

Literatura, artes e saberes



BACHELARD, PESSOA E O TEMPO: DIÁLOGOS POÉTICO-FILOSÓFICOS

Maria Lucia Guimarães de Faria*

Gaston Bachelard ingressa na tradição do pensamento ocidental ao realizar a profunda revolução da razão e da imaginação, que se insemina, primeiramente, no âmbito científico, para florescer posteriormente no domínio literário. Partindo de um dos princípios fundadores da física atômica, o princípio da complementaridade, ele inaugura uma «pedagogia da ambiguidade», segundo a qual os caracteres complementares inscrevem-se na própria essência do ser, em ruptura com a crença tácita de que o ser é o signo da unidade. As oposições polares, como corpúsculo e onda, transformam-se em oposições complementares, perturbando a concepção lógica do real ao conferir-lhe uma estranha ambivalência. No micro-universo atômico, fundem-se o ato e o ser, o movimento e a coisa, revelando uma energia complexa, na qual convergem o que é e o que devém. O corpúsculo não tem dimensões precisas, nem forma determinável, nem lugar preciso e não existe senão dentro dos limites do espaço onde atua, o que equivale a dizer que ele se apresenta, não como centro de ser, mas como núcleo de força, estado numa transformação dinâmica sempre possível. Corpúsculos e ondas não passam de cifras complementares de uma mesma realidade ambígua e dual. Cenário de sucessivos processos de criação e aniquilação, o núcleo atômico assiste ao perene intercâmbio ondulatório-corpúscular, que representa, sob uma perspectiva inédita, a dialética ser-devir. A profunda revolução do pensamento proclamada pela física das partículas intranucleares aclama a energia como a noção ontológica fundamental de toda moderna doutrina da matéria.

A energia e a matéria se associam intimamente, numa permuta estrutural perpétua, que institui uma dialética ontológica: a matéria *é* energia, e a energia *é* matéria. Não se diz que a matéria *tem* energia, mas que ela *existe* na proporção em que *vem a ser* energia. A microenergética descobre que um devir, que não é unitário nem contínuo, se desdobra no coração do ser. A energia é tão *real* quanto a matéria. Em sua essência, a matéria é dinâmica, um verdadeiro transformador de energia. A matéria *é* porque *devém* energia. A energia, por sua vez, cria a matéria, o movimento engendra a coisa, o nada potencia o ser. Esta nova postura induz uma *desmaterialização do materialismo*, que conduz a um existencialismo da energia.

* Professora Adjunta de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Por intermédio da energia, o tempo imprime sua marca à matéria. Não se pode separar a estrutura material do seu comportamento temporal. Só se aprofunda a noção de energia mediante um questionamento mais agudo dos fenômenos temporais. A interação das propriedades temporais e espaciais constitui o enigma filosófico mais difícil de exprimir, devido ao caráter substancialista da linguagem. Para corresponder à solicitação de uma realidade infinitesimal dinâmica e movente, que entrelaça o tempo e o espaço, a linguagem precisa dialetizar-se. O princípio da complementaridade, que sustenta uma concepção inaudita do micro-universo invisível, deve presidir à gênese de uma linguagem inédita, que consiga expressar a essencial ambivalência do ser. Pensador e poeta do Novo Espírito Científico, Bachelard não cessa de perseguir a nova linguagem do espaço-tempo, que expressa a inextricabilidade do ser e do devir: «Os nossos hábitos de lógica aristotélica», diz o filósofo, «estão de tal forma enraizados que não sabemos trabalhar nesta penumbra conceptual que reúne o corpuscular e o ondulatório, o punctual e o infinito. É no entanto nesta penumbra que os conceitos se difratam, interferem-se, deformam-se» (BACHELARD, 1991, p. 106).

O princípio da complementaridade alcança a amplitude de uma revolução filosófica generalizada. Os contrários não mais se rejeitam, mas completam-se. Qualquer antagonismo polar é doravante concebido como interação complementar. A euritmia dos contrários é o fundamento de uma ontologia dinâmica, que termina por dialetizar a própria categoria de unidade. Em ruptura com o pensamento metafísico, que afirmava o caráter substancial da unidade, esta se revela relacional. Paradoxalmente, a unidade não é una, individual nem idêntica a si mesma, mas dual, ambígua, de si mesma diversa. Afinal, não é o conhecimento, mas o *próprio real*, que traz a marca da ambiguidade. O real, diz o narrador russo de «Lá, nas campinas», são «coisas que vacilam, por utopiedade» (ROSA, 1979, p. 85).

A complementaridade instrui o pensamento bachelardiano sobre o tempo. É no horizonte do tempo que reside a fonte originária do diálogo do ser e do nada.

Primordialmente, o tempo é hesitação. Contrapondo-se à tese bergsoniana da continuidade temporal, Bachelard se propõe a demonstrar que as entidades metafísicas do ser, do movimento, do espaço e da duração são negadas pelo nada, pelo repouso, pelo ponto e pelo instante. O tempo somente é contínuo como nada. Como ser, ele é necessariamente descontínuo, pontilhado de lacunas e rupturas. Nada permanece continuamente vigente. A alma humana não continua a sentir, nem a pensar ou a querer; ela sequer continua a ser. O nada não cessa de impregnar o ser, interrompendo o sentimento, a fé, a vontade e o pensamento. A fragmentação temporal é ontológica. A experiência íntima do nada comprova o ritmo radicalmente sincopado do tempo, a interação complementar do ser e do devir que faz vibrar o decurso temporal. A consciência temporal é tributária da

percepção do movimento oscilatório da ação e da inação, da plenitude e da vacuidade, da continuidade e da descontinuidade. Entre dois instantes fecundos, paira a solidão vazia do nada. A continuidade não é mais do que uma construção artificial, uma obra conjunta do pensamento, da imaginação e da memória, que se faz preceder por uma ação singular, centrada num instante decisivo.

O tempo dá e toma. A consciência que se plasma no cenário devenida temporalidade seguidamente encorpa-se e dissolve-se. A narração autobiográfica bem revela que a história vivida consiste numa ondulação descontínua, em que se alternam o tempo efetivamente utilizado e o tempo ineficaz. Gostaríamos de contar uma continuidade de vida; nossa alma, contudo, não guardou senão a lembrança dos acontecimentos que nos criaram nos instantes decisivos do nosso passado. Todos os lances vitais se reduzem à sua raiz sobre um instante. Nossa história pessoal não é mais que o relato de ações descosidas, costuradas por um empreendimento racional. Sem este arcabouço racional, a nossa duração desmorraria. Conhecermo-nos é encontrarmo-nos nesta poeira de acontecimentos pessoais. É sobre um grupo de decisões tomadas que repousa a nossa pessoa.

Rememorar a vida passada é uma experiência alentadora e angustiante, pois tanto ensina o entusiasmo da vida quanto a inquietude da morte. O narrador autobiográfico é tomado de angústia ao se deparar com os sulcos temporais que entrecortam a sua história pessoal. Cada lacuna é uma possibilidade perdida, uma morte parcial, e o narrador se lamenta por tudo o que poderia ou deveria ter sido. No entanto, narrar a própria vida é a suprema possibilidade de renascer, de ser, agora, o que não pudera ser outrora. Neste sentido, a narrativa autobiográfica revela a sua verdadeira essência: engendrar o ser do narrador. A autêntica autobiografia não evoca uma vida que foi, mas conclama um viver que *vem a ser*, na interação do agora e do outrora.

A continuidade psíquica, portanto, não é um dado, mas uma obra. É preciso *querer* durar, *esforçar-se* por durar. Dura, apenas, aquilo que recomeça; somente perdura o que se retoma. O espírito dinâmico não cessa de fazer refluir o tempo sobre si mesmo, retornando às condições iniciais, reativando o impulso da origem, a fim de suscitar renovações do ser. Se o que mais dura é o que melhor recomeça, o *ritmo* é a noção temporal fundamental. Para persistir, é preciso inventar ritmos, sistemas recorrentes de instantes. Existir no tempo é *ritmanalisar* a existência. Sem ritmo, sem harmonia, sem dialética, a vida e o pensamento não se estabilizam. «O repouso é uma vibração feliz», diz Bachelard (1963, «Avant-propos», p. IX).

Da compreensão rítmica do tempo à concepção poético-filosófica da *ritmanálise* é um passo. Tomando o termo emprestado ao filósofo brasileiro Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos e reinventando-o livremente, Bachelard faz da ritmanálise a base dinâmica da sua doutrina da complementaridade. Com efeito, a vivência humana do tempo advém da tensão rítmica do ser e do nada, de tal maneira que viver no tempo é mobilizar a ritmanálise da criação e da nadificação.

Só se guarda o que se reconquista, apenas se mantém o que se recupera. O advento do ser é tão extraordinário quanto o milagre da ressurreição. Todo conhecimento, no instante de sua constituição, é polêmico: ele primeiro destrói, abrindo espaço para novas construções. O afirmativo somente se confirma sobre uma tessitura de negações. O tônus vital da afirmação é função do número de negações que suplanta. Assim decorre o pensamento vivo: um **não** contra um **sim**, e, sobretudo, um **sim** contra um **não**. Qualquer ação complexa é temporalmente descontínua, precedida de hesitação, o que prova o seu isolamento no instante e a sua aparição numa ondulação dialética.

A Relatividade demonstrou que há inúmeros tempos, que não comportam *durações absolutas*. O filósofo, contudo, não necessita de provas físico-matemáticas para aceitar o pluralismo temporal. A dificuldade de seguir um curso de pensamento, por exemplo, demonstra-lhe que *o tempo é feito de acidentes*, muito mais próximo das inconseqüências quânticas do que das coerências racionais. Esse tempo do espírito age em profundidade, sobre planos diferentes, explorando as *múltiplas dimensões* que o tempo tem. Não há uma duração única, sólida e contínua, mas uma *pluralidade de durações superpostas*.

As superposições temporais conferem ao tempo uma *espessura* e uma *profundidade*. Não se trata aqui do tempo físico, mas da *realidade espiritual do tempo*. Este tempo não corre de modo uniforme, nem é um meio homogêneo através do qual nos escoamos. Ele não é número, mas *enriquecimento, criação, conquista*. O encadeamento do tempo espiritual não é o mesmo que o do tempo vital. O tempo *pensado* se sobrepõe ao tempo vivido. A consciência do presente tem meios de evasão, de rapt, de expansão, de aprofundamento, que tão frequentemente fazem do instante o sítio da eternidade.

É no eixo da verticalidade que se desenvolve a atividade de formação do espírito. Pode-se detectar o eixo temporal vertical numa exponenciação do *cogito*. O «Penso, logo existo» não exprime mais do que um *cogito* discursivo, horizontal. Se desdobrarmos o *cogito* num «penso que penso», descemos um degrau no tempo e não acompanhamos o decurso temporal. Quanto mais *elevarmos* em potência o *cogito* – penso que penso que penso – mais *desceremos* no instante, *verticalizando* o tempo. Trata-se menos de *pensar-se a pensar algo* do que de *se pensar alguém que pensa*. Assiste-se ao processo formador do *eu* engendrando seus *mins*. O eixo dessa *pessoalização* formadora, ou desta formatividade do eu, é dirigido ao inverso da personalidade substancial, embaraçada pelo peso da subsistência pragmática. «Vivamos portanto temporalmente», exorta o filósofo, «à terceira potência, no plano do *cogito* ao cubo» (BACHELARD, 1963, p. 102).

O eixo vertical conscientiza o ser de seu poder formador, de sua capacidade *cogitante*. Os *mins* são o próprio devir espiritual, um devir independente do devir material, que «desaloja» o instante presente, retirando-o do escoamento horizontal do tempo. Trata-se propriamente de uma *dimensão* do espírito. O *cogito* à 3.^a

potência é um estado novo, em que se acrescenta à atividade formadora um subtom irônico, pois *pensar que se pensa que se pensa* traz um duvidar zombeteiro quanto ao *pensar-se que se pensa*. Mais do que pensar-se em *algo* ou ser-se *alguém* a pensar, trata-se agora de *pensar o pensar*, em polêmica consigo mesmo.

Os inúmeros desdobramentos que esta atividade enseja atestam a complexidade do tempo espiritual. O espírito é um mestre de arpejos. É para a dinâmica do espírito que a continuidade é mais forçada e artificial. Dentre as energias vitais, a energia espiritual é a que mais se aproxima da energia quântica e ondulatória. Quanto mais o psiquismo se eleva e se aprofunda, mais ele flutua e oscila. A atividade do espírito é fundamentalmente *metamorfose*. A essencial ambivalência da vida espiritual é a base constitutiva da ritmanálise.

A energia vibratória é verdadeiramente a energia existencial. O tempo primordial, tempo da gestação simultânea do homem e do mundo, é um tempo vibrado, cuja eclosão depende da interação dinâmica dos contrários. A vida é *ondulação* e advém a si mesma através de uma ritmanálise. Todas as destruições que a ameaçam, as mortes parciais que a arruínam, a zona de nada ativo que a circunscreve, são ocasiões de profundas oscilações. A vida é tecida de tempos ritmanaliticamente coordenados: verticalmente, ela se compõe de instantes superpostos ricamente orquestrados; horizontalmente, ela retoma a sua própria trama pela justa cadência de instantes sucessivos. A vida dura devido à *continuidade descontínua* ou à *descontinuidade contínua* dos reiterados nascimentos que a pontuam. A capacidade de renascer é a medida da verdadeira potência do ser, que se traduz no eterno retorno à liberdade do possível.

Procurando por toda parte ocasiões de ritmos que liberem a alma da monotonia da horizontalidade tripartida do tempo, a ritmanálise se apresenta, em última instância, como uma *doutrina da infância redescoberta*, da infância sempre possível. A infância é a fonte subterrânea de todos os ritmos. É na infância que os ritmos são plenamente criadores. Mas, para o homem sintonizado com a dialética temporal, a infância não é um passado que se perdeu, mas um futuro que se projeta, em cuja demanda ele se lança vigorosamente, como um rio que buscasse a própria foz no porvir de suas águas. Só não se deixa abater pela passagem das horas o homem que vive em estado de infância, capaz, portanto, de fazer do tempo a matéria plástica da criação. É somente da perspectiva originária da infância que se pode compreender ontologicamente a dialética da duração. Só dura quem inventa o tempo, quem imagina durar, quem remonta à Infância Imemorial. Os devaneios em demanda da infância operam uma virada no eixo do tempo, permitindo uma atuação conjunta do par memória-imaginação, que deposita a esperança numa recordação e abre um porvir infinito diante dos sonhos. Infância e instante são fenômenos de um mesmo ato de verticalização temporal, realizado pela imaginação.

O instante é o único elemento temporal verdadeiramente real. «Eu canto porque o instante existe», dirá Cecília Meireles, e «a minha vida está completa»

(MEIRELES, 2001, 1.º vol., p. 227). O tempo é uma realidade cifrada no instante e suspensão entre dois nadas: o *já não ser* do passado e o *ainda não ser* do futuro. Isolado no espaço e no tempo, cercado de nada por todos os lados, o instante é a solidão radical. Ele separa o homem não somente das coisas, da vida e dos outros, mas de si mesmo, na medida em que rompe com o passado mais caro e interrompe o aproximar-se do futuro. O instante é o único domínio em que se pode experimentar a *presença do presente*. Ele é a descontinuidade irreversível, a radical ruptura do ser, o elemento responsável pelo ritmo sincopado da dialética temporal. Doador e espoliador, portador de uma novidade auspiciosa ou trágica, o instante não cessa de ilustrar o caráter essencialmente descontínuo do tempo.

A dialética da duração e a intuição do instante iluminam a poesia do tempo neste magistral pequeno poema de Fernando Pessoa (PESSOA, 1974, pp. 140-141):

Pobre velha música!
Não sei por que agrado,
Enche-se de lágrimas
Meu olhar parado.

Recordo outro ouvir-te
Não sei se te ouvi
Nesta minha infância
Que me lembra em ti.

Com que ânsia tão raiva
Quero aquele outrora!
E eu era feliz? Não sei:
Fui-o outrora agora.

Nosso passado, é preciso *compô-lo*. Mas compor o passado é simultaneamente fazer o presente e plasmar o futuro, ou melhor, é desentranhá-lo do fluxo do tempo. Passado algum está pronto. É só como presente que o passado se realiza, e, nesta presentificação, evoca-se o futuro. Lembrar não é repetir, mas *criar*. Recordar é sempre *futurisar*. O presente é um passado futuramente. Os acontecimentos não se depositam ao longo de uma duração como ganhos diretos e naturais. É necessário *colhê-los* numa operação mista da memória, da imaginação e da vontade. Assim, a lembrança é uma obra difícil e penosa, e não um dado. Não é um bem disponível. Não se realiza senão partindo-se de uma *intenção presente*.

Ter sido outrora agora é uma realidade complexa em que interagem tempos superpostos. Não se sente a *curva* do tempo, seu *caráter espiralado*, nesta formulação ondulante – *ter sido outrora agora?* Trata-se de um instante de verticalização em que o tempo *brot*a de uma decisão existencial de *per-durar*, de *perlongar-se*. Subitamente a impossível continuidade de um instante perdido no passado e de um instante isolado no presente *se põe a ser* numa *dimensão inter-*

temporal que é a própria *realidade do tempo*. Este paradoxo lógico é uma verdade ontológica. De um raptó do passado e de uma ruptura com o presente se constrói uma *simultaneidade* que é a única forma de *existir no tempo*. O tempo, então, *ele mesmo* dura, e não um objeto dentro do tempo. O tempo aqui é espesso, vivo, ele tem volume, ele respira e se abisma em si mesmo. O tempo canta, ritmando o compasso das múltiplas durações.

No pluralismo dos tempos superpostos, o vetor temporal se anima em todas as direções. «Fui-o outrora agora» também é «Sou-o agora outrora» ou «Fui-o agora outrora» ou ainda «Sou-o outrora agora». As diversas possibilidades de configuração asseguram que o tempo é matéria dúctil e que o passado não é mais do que «plástico e contraditório rascunho» (ROSA, 1979, p. 40), como ensina o narrador de «Desenredo», este mago inventor de possibilidades de ser. Na geminação de presente e passado, o futuro «se recorda», e é possível lembrarmo-nos das coisas *antes* de elas acontecerem, como fazia Riobaldo (Rosa, 1980, p. 27). «Tudo vem a outro tempo», sabia o devoto Romão, que «num fundo» guardava «memória pré-antiquíssima» (ROSA, 1979, p. 82). O lembrar é o próprio deflagrador do acontecer. A memória não é um lance retrospectivo, mas um ato projetivo, para o qual Guimarães Rosa cunha o termo «reminiscção» – a *reminiscência em ação* – que propõe a noção complexa e paradoxal de uma *memória futura*. «Quem quer viver faz mágica», aprendeu o narrador de «– Uai, eu?» (ROSA, 1979, p. 177), que descobriu o gosto de reinventar a sua própria pessoa. A mágica da vida consiste em fazer da descontinuidade o único modo possível de continuidade.

O real é tão-somente um caso do possível. Sonha-se com razão com qualquer coisa que poderia ter sido porque, como disse Mallarmé, «não se deve negligenciar, em ideia, nenhuma das possibilidades que voam ao redor de uma figura, elas pertencem ao original, mesmo contra a verossimilhança»¹, e, portanto, são tão reais quanto a figura realizada. A riqueza de qualquer ato é tributária de um confronto prévio entre o real e o possível. O *outrora* é uma possibilidade que só se pôde realizar *agora*, mas o *agora* é uma infância que é *sempre*, todavia. O tempo *imaginado* é o tempo vivido em *estado nascente*. A imaginação é o esboço de uma vida nova, a vontade de ultrapassar a vida, de retificá-la primeiro para enriquecê-la depois. A vida é uma experiência dramática que só se mantém quando se mobiliza contra o raptó da morte.

Ter sido outrora agora é um instante verticalmente dinamizado que garante o enredo de toda uma vida. A duração é, portanto, realidade de um instante. O instante poético é uma metafísica instantânea que substitui a sucessividade pela simultaneidade. Subitamente a horizontalidade se esfuma. O tempo já não corre

¹«Leur largeur d'inspiration et l'accent vierge! On y songe comme à quelque chose qui eût pu être; avec raison, parce qu'il ne faut jamais négliger, en idée, aucune des possibilités qui volent autour d'une figure, elles appartiennent à l'original, même contre la vraisemblance» (MALLARMÉ, 1949, p. 103).

mais. Ele jorra. É para construir um instante complexo e nele urdir simultaneamente numerosas que o poeta destrói a continuidade simples do tempo cronologicamente encadeado. O poema produz um tempo parado, que não segue a medida e se desdobra em profundidade. O compasso do poema é o ritmo da interação dinâmica dos contrários. O instante poético é a consciência de uma ambivalência. Ser poeta é multiplicar a ritmanálise do tempo, complexificando a duração.

Sem descontinuidade, sem verticalização, sem dialética temporal, seríamos *escravos do tempo, prisioneiros da duração*. A ruptura é a ação privilegiada para o *trabalho da criação* dentro do tempo. O instante é sempre um *começo absoluto*. O tempo *vive* porque se *verticaliza* no instante, onde efetivamente se *temporaliza*.

Resumo: O ensaio propõe uma reflexão sobre a poesia do tempo, a partir de dois livros de Gaston Bachelard, *A dialética da duração* e *A intuição do instante*, cujas teses são explicitadas e discutidas, e encerra-se com uma interpretação do poema «Pobre velha música», de Fernando Pessoa, a modo de ilustração poética do pensamento teórico desenvolvido.

Palavras-chave: tempo, duração, continuidade, descontinuidade, complementaridade, dialética, instante, rupturas e superposições temporais.

Abstract: *The essay investigates the poetry of time taking as its starting point two books by Gaston Bachelard, The Dialectics of Duration and An Insight on the Instant, whose thesis are presented and discussed, and closes with an interpretation of the poem «Poor old song», by Fernando Pessoa, as a poetic instance of the theoretical horizon previously disclosed.*

Keywords: time, duration, continuity, discontinuity, complementarity, dialectics, instant, disruptions and temporal overlappings.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BACHELARD, Gaston. *O novo espírito científico*. Trad. de António José Pinto Ribeiro, Lisboa: Edições 70, 1996.
- *A filosofia do não. Filosofia do novo espírito científico*. Trad. de Joaquim José Moura Ramos, Lisboa: Editorial Presença, 1991.
- *La dialectique de la durée*. Paris: P.U.F., 1963.
- *L'intuition de l'instant. Étude sur la Siloë de M. Gaston Roupnel*. Paris: Gonthier, 1996.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Divagations*. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1949.
- MEIRELES, Cecília. *Poesia completa* (Org. Antonio Carlos Secchin). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2 vols., 2001.
- PESSOA, Fernando (1974). *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.
- ROSA, João Guimarães. *Tutameia. Terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 5.ª ed., 1979.
- *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 14.ª ed., 1980.

AGUSTINA E REMBRANDT:
«A VIRTUDE CRIADORA DA DESTRUIÇÃO»

Dalva Calvão*

As palavras que compõem a segunda parte do título desta comunicação – «a virtude criadora da destruição» – foram retiradas do último romance de Agustina Bessa-Luís, *A Ronda da Noite*, de 2006 (p. 310). Foram reproduzidas no título do texto, mas poderiam ter sido usadas como epígrafe: num caso ou no outro, elas parecem sintetizar, pela voz do narrador do romance, uma reflexão estética da autora. Sobre esta reflexão estética é que este texto busca se concentrar, deixando de lado outras tantas provocadoras possibilidades de leitura que o romance oferece.



* Professora de Literaturas Portuguesa e Africanas da Universidade Federal Fluminense.

Do título à capa, o romance de Agustina expõe, inequivocamente, o diálogo que estabelece com o mais célebre quadro de Rembrandt, *A Ronda da Noite*, ou *A Ronda Noturna*, nomes com que ficou conhecida a tela que, na realidade, se intitula *A Companhia do Capitão Frans Banning Cocq e o Tenente Willen van Ruytenburch*, de 1642. Na capa do romance, estampa-se um fragmento da parte central do quadro. O diálogo assim anunciado pelo título e pela capa atravessa todo o romance, que narra a história da família Nabasco, particularmente a história de Maria Rosa e de seu neto, Martinho. Poderosa e já decadente família da «burguesia bem nascida» (BESSA-LUÍS, 2006, p. 9) do norte de Portugal, os Nabasco possuíam em casa uma cópia em tamanho original da *Ronda Noturna*, o que de imediato sugere ao leitor as dimensões da casa da família, índice de sua riqueza e posição social, uma vez que as medidas do quadro de Rembrandt surpreendem por sua grandiosidade – 3m87cm de altura por 5m02cm de largura. Se as hipóteses sobre a autenticidade do quadro, sobre a sua aquisição e sobre sua chegada à família ocupam algumas páginas do livro e várias conversas entre as personagens, o principal assunto do romance é a profunda e permanente impressão que ele causa em Martinho, desde menino fascinado pelas figuras da Companhia do Capitão Cocq, estabelecendo, ao longo de toda a narrativa, que o acompanha até a morte, relações entre essas figuras e as figuras que fazem parte de sua própria vida, tentando, de forma fascinada e obsessiva, buscar respostas para os enigmas que configuram tanto a polêmica tela barroca, quanto, e principalmente, as relações que permeiam a sua própria existência.

Assim brevemente resumido, o enredo do romance parece se oferecer como uma aventura sem tropeços, embora um tanto inusitada. Porém, como se sabe, os livros de Agustina nunca se oferecem como uma leitura sem tropeços. Junto a esse fio condutor que muito ligeiramente sintetizamos, toda uma labiríntica teia narrativa se desenvolve, com idas e vindas no tempo e nos espaços, com histórias e personagens paralelas que se entrelaçam continuamente, com rápidas reviravoltas no desenrolar da intriga, com digressões contínuas e inesperadas da voz que narra, com referências históricas, culturais, literárias e artísticas a desafiar insistentemente a atenção do leitor, com laboriosas construções de imagens e instigantes provocações irônicas. Mais que tudo, a narrativa se ocupa de aspectos subjetivos das personagens, das suas personalidades, do impacto de seus desejos e fracassos sobre suas experiências existenciais, das contradições e mudanças que, no íntimo de cada uma, se operam. Deparamo-nos, pois, com uma narrativa que, tanto em sua construção formal, quanto em seus focos temáticos, privilegia a ambigüidade, as incertezas, o movimento que rasura as tentativas de estabilidade. Não por acaso, o protagonista é denominado «um mutante», um ser indefinível dentro de parâmetros previsíveis, sempre pronto a surpreender: «Porque Martinho era inteligente a ponto de perturbar alguém se travasse relações com ele. Webster considerava-o um mutante [...]. Tão depressa era espirituoso e meigo, como se mostrava agres-

sivo e sarcástico. Enfim, um tipo humano em que caberia uma multidão de personagens de ficção.» (BESSA-LUÍS, 2006, pp. 86 e 87). Também não é por acaso que este ser mutante é obcecado pelo quadro de Rembrandt, para onde, como já foi dito, confluem todas as suas reflexões.

Como se sabe, a imensa tela de Rembrandt nos apresenta a «corporação de arcabuzeiros» do Capitão Coçq, «que chegou a ser burgomestre em Amsterdã» (SANCHEZ, Laura García, 2007, p. 54) e que teria encomendado a tela ao pintor, juntamente com o tenente Van Ruytemburch, possivelmente para comemorar a entrada de Maria de Médici na cidade. Fugindo a qualquer idéia de imobilidade que um retrato em grupo poderia sugerir, Rembrandt parece surpreender as figuras no momento tumultuado em que apresentam as armas, preparando-se para marchar, o que confere à cena a tensão desejada. Como afirma Laura García Sanchez,

Para obter uma ação mais unificada, Rembrandt, fascinado por todos os problemas do barroco, pelos movimentos e pela emoção pessoal de cada personagem, desmontou completamente toda a tradição preexistente do retrato em grupo, situando as personagens de forma dramática, como se fossem atores frente a um cenário montado. Jogando habilmente com a linha e a cor, deu a impressão de um movimento que se difunde de uma personagem a outra. A companhia vai se alinhar, mas ainda não está formada em ordem, e o conjunto produz a impressão de uma intensa atividade, graças à variedade de direções nos movimentos [...]. (SANCHEZ, Laura García, 2007, p. 55)

Para mais surpreender e intrigar seus contemporâneos e críticos – que duramente questionaram a composição –, Rembrandt insere, em meio aos arcabuzeiros desordenados, a figura de uma menina iluminada e ricamente vestida que, inesperadamente, traz, preso à cintura, um frango morto. Tudo leva a crer que ela seria uma representação infantil de Saskia, a primeira esposa do pintor, morta no mesmo ano em que ele terminou o quadro. O retrato de Saskia aparece com frequência na obra do artista e esse último guardaria o caráter de uma homenagem póstuma. A sua presença na *Ronda*, além de criar um extraordinário contraste com as outras personagens da cena, faz ainda um intrigante contraponto visual com outra figura inesperada, espécie de escuro duende que se mistura aos militares em roupas de gala. Este surpreendente universo pictórico é invocado durante todo o romance de Agustina, seja através de Martinho, seja pela voz narradora, seja pelas intromissões de algumas outras personagens. Num primeiro plano desta invocação, encontramos um processo ekphrástico realizado de forma rigorosa, através do qual o quadro se presentifica em descrições minuciosas que exemplificam à perfeição a capacidade da linguagem verbal de traduzir outros códigos, configurando, a «forma de reescrita», que «abrange práticas como a descrição de uma estátua ou de uma catedral num livro de história da arte, a (re)criação de um con-

certo para piano ou de um balé em um romance, a resenha detalhada de uma ópera ou uma produção teatral [...]» (CLÜVER, Claus, 1997, p. 42). Sirva-nos de exemplo a seguinte passagem:

Era decerto isso que estava na *Ronda da Noite*. Gente que se preparava para um festejo, a sua liberdade; mas estava armada e vestida como se de antemão lhe destinassem um papel que não tinha escolhido. O burgomestre vestido para presidir à sessão solene com a sua faixa de gala e os sapatos de laços das grandes ocasiões; o lugar-tenente, segurando a acha com que daria sinal para a audiência começar. O chapéu com plumas brancas não podia ser mais adequado. As botas acima do joelho, as galochas a meia-perna. A casaca bordada com arabescos e os cabelos ondulados como que com ferro de frisar. E atrás dele as armas aperradas, os piques alçados, risos e exclamações. O tambor-mor, o tal que ficou mutilado porque não cabia na parede; um belo cavaleiro de gola frisada, como só se frisava em Amesterdão; os cascos, as mãos toscas, a bandeira, um negro ou um gnomo que foge por entre a multidão. A criança luminosa e feliz, tão à vontade no meio dos homens que vão desfilar. (BESSA-LUÍS, 2006, pp. 69-70)

Aí está a pintura de Rembrandt, e podemos encontrar no livro outras passagens semelhantes a esta, em que a perspicácia detalhista do narrador recupera, para a memória do leitor, as figuras da *Ronda Noturna*. No entanto, nessa passagem, como em outras semelhantes, paralelamente ao rigor descritivo, podemos perceber a intromissão de um olhar avaliador que tece comentários à cena, adicionando sentidos ao que é visto, como se depreende logo no início da citação referida, quando o narrador nos adverte de que toda a gente da *Ronda* «se preparava para um festejo, a sua liberdade; mas estava armada e vestida como se de antemão lhe destinassem um papel que não tinha escolhido». Inserida em meio à descrição minuciosa, tal frase resume a interpretação do expectador-narrador, uma percepção particular do que está sendo descrito. Esta particularização do olhar evidencia-se de forma inequívoca na continuação do mesmo trecho citado, em que passamos, sem interrupções do discurso, a acompanhar conjecturas do narrador sobre as possibilidades de ação e de reflexão contidas na cena descrita:

De repente tudo pode mudar e todos tomam um lugar diferente na parada. As expressões mudam, aquele que está escondido atrás do braço estendido, adianta-se. É um espião, o que sabe qual o rumo a tomar? O burgomestre sabe alguma coisa, tem um olhar surpreendido, vai tomar a palavra. Terá tempo para isso ou é apenas um gesto teatral, ensaiado, inofensivo? Pode ser mal interpretado e o capitão Cocq está em riscos de fazer da sua Companhia um montão de cadáveres. Não está previsto e tudo está em movimento. O desfecho? A menina não conta com nenhum desfecho e tem o rosto inocente e está à vontade no meio da gente que ela conhece bem, todos familiares e que lhe prometeram um lugar importante no desfile. (BESSA-LUÍS, 2006, pp. 69-70)

Deste modo, o olhar sobre o quadro cria, a partir do que o pensamento e a imaginação permitem, possibilidades futuras para a cena, sugerindo, sobretudo através de perguntas, uma outra configuração, ou um novo enredo para a *Companhia do Capitão Cocq*, tomando o cuidado de deixar sem resposta a hipótese de algum desfecho conclusivo: «O desfecho? A menina não conta com nenhum desfecho [...]» O quadro de Rembrandt ganha vida e passa a ter realidade no tempo, ultrapassando os limites do espaço pictórico. O enigma que o configura – de modo especial, a presença da menina com uma ave morta à cintura – intensifica-se, intriga e apaixona, provocando variadas hipóteses de respostas, mas, ao final, nada se conclui, as respostas definitivas não são dadas. Essa outra forma de *ekphrasis* – a «ekphrasis literária», no dizer do já mencionado Claus Clüver (p. 42) –, tem o poder de aproximar o texto de Agustina do quadro de Rembrandt, evidenciando as semelhanças entre suas respectivas construções e intenções: ao fazer com que seu narrador e sua personagem falem do quadro, Agustina faz com que, na realidade, eles falem de sua escrita, neste e em todos os seus romances, desvendando sua técnica do inacabado, a descentralização de seus enredos, o movimento e a imprevisibilidade que sustenta a composição de suas narrativas, nas quais um permanente processo de expectativa se oferece, numa atmosfera de enigma a ser sempre resolvido. Não por acaso, neste romance – como de resto em vários outros – um crime, um enigma (a história do assassinato da mãe de Judith, a mulher que se casará com Martinho) permanece sem solução, em meio a variadas hipóteses nunca confirmadas, como uma metonímia do próprio livro, onde nada é colocado como verdade incontestável, onde tudo se coloca sob suspeita, num universo mutante como o próprio protagonista. E como, afinal, o quadro de Rembrandt, sobre o qual, em mais um comentário do narrador, podemos ler:

Já não passava pela *Ronda da Noite* sem parar, como se alguém lhe travasse o passo. Aquele tumulto em que cada um preparava a sua situação, fascinava-o. O homem que dispara o seu fusil, o cão que começa a correr, ganindo de medo, a criança resplandecente no meio da companhia do capitão Cocq, a ufana atitude do seu tenente de galochas bordadas! Ninguém sabe o seu lugar, o momento é de paródia, pertence a cada um. ‘Se houvesse um lugar para mim, eu deixava tudo e ia ocupá-lo’, pensou Martinho. Mas era uma das suas muitas fantasias que lhe ocorriam quando percebia que a sua razão estava abaixo da vontade sem desejo algum, que era o que fazia dele o mutante. (BESSA-LUÍS, 2006, pp. 175-176)

Podemos, pois, afirmar o caráter metalinguístico deste diálogo intertextual, ou melhor, interartes: o espelhamento buscado pela escritora entre o quadro e seu texto indicia uma poética, expõe uma concepção da criação estética como prática de subversão e de desacomodação, como exercício de liberdade criadora e transformadora, no qual tudo se dispõe em contínuo movimento e em permanente

interrogação, exibindo a recusa por soluções estáticas e por modelos previamente aceitos: a arte, nesta concepção, deve possuir «a virtude criadora da destruição», entendendo-se que a «destruição» que a frase menciona refere-se à saudável destruição de modelos e de verdades inquestionadas, previsíveis e inférteis. Neste sentido, valeria a pena apontarmos para as sugestões contidas nos próprios títulos do romance e do quadro – não nos esquecendo de que, ironicamente, não era este o título original do quadro, o qual, entretanto, tão bem condiz com a idéia de movimento nele contida e que se repete no texto de Agustina: afinal, a palavra «ronda» já guarda em si a idéia de movimento e de inquietação que se configura nos enredos e na construção formal da tela e do livro, verdadeiras rondas tumultuadas e desconcertantes.

Por fim, não será, talvez, desnecessário mencionar que esta percepção da arte como «ronda» ou como «destruição» – enfim, como produção tensa e dinâmica – parece conter equivalente percepção da vida: a consciência da existência como imprevisibilidade, mobilidade, temporalidade e mutação – ideias barrocas por excelência, intensamente trabalhadas por Rembrandt. Diante da certeza sempre presente da finitude e do descentramento existencial, gera-se a percepção da incoerência de qualquer princípio construído sobre a ideia da ordem, da estabilidade e do acabamento. E a obra de arte talvez possa ser a mais eficiente metáfora para a vida enquanto processo e imperfeição, do que nos dá precioso testemunho a voz narradora do romance de Agustina:

A possibilidade de errar, que está em toda a obra que se realiza ou não chegou a ser, é o sentido do amor. Martinho via, todas as vezes que chegava a casa, antes de pousar a mochila e o saco de viagem, que a *Ronda da Noite* estava lá para lhe transmitir o que nunca tinha sido dito: que o trabalho da mão não estava acabado e que a objetividade das cenas eram apenas vestígios do impulso que levava o artista a pintar. As suas imperfeições, exploradas nos auto-retratos até à exaustão, estavam em relação com os fundamentos da vida, como se o homem não fosse um modelo mas o indicativo para outra coisa inabordável que pertencia ao não criado. (BESSA-LUÍS, 2006, p. 113)

Resumo: O texto tem como objetivo apresentar algumas reflexões sobre relações existentes entre o romance *A Ronda da Noite*, de Agustina Bessa-Luís, e o quadro *A Ronda Noturna*, de Rembrandt, visando, sobretudo, a percepção de uma determinada concepção estética, depreendida tanto do quadro

Abstract: *The objective of this text is to present some thoughts on the relationship between Agustina Bessa-Luis novel, A Ronda da Noite and Rembrandt painting, Night Watch (A Ronda Noturna), especially aiming the realization of certain aesthetic conception, which is perceived both in the Dutch*

do pintor holandês, quanto do livro da escritora portuguesa. *painter's picture and in the Portuguese writer's book.*

Palavras-chave: Agustina Bessa-Luís, Rembrandt, diálogo interartes.

Keywords: Agustina Bessa-Luís; Rembrandt, interarts dialogue.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BESSA-LUÍS, Agustina. *A Ronda da Noite*. Lisboa: Guimarães, 2006.

CLÜVER, Claus. «Estudos interartes – conceitos, termos, objetivos», in *Literatura e Sociedade – revista de teoria literária e literatura comparada*. N.º 2, São Paulo: USP, 1997, pp. 37-55.

SANCHEZ, Laura García. In *Rembrandt*. Coleção Gênios da Arte. Coordenação de Juan-Ramón Triadó Tur. Trad. de Mathias de Abreu Lima Filho, São Paulo: Girassol, 2007.

