo: O que uma tal imagem de cidade anuncia? Em primeiro lugar, que ela, no caso Bilbao, possui um Gehry, assim como São Francisco tem um museu assinado por Mário Botta, Los Angeles, um Isosaki, mais um Richard Meyer, etc., todos membros do *star system* da arquitetura mundial. Essa imagem estratégica está portanto informando que existe doravante no País Basco uma real vontade de inserção nas redes globais, que sua capital deixou de ser uma cidade-problema e pode vir a ser uma confiável cidade-negócio. De fato, o que se dá mesmo a ver é o próprio emblema da credibilidade, os sinais emitidos por aquele consumado exemplar de maneirismo arquitetônico: materiais ostensivamente calculados para ofuscar pelo brilho *high tech*;

atmosfera de vanguarda sugerida pelos volumes de corte desconstrucionista; ambiência introvertida de uma enclave para os *happy few*. Um ícone, enfim, do mundo dos integrados, no caso a indispensável janela dos altos serviços culturais se abrindo para o terciário avançado, sem o qual a mencionada vontade elegantemente arrivista de inserção não passaria de um voto piedoso.

Identificação paradoxal, para dizer o menos. Pois o reconhecimento externo e interno buscado se daria em torno de um ponto de fuga tanto mais localmente aglutinador, como pretende, quanto mais se apresenta como uma verdadeira marca de extraterritorialidade, indiferentemente implantável em qualquer outro nó da malha global. Por isso mesmo é dita simbólica essa identidade estrategicamente planejada com os meios altamente persuasivos da cultura arquitetônica da imagem, inflacionada por duas décadas de pós-modernismo. Quanto ao recheio do museu, ficará em grande parte por conta das coleções itinerantes do próprio Guggenheim – outra ocorrência em rede, cuja ressonância cultural local tampouco é relevante, ou melhor, se resume a filas de dobrar esquinas – , dupla imagem da afluência que confirma o acerto do investimento nos serviços de alta visibilidade, de preferência em escala monumental. À vista de uma sonda cultural como esta, uma agência internacional de avaliação de risco

concluiria que no País Basco os governantes finalmente resolveram "pensar global para agir local", como manda a boa gramática gerencial.

Como a senhora explica a atual multiplicação de museus? Que papel eles têm, além de dar prestígio às cidades que os abrigam? Pode-se falar numa nova arquitetura de museus?

Continuo com o exemplo do Guggenheim. Não por acaso, Rosalind Krauss, ao refletir sobre "A lógica cultural dos museus no capitalismo avançado" (comunicação apresentada no CIMAM de 1990, em Los Angeles), numa clara alusão a Fredric Jameson, encerra o argumento sobre a "virada" ocorrida tanto no campo da produção artística quanto nas instituições que as veiculam, referindo-se à "revolução" provocada por Thomas Krens (hoje, sabidamente, a maior "autoridade" em matéria de negócios no campo das artes plásticas — instituições, circuitos, etc.). Justamente um graduado em Ciências Empresariais por Yale na direção do Guggenheim, e que justificava seus lances ousados dizendo estar ocorrendo com os museus algo da mesma ordem do que sucedera em todos os outros setores em que a industrialização também acabou por se instalar — da agricultura ao esporte. Por que não na Arte? Basta reparar no modo desabusado pelo qual se exprime Krens para sentir o tamanho da virada em curso: embora distinguindo mercado da

arte de mercado de consumo de massa, mais próximo do *dealership* do que da indústria propriamente dita, Krens só se refere ao Guggenheim como *museum industry*, no caso, *overcapitalized*, em busca de *mergers and acquisitions* e carecendo de um *asset management*. Na mesma linha, exposições e catálogos são para ele "produtos" cujo *marketing* adequado requer uma área de venda cada vez maior, de sorte a aumentar sua "fatia de mercado". De certa maneira não se pode negar que estaria assim se realizando no domínio insuspeitado da arte o ideal de valorização do capital, encurtar ao máximo o tempo de circulação, juntando na mesma operação produção e consumo. Conhecemos o resultado: a multiplicação de museus Guggenheim mundo afora, segundo o modelo Disney, como aliás faz questão de salientar o próprio Krens, através de franquias, permitindo assim abrigar tanto o acervo da coleção quanto fazer circular as obras e promover exposições itinerantes mais facilmente patrocináveis por terem assegurada uma rede de lugares, exponenciando a rentabilidade conforme se replicam as mostras.

Isso sem entrar nos detalhes das negociações ocorridas, desde a venda da marca — veja-se as idas e vindas nas tratativas com a administração espanhola e, mais especificamente, de Bilbao — em que o caráter comercial e publicitário era nitidamente enfatizado, até a apresentação da maquete do projeto no Prédio da Bolsa de Bilbao, e a

assinatura do contrato em Wall Street; ou ao mediar a aquisição de algumas obras que constituiriam o acervo (a coleção Panza – de obras minimalistas americanas, cuja aquisição por Krens aumentara o endividamento da Fundação e que se destinaria ao novo museu, que, no limite a pagaria, via franquia e outras benesses – teve o veto dos espanhóis, sobrou apenas Richard Serra com sua sala especial, num destaque que não deixava dúvidas de que o museu, embora financiado pelos espanhóis, era na verdade americano), acervo este adquirido através de suas "ligações perigosas" com a Sotheby's – como todas as transações que costumam ocorrer no âmbito dos grandes negócios e das quais, novamente, não poderia se resguardar um museu que se pautava pela ousadia. Sem contar, obviamente, o chamariz arquitetônico de Frank Gehry. O que levou Andrew Decker a questionar, num de seus artigos, se o Guggenheim seria uma instituição cultural que necessitava levar em conta as leis dos negócios ou era, ao contrário, um negócio sem mais... O próprio Krens ao referir-se ao que se inaugurava com Bilbao: – franquias em museus –, dizia: "Este projeto é um

projeto heróico". Por que? "Porque nos ajuda a definir o que serão os museus". Ou seja, é um experimento para o que serão os museus como instituição no século vinte e um.

Segundo Jeremy Rifkin, em *Idade do acesso*¹, também neste setor, o das franquias, a mudança atual de "paradigma" teria se feito sentir: "se a franquia de marcas e produtos existe há mais de um século – diz ele –, a franquia de conceitos é uma idéia inédita, que funciona na base de premissas muito mais compatíveis com a lógica do acesso do que aquela da propriedade". As empresas de serviço portanto não apenas vendem suas marcas, mas suas fórmulas de organização, funcionamento, marketing, etc. Donde o crescimento exponencial das franquias – agora, como se pode constatar, introduzidas no circuito das artes.

Desde 1998, a nova dupla Krens-Gehry ronda o Brasil com o intuito de "seduzir" (a expressão é do próprio Krens, que se auto denomina "um sedutor profissional")² alguns prefeitos ou curadores incautos, e, enquanto aqui se discute se será melhor construir o museu nesta ou naquela região do Rio de Janeiro, o Guggenheim desmente que

¹ Cf. *L'âge de l'accès – la révolution de la nouvelle économie*. Paris: La Découverte.

² Ver a respeito de todas essas transações que redundaram no museu de Bilbao o livro de Joseba ZULAIKA: *Guggenheim Bilbao: cronica de una seducción*. Madri: Nerea, 1997.

o negócio esteja sendo fechado, pois alega estar com problemas de caixa, ou seja, é preciso valorizar-se ao máximo: 2.000.000 de dólares para avaliar as condições, 100 para construir o museu, 20 (ao menos foi a soma da franquia em Bilbao, e é o preço da sedução anunciada pelo diretor-empresário-sedutor) para vender a marca, poder de decisão sobre as mostras (afinal mostras de motos, roupas Armani, ou o acervo de l'Hermitage – ao qual a Fundação acaba de se associar – são indiferentes, desde que lhe garantam um bom retorno), ao mesmo tempo que a cidade que o sediará, e que terá que financiar ou conseguir o financiamento para a obra, se alimentará da ilusão de estar se beneficiando com a leva de turistas que, no caso de Bilbao, nem mesmo visitam a cidade, mas que obrigam a administração local a investir sempre mais na mesma região, dualizando de vez a capital basca. O que não há de ocorrer no Brasil, onde nenhum estrangeiro virá para ver mais um Guggenheim-Gehry (agora, aparentemente substituído por Jean Nouvel) – seremos nós mesmos a pagar esta conta, de cabo a rabo. De qualquer modo, não há como não reconhecer que a empreitada é de vulto e que as exposições que se sucedem neste e noutros museus, cujos acervos são cada vez mais circulantes,

movimentam milhões de dólares e fazem mover a manivela dos altos negócios.

Aliás, não por acaso o futuro dos museus foi assunto em Davos 2001 e, como registra o correspondente do jornal *O Estado de São Paulo*, Th. Krens era um dos *experts* (!) mais solicitados nos debates, em que foi ficando cada vez mais evidente – escreve o jornalista – “que o gestor do museu do futuro vai ter cada vez mais um perfil que se aproxime do CEO ou COO de uma empresa (principal executivo ou executivo chefe das operações). Ele deve ser mais um generalista do que um especialista”.³ Voltando ao nosso personagem, há quase dez anos Luis Fernandez-Galiano já observava que Krens introduzira no mundo exclusivo dos museus o estilo agressivo (como dizem os publicitários) dos operadores financeiros, um misto de Mikel Milken e Donald Trump, vendo no museu o capital fixo e nas obras o capital circulante, aplicando à cultura, em suma, toda a “filosofia da engenharia financeira”. Ou as artimanhas de um negociante sedutor e inventivo.

Não surpreende pois que outros museus estejam adotando este modelo empresarial, inclusive trazendo empresários de verdade para dirigi-los, empresários que, ocupando o vazio deixado pela oportuna retirada do Estado desse campo (ao menos da gestão,

³ Cf. Jornal do Dia, 25.03.2001, p. d12.

pois pelo menos através de incentivos, ou contrapartidas de empréstimos de agências multilaterais, ele está presente, quando não na construção de toda a infra-estrutura urbana necessária para o empreendimento), se transformam em seus patrocinadores, com direito a sociedade no espaço. Veja-se a esse respeito a nova Tate, onde quem contribuiu para bancar a reforma da usina elétrica desativada em que foi instalada tem direito de usá-la, por exemplo, para recepções. (O detalhe é menos desimportante do que parece, aliás, é crucial: em uma nova aliança de poder e dinheiro organizada em rede, o contato pessoal, e portanto o espaço estratégico no qual ele se dá torna-se indispensável). Mais próximo de nós, veja-se o caso do nosso (?) MASP: "construído em terreno cedido pela prefeitura, o edifício do MASP também pertence à municipalidade. Já a Associação MASP, composta de membros auto-indicados, é uma instituição privada, detentora do acervo do museu e com licença para usar o prédio". E como indicam as aspas não sou eu quem estou estranhando o fato.⁴ Numa palavra, não se gerencia empresarialmente a cultura se a estratégia não for a apropriação *en privé* de um recurso coletivo, melhor ainda quando o intermediário desse processo é o próprio Estado.

Um novo episódio, também bastante próximo: o novo MAC/USP. Uma Universidade em crise, um acervo excelente: por que não geri-lo sem os entraves burocráticos e dando-lhe a visibilidade que merece? Com estes argumentos, uma Associação de amigos do MAC convida alguns arquitetos de renome para um concurso fechado, foge das licitações, coloca o museu no lugar mais surpreendente, no Bairro da Água Branca, pretendendo ser aí um "novo eixo cultural", mas não por acaso dentro de uma Operação Urbana, beneficiando-se da lei que obriga a troca de coeficiente construtivo por área de interesse social (aliás este está sendo um expediente recorrente em São Paulo, veja-se o shopping do Silvio Santos no Bexiga, transformado em "Complexo de entretenimento", para driblar todas as restrições de índices construtivos; ou o Centro Cultural Tomie Othake, possibilitando ao grupo Axé a construção de megatorres de escritórios, por sinal com projeto do próprio Ruy Othake; e bem recentemente o projeto o Centro empresarial e cultural *Gold Center*, ao lado do Parque Villa-Lobos – ele mesmo, algo no gênero). No caso do MAC e da Operação Água Branca: em se tratando de um grande Centro Empresarial ainda por ser ocupado e ativado, nada melhor do que associá-lo a um empreendimento que, além de satisfazer à demanda de

⁴ Cf. Caderno T da revista *Bravo* de agosto de 2001, p. 7.

seus futuros frequentadores, antes de tudo serve de marca publicitária nobilitadora, um museu de arte e da USP. Entusiasmado, o Secretário de Planejamento da Cidade declara à imprensa: "São Paulo precisa se qualificar (*sic*), a presença de grandes nomes pode ajudar". E um destes, não por acaso o escolhido, Bernard Tschumi, afirma encantado: "o lugar onde deve ser construído o museu é absolutamente contemporâneo, ao lado de uma estrada de ferro, um viaduto e um shopping center! Não falta nada". Em seu projeto aliás ele se encarregará de completar o que hoje é condição *sine qua non* de todo museu ou centro cultural que se preze: dos dez andares, três são de galerias (calculadas na devida medida do acervo? ou para que tipo de exposições? pressupõem algum programa curatorial? mas talvez ainda seja cedo para definir isso e hoje em dia não é bem esta a preocupação maior dos júris que avaliam tais projetos), quatro são de estacionamento (algo que não poderia faltar numa cidade como São Paulo — no caso, permitindo que se vá com facilidade de um parking a outro: do shopping Plaza, por exemplo, para o do Museu. Consumo com comodidade e segurança), mas sem esquecer o "sky-lobby", com restaurante, loja e uma pequena galeria; finalmente rampas que propiciam uma visão ampla da cidade, jardim e mais outro restaurante. Agora, sim, podemos dizer: "Não falta nada" a esta grande caixa de vidro avermelhada,

como um pacote de bombons, perdida em meio aos trilhos da antiga FEPASA.

Aliás é bom não esquecer que Tschumi é o mesmo arquiteto que projetou as "folies" do Parque de la Villette — pequenas construções em ferro, vermelhas, sem função aparente, salvo pontuar a paisagem e citar Chernikov (ou seja, restringir-se a uma auto-referência arquitetônica), e que, como Gehry, Eisenman, Libeskind, e outros, fazia parte do grupo dos assim chamados arquitetos "desconstrucionistas", sendo ainda mais radical do que o mago de Bilbao quanto a pensar a arquitetura como "disjunção", inclusive entre forma e função — igualmente múltiplas e cambiáveis. Ora, por isso mesmo, talvez sejam estes os arquitetos que melhor compreenderam o que sejam hoje (ou justamente não sejam) os "novos museus". Foi-se o tempo em que um determinado acervo de objetos de valor cultural reconhecido era suficiente para definir a natureza e destino de um museu. Bem como sua arquitetura. Como nem mesmo esse mínimo é mais necessário para especificar um museu, fica difícil dizer ao certo do que se está falando quando o tema é a arquitetura dos museus. Na verdade, um paradoxo bem conhecido: por um lado, somos testemunhas de uma avalanche museal inédita; por outro, quanto mais a maré se avoluma, menos sabemos dizer com que objeto estamos de fato lidando. Os inúmeros encontros internacionais promovidos pelo ICOM, Museus e outros

organismos do gênero, não fazem senão reforçar esse sentimento ambivalente de que a instituição museu está em crise no momento mesmo de sua proliferação e diversificação numa escala mundial nunca vista. E isto não se deve apenas ao fato de não haver mais limites, tanto temporais quanto disciplinares — pode-se expor de tudo ou mesmo nada, misturar "produtos culturais" (outra novidade, inclusive na terminologia bem sintomática) cuja justaposição num mesmo espaço de exibição nobre seria noutros tempos impensável, sem falar na velha e obsoleta distinção entre o baixo e o elevado em termos estéticos —, mas sobretudo à multiplicação de atividades de tal modo heteróclitas abrangidas sob o seu teto (dos tradicionais ateliês de ensino e criação aos novos serviços de informação e consumo oferecidos aos seus visitantes, ou melhor, usuários), que já se tentou de tudo em matéria de analogia para qualificar esses novos edifícios que ainda levam o nome de museus: centro cultural, shopping center, complexo de entretenimento (eufemismo para shopping que graças a algum apêndice dito cultural se beneficia de incentivos fiscais e outras leis urbanas, como vimos), parques temáticos, e por aí afora.

Indefinição que evidentemente se reflete no trabalho do arquiteto. O que de fato ele estaria projetando quando projeta um museu nos dias de hoje? Pois essa indeterminação mesma da forma-

museu nos tempos atuais é um convite à conversão da arquitetura numa imensa floração de formas intransitivas se desdobrando no espaço (não por acaso associa-se o museu do Gehry, em Bilbao, a uma papoula, por vezes a um polvo ou mesmo um barco; o de Milwaukee, do Calatrava, a uma libélula; o Museu Municipal de Kushiro, no Japão, do arquiteto Kiko Mozuna, a um pássaro de ouro, e assim por diante). Já dizia Tshumi há vinte anos atrás: deve-se olhar uma obra de arquitetura como se fossem movimentos coreográficos — "cheios e vazios, seqüências, articulações, colisões". Enfim, algo que está sempre no "limite" de vir a ser algo diverso.

Está claro que nestas circunstâncias projetar museus já não apresenta a mesma óbvia inocência de antigamente. Superdimensionamento, espetacularização, etc. são sintomas que falam por si. Quando se diz que a "caixa" do museu se rompeu, o que de fato se está constatando, para além da dimensão propriamente morfológica, é que não se trata mais de um edifício destinado a abrigar objetos cuja apreciação procura facilitar da melhor maneira. Ocorre que tal destinação elementar já comparece mediada pelas "n" funções que o museu passou a exercer. A novidade não está de modo algum na implosão do "caixote", mas nessa resultante sobredeterminada de exigências e pressões das mais variadas procedências, da política cultural de turno aos múltiplos interesses das novas

máquinas de crescimento urbano, sem contar os altos negócios que aí se agenciam. Pois é essa promiscuidade que aflora já no desenho mesmo desses edifícios que vão se reproduzindo mundo afora com o velho nome de museu.

Não há dúvida, trata-se de um verdadeiro *tournant* que trouxe a cultura para o coração dos negócios – o encontro glamouroso entre cultura, dinheiro e poder – e que se expressa no que venho chamando de "culturalismo de mercado", a propósito do papel desempenhado pela cultura nas novas gestões urbanas, mas que serve para designar este amálgama inédito entre cultura e mercado. É claro que não estou me referindo à simples relação entre arte e mercado, sem cujo contraponto de nascença, quase sempre hostil mas não raro convergente, não se teria notícia de algo como a moderna obra de arte autônoma – como já se disse, uma mercadoria paradoxal. Estou sim me referindo a essa inédita centralidade da cultura na reprodução do mundo capitalista, na qual, como estou sugerindo, o papel dos equipamentos culturais está se tornando por sua vez igualmente decisivo.

Nesse contexto dos "novos museus", o que a senhora pensa sobre a figura do curador e o trabalho de curadoria? E qual o papel do artista?

Retomando o que eu vinha dizendo: pouco importa se é um museu privado ou público, exigem-se curadores ou diretores artísticos que funcionem também como *managers*, caso não contratem os serviços especializados de um gerente, ou um publicitário.

O mesmo que eu dizia sobre os novos diretores-gerentes também se aplica aos curadores, no limite são eles (quando se distinguem da figura do diretor) quem programa e, na maior parte das vezes, agencia as mostras estáveis e itinerantes que fazem funcionar esse novo circuito das artes. Aliás eles próprios também circulam, constituindo um verdadeiro *star system* de curadores que fazem carreira indo de um museu a outro, de uma mostra internacional à outra, e assim por diante. Fechando o círculo perceberemos que esta simbiose vale também para os artistas que se apresentam no mercado do patrocínio. Em escala maior, estamos vendo o museu – por definição um recurso civilizatório, qualquer que seja a forma histórica na qual se apresente – convertido, e legitimado apenas nesta medida, em polo midiático de atração econômica, sem falar na referência de distinção que sinaliza para as classes tradicionais, como quem diz "também estamos na rede".

Não saberia precisar exatamente o momento dessa reviravolta no campo artístico e que vai se refletir, evidentemente, na função e natureza,

por exemplo, dos museus. Há quem veja na eclosão da arte tecnicamente reproduzível – na análise clássica de Walter Benjamin –, responsável pelo declínio da obra de arte aurática em favor do valor de exposição, esse momento decisivo de inflexão. Por esse caminho, tanto Rosalind Krauss quanto Jean-Marc Poinot, por exemplo, apesar de suas divergências, concordam em atribuir ao Minimalismo, mais especificamente à produção do objeto em série, a virada em que a obra passa a ser produzida para ser reproduzida e, a seu modo, consumida⁵. E "consumida" como valor de troca, de sorte que o museu passa a ter algo de empório, ou então teatro em que a mercadoria-arte seria encenada na sua forma publicitária.

Além disso, o minimalismo coincidiria com o fim do artista deificado, do sujeito artista, da assinatura, da criatividade expressiva, etc., enfim, de todos os valores tradicionais da arte, que cedem lugar a um novo indivíduo – à subjetividade vazia de um eu mínimo, para utilizar a expressão de Lasch. É como se

ocorresse uma reprogramação empresarial do espírito, agora voltado para si mesmo e embrulhado numa retórica da "autenticidade", da ação comunicacional, da transparência, etc. – a nova forma da ideologia, aquilo que alguns autores começaram a chamar de "ideologia *soft*" (p. ex. François Bernard Huyghe e Pierre Barbès, ou Jean-Pierre Le Goff)⁶: a tentativa de uma homogeneização de outro tipo da sociedade, através justamente da retomada massiva do vocabulário crítico e artístico transformado nada mais nada menos do que numa fórmula adaptativa, de cunho nitidamente gerencial, ou seja, a nova fórmula do sucesso. Mais especificamente, citando Huyghe: "Uma das funções principais da ideologia *soft* é assegurar, numa sociedade fatigada pela algazarra da história, a concordância sobre um modo de vida apático e comum", em que cada um se sente livre para procurar seu "*petit bonheur*" privado. Esta, pode-se dizer, a extensão da lógica produtiva da "barbárie doce", de que fala Le Goff. Ou ainda, voltando a Lasch: a única "experiência" que esses

⁵ Os textos a que estou me referindo são: a comunicação citada há pouco, de Rosalind KRAUSS, e, de Jean-Marc POINOT: "Quand l'oeuvre a lieu". In: *Parachute*, nº 46. Montréal: 1987, p. 70-7.

⁶ François-Bernard HUYGUE e Pierre BARBÈS, *La soft idéologie*. Paris: Robert Laffont, 1987 e Jean Pierre LE GOFF: *Le mythe de l'entreprise*. Paris: La Découverte, 1995, em especial o capítulo "De l'échec de Mai 68 à la barbarie douce du management".

artistas transmitem é a da irrealidade, em que a única coisa que sobrevive é o eu, mas um eu sem sujeito, reduzido ao grau zero da sobrevivência⁷.

Segundo Jeremy Rifkin (no livro citado há pouco), uma das características da nova economia seria justamente esta: a de ser uma "economia da experiência" — em que as pessoas consomem a sua própria experiência fazendo a aquisição dela por segmentos comercializados. Por isto mesmo, diz ele, "os setores de ponta do futuro repousarão sobre a mercadização de toda uma gama de experiências culturais antes do que sobre os produtos e os serviços tradicionais fornecidos pela indústria". Ao mesmo tempo, constata ele, quando o capitalismo evolui para a produção cultural e a mercadização da experiência, uma nova elite, e não mais a classe burguesa e proprietária, começa a definir as normas e valores da sociedade — os "intermediários culturais", cujo poder reside nos "ativos imateriais" que possuem: "saber, criatividade, sensibilidade artística e talentos de empresários culturais, *expertise* profissional e *faro* comercial". São artistas, intelectuais, publicitários,

enfim, atores sociais que antes possuíam uma certa independência, mas que hoje migraram para a esfera mercantil a ponto de se transformarem em meros "instrumentos da função marketing"⁸.

É quando os valores reativos da crítica, por natureza contestadora e anti-sistêmica, se transformam, como alertam Boltanski e Chiapello (pensando especialmente no surto neo-vanguardista "68"), em cooperativos e descambam para novas formas de opressão e de mercadização que ela mesma (a crítica, especialmente artística) involuntariamente contribuiu para tornar possível⁹. O que de fato parece ter acontecido é a migração dos valores propugnados por aquela crítica para o mundo empresarial e vice-versa: as antigas barreiras que separavam os dois mundos em princípio antagônicos — dos negócios e da vida de artista — teriam se tornando de tal modo porosas, que ficou cada vez mais difícil distinguir um artista digamos "empreendedor" de um executivo de uma firma que funcione na base de prospecção de "parcerias" para a realização de "projetos". Notam os mesmos autores, por exemplo, que o elogio corrente da alta produtividade,

⁷ Cf. *O mínimo eu*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

⁸ Cf. *L'âge de l'accès — la révolution de la nouvelle économie*, p. 14-5 e 235.

⁹ Cf. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard, 1999.

característica das novas tecnologias, se dá nos termos em que se costumava descrever a função por assim dizer desbravadora da arte, como criatividade, imaginação, invenção, inovação, etc. Por sua vez, termos recorrentes, estes últimos, na caracterização do novo *manager* requerido pela organização dita "em rede" da atual produção capitalista flexível, cada vez mais um profissional que se destacará pelo anti-convencionalismo, pela versatilidade em multiplicar projetos e estabelecer boas conexões num mundo de negócios cada vez mais relacional (a ponto de o contato pessoal em lugares privilegiados tornar-se fundamental). Enfim, deverá mostrar-se criativo como um... artista – o qual, por sua vez, foi se tornando um especialista em costurar patrocínios e parcerias, e cuja "arte" foi se transformando num "produto" de equipe, ou de um "círculo de qualidade", como se diz no jargão pós-fordista.

Círculo a que Pierre Gaudibert chama de *experts-profissionais-dispondo-de-critérios-de-valor-na-arte-contemporânea*. Na opinião do autor, expressa num livro conjunto com Henri Cueco, *L'arène de l'Art*, a chamada "arte internacional" dependeria exclusivamente de um grupo muito restrito de decisores: conservadores de museus, marchands, alguns colecionadores e críticos de arte, os promotores e realizadores de exposições que, inclusive, se apresentam como "criadores". São estes os que detêm as rédeas dos negócios

no campo das artes, da produção ao consumo, marketing incluído, por suposto. São portanto os que, num certo sentido, definem o rumo das artes e induzem a própria "criação" dos artistas. "Jamais, em todo o caso – diz Gaudibert – o bloco produtores-difusores foi tão homogêneo; o marchand e seus artistas dão a imagem de uma coesão de empresa moderna, eficaz, solidária..., a um tal ponto, que a noção de co-autor cúmplice, de 'artista à sua maneira' nunca foi tão reivindicada por este empresário das artes". Fica assim difícil precisar por onde tudo começa: pelo crítico, pelo marchand, pelo banqueiro – de quem foi a idéia? Avançando ainda mais o sinal, este mesmo autor chega a sustentar que já existe algo como uma internacional do mercado de arte que funciona como uma seita, com seus terroristas e integristas! Segundo ele, o sistema já estaria tão instalado que possui "todas as síndromes próprias aos grandes negócios especulativos: baixa de qualidade, repetição, preços exorbitantes, blefes quanto à originalidade, intromissão, terrorismo intelectual, uniformização (...) Todo produto deve ser simples, claro, definível em poucas frases. A obra é seu próprio *logo*, tão opaco e simplificado como uma embalagem". De outro lado estas obras em geral "são de grandes dimensões, com uma ampliação de sua presença física: efeitos de matéria, objetos, colagens, pinturas dilatadas de efeitos teatrais. (...) Trata-se antes de tudo de

criar para os decisores mundiais uma arte espetacular, *passé-partout*"¹⁰.

Em grande parte dos casos, aliás, são obras que circulam de mostra em mostra, sem que haja a menor possibilidade de serem adquiridas por colecionadores particulares. Muitas delas, por sinal, não passam de projetos a serem realizados no local – milhares de latas, de cordas, de sacos, etc., nem sempre transportáveis, mas que podem ser refeitos cada vez, ou comportam variantes, desde que o que está sendo exposto corresponda às expectativas geradas pelos eventos anteriores. As famosas instalações. Ou seja, o que circula de fato é o artista, ou melhor a sua imagem, ou a "experiência" que sucita – o que os obriga a um contato permanente com a mídia, pois têm que atuar dentro do referido circuito, associando sua imagem a certas marcas inconfundíveis: bichos empalhados, corpos mutilados, pratos quebrados, monumentos travestidos e assim por diante. Por isso mesmo, o circuito absorve sem problemas e até encomenda obras que fizeram sucesso por seu caráter iconoclasta, anti-institucional, etc. e que passam a ter um alto valor, a ponto de serem indispensáveis em exposições-marcos, como as bienais que se prezem e

queiram ganhar projeção e circular mundo afora. Veja-se o caso do "maldito" Hans Haacke, prêmio em Veneza; ou, por exemplo, o de Damien Hirst, um dos nomes mais conhecidos da atual *britart* – "o rei do marketing", segundo reportagem recente de uma revista brasileira¹¹ – que vende suas obras por altos preços, ao mesmo tempo que cultiva a imagem de artista polivalente (produz quadros, esculturas, livros, vídeos, instalações...) e extravagante (com o que pretende estar questionando, à maneira das velhas vanguardas, o *establishment* dos novos artistas-*managers*, embora o que venda seja em grande parte, justamente, esta fachada de artista romântico que constrói, sem falar que seus patrocinadores são nada mais nada menos do que o diretor da Tate e o galerista Charles Saatchi – um dos promotores da campanha que levou Margareth Thatcher ao poder).

O que a Senhora acha da participação crescente de artistas e arquitetos no mundo da moda e vice-versa, da invasão dos museus e dos circuito das artes pelos estilistas?

"Contaminações" me parece uma boa caracterização para esse novo mundo

¹⁰ Cf. *L'arène de l'Art*. Paris: Galilée, 1988, p. 10, 12, 30-5.

¹¹ Cf. *Carta Capital*, ano VIII, n 168, dez. 2001, p. 64-6.

misturado dos museus, e suas mais inesperadas ramificações. Por ocasião do Morumbi-Fashion de 1999, o jornalista Antônio Gonçalves Filho intitulava sua matéria a respeito: "O arquiteto dos museus entra na passarela da moda"¹². O arquiteto em questão era Paulo Mendes da Rocha, convidado pelo dono da M. Officer para desenhar o espaço do desfile da grife. A mesma matéria nos informa que o novo parceiro do estilista Carlos Miele teria consentido em relançar sua cadeira Paulistano (projetada em 1957 para o Clube do mesmo nome) para a qual o empresário, por seu turno, teria criado novas capas, uma para cada estação do ano, como seria de se prever em se tratando de moda, uma espécie de colete que num determinado momento uma modelo vestiria em performance a parte durante o desfile. Também somos informados pela matéria que a cidade teria ganho um novo estilista, já que sobre o manequim suspendia-se um vestido longo trazendo estampado o esboço original do MuBE. A um tal livre trânsito justamente o proprietário da grife deu o nome de "Contaminação" (título da "mostra", ou desfile). Como disse, não sei de denominação mais apropriada para esse intercâmbio de funções, para ficar ainda nos termos do artigo original. Acresce que a M. Officer também produz vídeos e performances de artistas de renome

em seus desfiles, e além da cadeira de PMR também tenciona introduzir seus produtos no mercado fonográfico. A essa altura, inútil lembrar que a M. Officer atua igualmente na "área social", com a mesma desenvoltura com que expande o núcleo cultural dos negócios da moda. O novo na atualidade destas contaminações é a tranqüila desinibição com que se anuncia seu teor de estratégia a um tempo cultural e mercadológica, sem o que uma não vai sem a outra. Tornou-se a coisa mais natural do mundo que quem fale em cultura também fale necessariamente em *management*. Assim que o diretor executivo da Cartier afirme que é preciso aproveitar o fato de que a cultura está na moda, tornou-se uma espécie de senso comum comercial.

Daí o caráter cada vez mais "cultural" de que precisa se revestir a esfera dos negócios (da imagem de "marca" à "atitude" empresarial), e a necessária organização empresarial de qualquer iniciativa artística que aspire à indispensável "visibilidade" numa sociedade de redes efêmeras. Por isso, hoje em dia, o estilista de moda – mais do que o cineasta – parece ter se tornado a figura emblemática entre esta criação estética e o *management* flexível. A apresentação de uma coleção mobiliza uma rede considerável de cenógrafos, músicos, promotores,

¹² Folha de São Paulo, 11.01.1999, p. di.

fornecedores de estampa, costureiras, publicitários, arquitetos-cenaristas, designers gráficos, jornalistas especializados, e tudo com um roteiro "artístico" (a proposta...) como uma série de instalações ou um desfile de escolas de samba (hoje também uma indústria flexível). Só assim se constrói uma "marca" que por sua vez pauta a futura prospecção do gosto tendencialmente redescoberto na sociedade, a prospecção dos estilos de vida e consumo. Sem falar é claro na progressiva indistinção entre a top model e a star dos outros gêneros de espetáculo — cinema, TV, teatro, dança. Não surpreende que a produção artística hoje seja incompreensível sem esse suporte material. Ou, por outra, todos os ramos parecem funcionar interligados numa imensa rede de conexões igualmente "empreendedoras", e na qual um dos ingredientes estratégicos é a circulação permanente das pessoas concernidas num mesmo ambiente de gente que "decide" ao se encontrar — esse o núcleo duro em torno do qual gravita uma pequena legião de modetes, culturesses e arteiros. Essa área de convergência e permuta requer obviamente espaços altamente qualificados e funcionalmente específicos e polivalentes...

Não por acaso, pois, os arquitetos de museus parecem estar atentos a estas "contaminações", que tanto trazem a moda para dentro dos museus, quanto os transformam em arquitetos na moda

e da moda. Assim, vários deles, que se tornaram conhecidos por seus museus ou centros culturais, passaram a projetar lojas de grifes ou espaços de desfiles. Aliás, os mesmos que também são responsáveis pela ambientação das grandes mostras de arte. Por exemplo, Jean Nouvel, que se celebrou sobretudo por seu Instituto do Mundo Árabe e assina pelo menos dois outros museus — o das Artes e Civilizações, de Paris, e o Museu Rainha Sofia de Madri —, acaba de pintar de preto o interior do famoso prédio Guggenheim de NY, do Wright, para receber a exposição *Brazil Soul and Body*, após ter projetado a sede da Versace, também em NY, e, não faz muito, as Galerias Lafayette de Berlim. Herzog e De Meuron — conhecidos hoje especialmente pela reabilitação da Nova Tate, de Londres —, foram convidados a conceber lojas e sedes das indústrias italianas de confecção Prada, ao lado de um dos mais polêmicos arquitetos, Rem Koolhaas. Este, ao que parece, por ter interessado o empresário chefe da marca, Patrício Bertelli, por suas ousadas teorias a respeito da imposição do modelo shopping-center às cidades contemporâneas, de modo a programar o consumo em todas as instâncias — para Koolhaas, não apenas a essência do homem atual, mas o último reduto de atividade pública (!), e que, num processo de colonização da vida urbana, estaria levando a um redesenho de todos os prédios e ruas das cidades, de

modo a adequá-los aos mecanismos e espaços de compras. Como comenta a jornalista de moda da *Folha*: "dos aeroportos aos museus". Afinal – continuando com as nossas contaminações – são três dos seus assistentes que colaboram com o curador Laurent Le Bon na cenografia da mostra "Parade", do Beaubourg, na "Oca" do Ibirapuera. A mesma matéria anterior nos informa que Herzog justifica ter cedido à Prada por esta "representar um novo tipo de cliente, interessado num novo tipo de arquitetura e que se envolve numa troca de experiências, participando de um *debate cultural*" (grifo meu). A colonista comenta, de seu lado, que a novidade dos projetos desses arquitetos estaria em "deslocar as funções da loja, tratando-a mais como um espaço artístico"¹³.

Afinal as distinções são de tal modo tênues, como vimos, que a moda passa a ser hoje a expressão por excelência de um outro tipo de produção/consumo, que cultiva a diversidade, o novo, o efêmero, a criatividade (artística ou como se queira chamar), etc. –

características da "era do vazio", quando vivemos sob "o império do efêmero", completando a citação de Lipovetsky, para quem "a alta costura museifica hoje a moda numa *estética pura*", ao mesmo tempo que, de seu ponto de vista, "reabilita o *éthos* econômico"¹⁴

Invertendo o diagnóstico a respeito das "contradições culturais do capitalismo pós-industrial" de Daniel Bell, Lipovetsky foi dos primeiros autores a demonstrar o quanto o neo-hedonismo é um vetor de indeterminação e de afirmação da individualidade, altamente propício num contexto de economia frívola. A *fun morality* contemporânea, que trabalha justamente no sentido da afirmação individualista da autonomia privada, da individualidade lábil, e assim por diante, é o *éthos* flexível de que necessitava o novo capitalismo. Nada mais funcional, portanto, do que a moda na sua exigência de reciclagem permanente; ela é, do ponto de vista apologético de Lipovetsky, o contrário do que se costuma dizer, é "um instrumento de

¹³ *Folha de São Paulo*, 19.10.2001, caderno Especial p.5. Aliás sobre todas estas questões ligadas à Prada e seus arquitetos, ver, além deste caderno Especial sobre Moda, as reportagens de Erika Palomino dos dias 27 de fevereiro e 3 de março de 2001 e, mais recentemente, de 11 de janeiro de 2002 e, sobre a exposição na Oca, *Folha de São Paulo*, 8.10.2001, p. e 1. Cf., do próprio Rem KOOLHAAS: *Mutaciones*. Barcelona: ACTAR, 2000, especialmente capítulo sobre "Shopping. Harvard Project on the City".

¹⁴ Gilles LIPOVETSKY. *O império do efêmero*. São Paulo: Cia. da Letras, 1989, p. 108.

racionalidade social: *racionalidade invisível*, não-mensurável, mas insubstituível para adaptar-se rapidamente à modernidade, para acelerar as mutações em curso, para constituir uma sociedade armada em face das exigências continuamente variáveis do futuro. O sistema consumado da moda instala a sociedade civil em estado de abertura diante do movimento histórico, cria mentalidades desentrançadas, de dominante fluida, prontas *em princípio* para a aventura deliberada do Novo¹⁵.

Portanto o autor é levado a não concordar, também ele (como Huyghe ou Le Goff, citados há pouco), com o tão propalado fim das ideologias; segundo ele, estaríamos assistindo antes a uma reciclagem das mesmas na órbita da moda. Traduzindo: a uma glamurização das idéias. Não que essas sejam totalmente comandadas por uma lógica de renovação gratuita, mas, segundo Lipovetsky, a lógica do novo acaba penetrando mesmo nas esferas que, *a priori*, são mais refratárias aos movimentos da moda. Graças a isso, as novas idéias liberais teriam conseguido tão rapidamente se impor. Justificandose, passa a expor o que chama de "nova cultura empresarial" – algo que começa a produzir transformações profundas no comportamento dos indivíduos. Por

exemplo: as empresas – diz ele – se tornam menos lugares de exploração e de luta de classes do que de criação e participação de todos, algo como um processo de "cooperação conflitual". Uma tal reviravolta evidentemente não poderia deixar inalterada a esfera subjetiva, fazendo com que o "individualismo *psi*" dos anos 60 tenha se reciclado "integrando a nova sede de business, de software, de mídia, de publicidade". Ganhar dinheiro e publicidade estariam sendo reabilitados, mas agora com motivações psicológicas e culturais: nesta nova sociedade "narcísica" e de "vertigem da subjetividade intimista, o business é tanto um meio de construir para si um lugar economicamente confortável quanto uma maneira de realizar-se a si próprio, de superar-se, de ter um objetivo estimulante na existência". Explica Lipovetsky: "Não há nenhuma ruptura entre o novo culto empresarial e as multiplicadas paixões dos indivíduos pela escrita, música ou dança; por toda parte são a expressão de si, a 'criação', a 'participação em profundidade' do Ego que predominam"¹⁶.

Voltando a Jeremy Rifkin: ele, por sua vez nitidamente inspirado em Lasch, explica-nos que a nova identidade do Eu não pode, contudo, ser pensada mais em

¹⁵ LIPOVETSKY: *O império do efêmero*, p. 176-7.

¹⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 252-5.

termos do que este produz ou acumula, mas no "número e intensidade das experiências às quais tem acesso". E acrescenta: "as novas gerações se acreditam povoadas de 'criativos' que evoluem confortavelmente entre as cenas e as representações do mercado cultural, adotando sucessivamente os diversos cenários" – ao que ele chama de "personalidade proteiforme", ou, na terminologia de Keneth Gergen, "multifrênica", que "evolui em meio de correntes moveções, interativas e contraditórias". Um eu fragmentado e "conectado" – como diria Baudrillard: "reduzido a terminais de múltiplas redes". Ao mesmo tempo, conclui Rifkin, a surrada metáfora teatral para o comportamento humano ganha uma outra dimensão: um número crescente de pessoas passa a conceber sua vida como uma representação teatral, como uma representação artística ou uma obra prima inacabada, enquanto as indústrias culturais, de seu lado, se encarregam de explorar esta nova forma de consciência, fazendo com que uma fração considerável da economia vá sendo acionada justamente pelos "gestores de imagem". Plasticidade do psiquismo humano que paradoxalmente o autor vê como uma possível nova via de renovação cultural¹⁷. Eu prefiro a companhia dos que, segundo ele, "mais cínicos", vêm nessa fragmentação uma

forma de alargar a gama de nichos de mercado cultural.

A senhora utiliza muito o conceito de sociedade do espetáculo de Guy Debord. Acredita que ele dê conta das modificações recentes na relação entre economia, política e cultura? O conceito adorniano de "indústria cultural" tornou-se obsoleto?

Recorro, de fato, ao conceito de Debord, mas não na acepção banal e esvaziada que em geral é usada para falar da pós-modernidade, e sim no sentido preciso de generalização da forma mercadoria. Tanto ele quanto Adorno nos ajudam a pensar o que está ocorrendo hoje, desde que postos em perspectiva histórica, visto estarmos numa outra etapa do capitalismo, apenas entrevista por ambos.

De minha parte, venho tentando, modestamente, dar um passo à frente, buscando desvendar a gênese desta convergência entre o mundo da cultura e dos negócios, ou melhor, as transformações culturais, em especial no campo das artes – das instituições à produção e ao consumo –, ocorridas nesse final de século e que fizeram da "produção" cultural não apenas um ramo entre outros da indústria, e que tinha um papel estratégico, *ideológico* (no tempo em que Adorno e Horkheimer a

¹⁷ Cf. *op. cit.*, cap. 10.

tematizaram), mas que agora foi internalizada pelo próprio processo de produção econômica. Fusão, permeabilidade, conversão de uma coisa na outra, etc. — assim poderíamos descrever esta ocorrência, na verdade, uma revolução gerencial do capitalismo que trouxe a cultura à condição que, em termos já ultrapassados por este mesmo processo, chamaríamos de infraestrutural, quando a ciência, por exemplo, como principal fator de produção, se alargou a ponto de incluir o conhecimento e a invenção. Talvez se possa dizer, resumindo tudo o que eu vinha dizendo até aqui, que na fase atual do capitalismo a cultura passou a principal insumo da produção — da informação à informática... Tudo isso, portanto, não mais nos termos da velha "indústria cultural".

Trata-se na verdade de um fenômeno novo. Ou seja, chegamos à situação paradoxal em que não só os grandes negócios parecem necessitar de iscas culturais, sob pena de não terem futuro, mas, mais ainda, para que ocorram, são obrigados a incorporar, do gerenciamento à divulgação de seus produtos, valores e modelos de funcionamento da cultura, mais especificamente, das artes, deixando-as ao mesmo tempo desarmadas enquanto instância crítica. Tudo se passa como se a cultura de oposição, os questionamentos próprios à arte, em especial a desestabilização de todos os valores burgueses, buscada

especialmente pelas vanguardas e que culmina com os movimentos da década de 60, fossem aos poucos passando para o campo inimigo, deixando a arte e a crítica sem objeto. Êxito ou fracasso de um projeto que pretendia dissolver as distâncias entre arte e vida? Como já se disse, a "crítica" hoje passou a ser intrínseca ao próprio processo gerencial, ao mesmo tempo que o modelo gerencial de última geração está de tal forma entranhado em todas as atividades do cotidiano que, mesmo quando não lucrativas, se pautam pelos mesmos preceitos de eficiência empresarial: livre iniciativa ou autonomia, criatividade, autenticidade, comunicação... Vemos as utopias de 68 transformarem-se em empresas do terceiro tipo e a crítica não apenas sendo recuperada pela indústria, cultural ou outra, mas uma vez realizada, trazendo à tona a sua eficácia para o mundo da mercadoria. A verdade é que ambas parecem se dar as mãos obedecendo ao "novo espírito do capitalismo". (Lembro aqui as referências já feitas, na página 250, a Boltanski e Chiappello.)

Donde a atualidade de uma afirmação que há vinte anos atrás parecia tão temerária, como a de Jameson: de que a cultura é na pós-modernidade a lógica do capitalismo — no fundo, repetindo o mote profético de Guy Debord, segundo o qual a cultura viria a exercer a mesma função estratégica desempenhada nos dois ciclos anteriores pela estrada de ferro e pelo automóvel. Também

Jameson se deu conta de que as "energias" liberadas nos anos 60 reverteram no seu contrário, ao observar que, uma vez eclipsada a esfera autônoma da cultura, o resultado não foi o seu desaparecimento, "mas a sua prodigiosa expansão, a ponto de a cultura tornar-se coextensiva à vida social em geral: agora todos os níveis tornam-se aculturados (...), tudo afinal tornou-se cultural"¹⁸.

Como escrevi num de meus últimos textos, registrando esta guinada na origem da assim chamada "era da cultura": assistimos pois a uma metamorfose do "cultural", cujo pós-materialismo, a princípio reativo, foi se tornando pró-ativo, para não dizer cooperativo, à medida que se estetizava e se concentrava nos valores expressivos de uma ordem social que alegava a seu favor haver destronado o primado das relações de produção em nome das relações de "sedução", como foi saudada a era do vazio (há pouco mencionada) que se iniciava (talvez ajude referir-se então a um segundo turno daquilo que alguns, especialmente nos *campi* anglo-americanos, vem chamando de *cultural turn*, e cuja origem datam nos anos 60).

Novamente, retomo, sempre de forma resumida e um tanto livremente, uma periodização que estabeleci no meu último livro sobre *A cidade do pensamento único*. Como observei: se

assim é, se é fato que há uma ou duas décadas a nova *new left* está convencida de que a lógica do capitalismo contemporâneo tornou-se cultural, seria então o caso, para início de conversa, lembrar certas circunstâncias da sempre relegada década de 70 (talvez mais decisiva que o estopim dos *sixties*), a começar pela indispensável constatação de que foi nada mais nada menos do que a própria direita quem primeiro proclamou, nos anos 70 precisamente, que de fato era preciso reconhecer que o capitalismo padecia de contradições, mas que estas eram de ordem cultural. O clássico de Daniel Bell, *As contradições culturais do capitalismo* (referido há pouco), é de 1976. Dele procede, por exemplo, a deixa para o diagnóstico neoconservador, repisado até hoje, segundo o qual o risco maior que o sistema corria era o da "ingovernabilidade", devido justamente a uma "*adversary culture*" solta nas ruas.

Por onde se vê que já estava armado o cenário que atribuiria à cultura um papel central na governabilidade do aparato de dominação. O perigo iminente de "ingovernabilidade" era atribuído a uma sobrecarga intolerável de pressões, que o oficialismo de hoje chamaria de populismo macro-econômico, mas que na época eram postas na conta de uma inflação de

¹⁸ "Periodizando anos 60". In: Heloisa Buarque de HOLANDA: *Pós-modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

exigências descabidas apresentadas a um Estado Social que a desaceleração do crescimento econômico começara a desacreditar – exigências que no entanto pareciam ultrapassar o plano esperado das compensações materiais para elevar-se ao patamar mais inquietante da perda de confiança na autoridade moral das instituições. Ou seja, seu infalível sexto sentido ideológico ditou-lhes a inversão de praxe: a crise de governabilidade seria, em última instância, uma crise cultural; eram no fundo as orientações normativas de uma cultura hostil, em flagrante antagonismo com o velho *éthos* produtivista do capitalismo, que inflavam a enorme pressão reivindicativa naquela antevéspera da contra-ofensiva Reagan/Tatcher.

Pode-se dizer que a nova esquerda que entrava em cena nos anos 70 foi aos poucos tomando ao pé da letra este diagnóstico de cabeça para baixo, porém com sinal trocado: de fato o que contava mesmo era a cultura antagônica que se estava cristalizando por toda a parte na esteira de 68, mas sobretudo – como admitia a direita ainda na defensiva, diante da indisciplina que se alastrava do Vietnã às greves selvagens na Europa Continental – seu poder mobilizador estava demonstrando que algo na base material do capitalismo se alterara em profundidade, e, com isto, o conflito básico das sociedades capitalistas. Aqui o primeiro turno do *cultural turn*, que só retrospectivamente será reconhecido,

e reapropriado, como tal. Ou seja, o mundo arranjou-se de tal modo que já não é mais necessário deixar de sentir-se à esquerda, pelo contrário, tal sentimento sai reforçado, para sustentar uma opinião tão sob medida quanto a idéia politicamente correta de que a Cultura finalmente desceu de seu pedestal elitista, bem como de seu confinamento populista, expandindo-se e infiltrando-se por todos os domínios relevantes nas arenas econômica, social e política, reconstituindo-as segundo as regras de novos "formatos culturais", utilizados por sua vez como recursos de valorização nos respectivos âmbitos. Com o sinal trocado, era justamente isso que Guy Debord queria dizer quando profeticamente anunciou que a cultura seria a "mercadoria vedete" na próxima rodada do capitalismo. A seu ver, a alienação humana chegaria então ao seu grau máximo.

Em resumo: a partir da desorganização da sociedade administrada do ciclo histórico anterior, cultura e economia parecem estar correndo uma na direção da outra, dando a impressão de que a nova centralidade da cultura é econômica e a velha centralidade da economia tornou-se cultural, sendo o capitalismo uma forma cultural entre outras rivais.

O que venho tentando mostrar, reforçando o que já dizia em meus textos, é que hoje em dia a cultura não é o *outro* ou mesmo a contrapartida, o instrumento neutro de práticas

mercadológicas, mas ela hoje é parte decisiva do mundo dos negócios e o é como grande negócio.

Nesse sentido, voltando à questão do novo tipo de gerenciamento da cultura, cada vez mais reduzida ao comércio "controlado" da "experiência", gostaria de, para encerrar, recorrer às sugestões de um outro grupo de autores (Corsani, Lazzaroto e Negri)¹⁹ sobre as relações entre produção e consumo cultural, quando o capitalismo passou ao comando do trabalho imaterial. Na verdade, segundo esses autores, os conflitos não estão eliminados, mas passam a ser geridos, como no caso da produção cultural, entre esta instância e a do empresariamento, e isto ao alto preço do cerceamento da liberdade criativa, só que de forma tão insidiosa e sutil que se dá de forma quase imperceptível. Não se trataria mais portanto da administração *hard* do tempo do capitalismo industrial ou organizado. Ou seja, o controle se dá através de códigos tão mais rigorosos quanto menos identificáveis, na medida em que se trata de uma reestruturação da produção/consumo administrada não apenas por mecanismos exclusivamente ideológicos, mas que estruturam o próprio modo de produção, pois o trabalho é organizado em função da própria necessidade de controle. Dito de outro modo: as necessidades técnicas

podem estar de tal modo combinadas à censura – veja-se por exemplo o caso da televisão – que é por assim dizer impossível detectá-la. Ao mesmo tempo, devido à aparente independência do trabalho imaterial, vão se construindo fluxos e redes com pretensão ao empresariamento e à valorização daquilo que seria a sua "própria iniciativa", tanto quanto das condições sociais de sua "própria reprodução".

Para entender como se dá este ciclo reprodutivo, os autores comparam o trabalho imaterial – central na organização do trabalho pós-fordista – com a fase anterior, quando a atenção se voltava para o ciclo produção/circulação/consumo, agora centrado na "cooperação" que envolve produtor e consumidor. É desta quase simbiose que se trata, numa economia mais voltada para a comercialização e financeirização do que para a produção: um produto, antes de ser fabricado, deve ser vendido, portanto mobiliza importantes meios de comunicação e marketing para "recolher (conhecer as tendências de mercado) e fazer circular a informação (construir um mercado)". Da produção standard passa-se à singularização e à "qualidade", como se o produto assumisse uma qualidade diretamente social... – o que faz com que o consumo seja antes de tudo um consumo da

¹⁹ Cf. *Le bassin du travail immatériel (BTI) dans la métropole parisienne*. Paris: l'Harmattan, 1996, especialmente cap. 5.

informação. "O processo de comunicação social (e seu principal conteúdo, a produção da subjetividade) torna-se aqui diretamente produtivo, porque, de uma certa maneira, ele 'produz' a produção. O trabalho 'produtivo' é pois o trabalho que organiza esta interação entre produção e consumo, que estabelece uma relação de criação/ inovação com o consumidor (ou o usuário, o cidadão, o trabalhador, etc.)". O modelo, insistem também eles, é o estético, de produção artística: autor/ reprodução/recepção – momentos de um processo coletivo de "cooperação e interação entre os homens, produzindo tecnologias específicas de produção de distribuição e de recepção".

Ora, esta cooperação – continuo citando – não pode ser pré-determinada pelo econômico, pois se trata da própria vida da sociedade, logo, o econômico pode apenas se apropriar das formas dos produtos dessa cooperação: a criatividade e a produtividade na economia pós-fordista não têm mais nada a ver com a "inventividade" schumpeteriana, "não resta à economia senão a possibilidade de gerir e de regular o trabalho imaterial e de criar dispositivos de controle e de criação do público/ consumidor através do domínio das tecnologias de comunicação, de informação e de seus processos de organização". As redes passam a ser a interface tecnológica da relação consumo e produção, a produtividade dependendo da política de gestão destas

redes. Digamos que, no período taylorista e fordista, a vida era o outro do trabalho, hoje, "a produção da subjetividade se torna diretamente produtiva. A produção capitalista não visa mais apenas o corpo: 'a alma deve descer nos ateliês', a subjetividade deve estar posta no trabalho, a comunicação torna-se o novo mercado do consumo".

Ficam aí algumas sugestões a mais que, confesso, ainda não digeri totalmente, mas que talvez nos permitam dar um passo a frente na decifração dos mecanismos que levam à convergência de que eu vinha falando. O que, seguramente, não pode se esgotar na simples constatação da existência, na base, do mesmo modelo em funcionamento.

Resta saber, depois de tudo isso, como, e se, uma vez ocorrida uma tal dissolução da cultura no econômico, de uma economia por sua vez movida a cultura, ainda sobram brechas para alguma atividade do espírito em que se exercite a crítica sem que ela seja imediatamente recuperada. Algo que ainda poderá se chamar arte, ou não, mas que, evidentemente, terá que se pautar por outros valores e critérios, visto que o paradigma moderno que a tornou possível como manifestação autônoma do espírito há muito se esgotou.

Para encerrarmos essa conversa, gostaríamos que a senhora comentasse o interesse e o papel

dos estudos sobre estética para uma formação em filosofia. Ainda há lugar para a estética filosófica na universidade e na crítica de arte? Qual a melhor maneira de se ler, em um curso de filosofia, os textos clássicos da estética e da filosofia da arte?

Acho que para isto não há receita. Ao mesmo tempo, como acredito que qualquer tentativa de definição da arte passe por uma discussão do que ela é atualmente, parece-me perfeitamente compreensível a dificuldade dos professores de filosofia em identificar, ilustrar e comentar, passo a passo, tamanha mutação histórica, muito mais de incluí-la num *curriculum* acadêmico, em geral voltado para a exegese de textos filosóficos do passado. De outro lado, não se deve fugir ao imperativo da leitura e comentário dos textos clássicos dos filósofos que se ocuparam daquilo que no seu tempo se entendia por arte, que pode ser inclusive a porta de entrada na arquitetônica de um sistema filosófico – uns mais outros menos impregnados por essa referência à experiência estética, de resto uma experiência moderna, como vimos, e que, além do mais, perdeu seu caráter de evidência. Assim sendo, se o propósito é a compreensão de um texto (primeiro passo filológico indispensável), tanto faz se as Lições de Estética de Hegel são comentadas num curso de História da Filosofia ou de Estética, não há como não recorrer aos

capítulos fundamentais da História da Arte e da própria Estética, ou mesmo da Filosofia. Mas em geral isto não ultrapassa o plano do bom e necessário estudo comparativo e da exemplificação histórica – o que é indispensável e durante um certo tempo foi suficiente do ângulo de uma formação básica. Mas hoje não é mais o caso. Espera-se, com razão, mais do que isto de um curso de Estética. E, no entanto, como ir além, sem abandonar o campo estrito da Filosofia? De outro lado, terá sentido uma tal demanda? Até onde a exigência de uma "estética filosófica" não acaba dando satisfação justamente aos que não vêm salvação fora da Filosofia? Desconfio aliás que, sob este prisma, tudo o que disse aqui será visto como sociologia, na melhor das hipóteses. E no entanto o gênero existe, ou parece ter existido até muito recentemente, se considerarmos a *Teoria Estética* de Adorno – sua última manifestação e assim mesmo na forma de uma meditação retrospectiva. Também é verdade que Sartre e Merleau-Ponty "filosofaram" sobre arte e literatura, bem como seus detratores da geração seguinte, Foucault, Lyotard, etc. Deve haver portanto uma aspiração legítima nessa busca de um ponto de inflexão em que a crítica do *expert* vire reflexão, dita, *haute de mieux*, filosófica. A menos que por filosofia se entenda espírito crítico, o que seria um monopólio injustificável, ou mera petição de princípio. No entanto,

pensando bem, talvez seja disso mesmo que se trate quando se alude a este gênero duvidoso "estética filosófica": de crítica pura e simplesmente, ou seja, de uma capacidade de discernir e julgar nada mais nada menos do que porções significativas da experiência contemporânea do mundo por meio da sondagem em profundidade dessas manifestações, que, para facilitar, ainda chamamos de arte. Mas isso nenhum curso pode oferecer. Mesmo assim, que os "filósofos" se ressintam da falta de um elo perdido, já é um bom sinal.

Guarujá, 23 de fevereiro de 2002.

rapsódia rapsódia

almanac of philosophy and art

2 mai 2002

- 7 **Émile's musical education**
José Oscar de Almeida Marques
- 37 **Transcendence in body-language:
Rousseau's conception of dance**
Jacira de Freitas Rosa
- 47 **The actor's artistically refracted drama**
Ana Portich
- 57 **Imitation of the passions:
the origins of language in Rousseau**
Luís F. S. Nascimento
- 87 **Heterotanatographics**
Juliano Garcia Pessanha
- 107 **Poems**
Richard Theisen Simanke
- 121 **The X that upholds the Platform**
Eduardo Sinkevisque
- 159 **Ethics and reading:
Paul Ricoeur and Dostoiévski
and**
- 173 **The pineal gland**
George Berkeley
Tradução e comentário Marta Kawano
- 167 **J. L. Borges: alterity**
Abrahão Costa Andrade
- 181 **The merry ball**
Salomon Maimon
Tradução e comentário Márcio Suzuki
- 190 **God is the "becoming" in the land of ecstasy**
Hungarês & J. B. Campos
- 197 **Mira Schendel:
immersing the body in thought**
Sônia Salzstein
- 193 **Cândido Portinari's legendary blue color is
already for sale at best stores in the trade**
José Luiz Dutra de Toledo
- 221 **Interview with** Otília Beatriz Fiori Arantes

Instruções para os autores

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

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

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

Notes to contributors

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

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

3. All articles will be strictly refereed.

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

Esta revista foi composta em Matrix.

Impressa sobre papel Pólen Bold Natural 90 g/m² e Color Plus Amsterdã 120 g/m².

Impressa e acabada pela Humanitas em maio de 2002.