

INFLUÊNCIA, INSPIRAÇÃO E IMPROVISAÇÃO COMO CATEGORIAS HERMENÊUTICAS

Marcia Sá Cavalcante Schuback

J'est un autre¹
Arthur Rimbaud

Fazendo aparecer a estrutura histórica do pensamento e desenvolvendo categorias para pensar a história, o pensamento hermenêutico transformou a experiência de pensar. Essa transformação pode ser resumida como uma abertura para o outro, para a diferença, consequência de uma expansão da tarefa do pensamento. Do ponto de vista hermenêutico, o pensamento não é apenas um conhecimento *sobre*, mas primordialmente a busca de uma *compreensão a partir de e para*. Quando pensar se redefina como arte de compreensão, a questão não é mais tornar familiar o desconhecido “objeto de conhecimento”, mas, sobretudo, tornar estranho e objeto de questão o modo já conhecido de se adquirir conhecimento sobre algo. Descrevendo a relação entre sujeito e objeto de conhecimento como relação entre o próprio e o estranho, a hermenêutica introduziu uma nova dimensão na atitude teórica pela qual se opera um estranhamento do próprio na busca de familiarizar-se com o estranho. O encontro com “o outro”, que caracteriza a chamada consciência histórica e que se acha à base da chamada “virada hermenêutica” na filosofia, constitui o horizonte em que o já conhecido, o já pensado e dito se tornam estranhos para si mesmos. Nesse encontro, descobre-se no já conhecido, no já pensado e dito o *não* conhecido, o *não* pensado e o *não* dito.

A possibilidade de estranhamento das próprias categorias de pensamento, da própria dimensão ou horizonte, no encontro com o “outro” constitui por sua vez possibilidade de autotransformação. Nesse sentido, a virada hermenêutica no pensamento – que pode se dar sem que

um pensamento precise explicitamente reivindicar para si a tradição hermenêutica – significa uma virada em que pensar implica autotransformação e, assim, obra da experiência. Pensar significa pensar *desde e com* experiência, e não simplesmente pensar *sobre* a experiência. Pensar hermenêuticamente é *transformar-se*. A hermenêutica fez essa descoberta sem, contudo, ter sido capaz de desenvolvê-la em todas as suas dimensões. A descoberta hermenêutica voltou a atenção para o momento em que a compreensão deve igualar-se ao que quer compreender. A hermenêutica romântica e idealista atualizou, por assim dizer, o antigo entendimento do que é compreensão, que, desde os antigos gregos, foi expresso na máxima: o mesmo conhece o mesmo. Para se compreender a partir da experiência e com experiência, ou seja, para autotransformar-se numa experiência compreensiva e interpretativa de pensamento, é preciso assumir a “tarefa infinita” de vir a ser o que se compreende.

Esta máxima certamente parece estranha para um ideal moderno de conhecimento, com os seus imperativos de objetividade e neutralidade. Certamente parece também estranho para muitos representantes da chamada filosofia hermenêutica, por exprimir uma ênfase na dimensão “subjéctiva” do conhecimento, que a hermenêutica romântica reconheceu como fundamental para um entendimento. Essa máxima soa para muitos como um exagero, uma vez que a hermenêutica, pelo menos em sua elaboração romântica e pós-romântica, foi exercida como arte comparativa. O momento divinatório no pensamento, reconhecido por Schleiermacher como a única forma de o leitor adentrar o mundo próprio do “outro” (do autor, do texto, da obra, do pensamento), foi caracterizado com base em uma ideia de assimilação, que necessariamente supõe um processo comparativo. Schleiermacher definiu esse momento divinatório como “empatia” (*Einfühlung*). Percebida como possibilidade de adentrar a esfera do outro, a empatia não é propriamente autotransformação, mas apenas uma espécie de estação temporária no interior do “outro”. Schleiermacher a caracterizou em termos de adivinhação ao partir da suposição que o próprio e o outro, o intérprete e o interpretado, são duas individualidades fundamentalmente distintas e estáveis sendo, enquanto individualidade, inefáveis e impenetráveis.

Por isso, a analogia divinatória, ou seja, a comparação retrospectiva e projetiva, aparece como o único caminho possível para penetrar outras interioridades e, assim, a interioridade do outro. A ideia de uma individualidade “encapsulada” e fechada dentro de si mesma, de uma interioridade intransponível, é a base para as mais variadas definições modernas do “outro”. O outro é assumido de antemão como análogo ao “si mesmo”, nele mesmo estável e consistente. O outro – quer se trate de uma outra era, uma outra língua, uma outra visão, o outro enquanto o já dito e pensado – é dessa maneira considerado a partir de sua figura ou aparência tipológica e não como um fluxo de forças, como um processo de formação ou como a verbalidade de um acontecer. A figura do outro é percebida como uma identidade estável e consistente em relação à qual diferentes abordagens podem ser assumidas. Todavia, quando figuras e aparências tipológicas estão em foco, algo se esquia e esconde: a saber, o outro como uma dinâmica de relacionamentos, como um horizonte de forças e relações, como a temporalidade e espacialidade de um acontecer. Quando a figura do “outro” se torna o centro e os contornos do outro parecem tangíveis e apreensíveis, a comparação se impõe como alicerce e fundamento de abordagens possíveis, tornando-se o método determinante nas ciências humanas, como viu com clareza crítica o conde Paul Yorck von Wartenburg na sua troca epistolar com Wilhelm Dilthey.²

A consciência moderna da individualidade como instância independente e autônoma de toda forma de consciência promoveu a comparação e a analogia como base para a compreensão do outro, do estranho, da diferença. Desde o que se pode chamar de “virada” histórica e hermenêutica na filosofia, desenvolveram-se diferentes métodos, estudos e disciplinas comparativas nas ciências humanas. O conceito de “filosofia comparativa”, por exemplo, cunhado em 1923 pelo filósofo francês Paul Masson-Oursel, surgiu de um encontro entre as tradições ocidentais e orientais de pensamento.³ Nesse encontro, a figura e o contorno do “outro” são consideradas mediante um procedimento comparativo para defender um posicionamento ou bem apologético, fanático ou ainda paralelístico. Ou bem se define o outro comparando-o consigo mesmo, ou a si mesmo comparando-se com o outro, ou ainda dispondo a si e ao outro como duas paralelas que só serão capazes de se encontrar

num infinito histórico ou cultural. O que se esconde, nesse procedimento comparativo entre figuras e contornos tipológicos da diferença, é não apenas o momento da construção do si mesmo e do outro nessa relação, mas sobretudo o acontecer do outro como relacionalidade.

O objeto de conhecimento é construído como “outro”, como “diferença” relativamente ao sujeito do conhecimento a partir de premissas cognitivas que são, em seguida, projetadas sobre esse “outro”. Há ainda muito a se pensar e desenvolver no que concerne uma fenomenologia da comparação e o caráter mimético do conhecimento.⁴ Mas o que importa observar, no contexto da nossa discussão, é que, quando a relação hermenêutica com o outro repousa sobre uma base comparativa, o outro enquanto tender de forças e verbalidade de um acontecer desaparece e esconde-se por detrás da palpabilidade das figuras e contornos do “outro”. O maior problema com a concepção romântica de um momento divinatório na compreensão não reside no reconhecimento do elemento subjetivo operante numa compreensão filosófica, mas no entendimento idealista de subjetividade, identidade e diferença que irá determinar as categorias hermenêuticas de “próprio” e “estranho”. O problema consiste na apreensão do próprio e do estranho, do si-mesmo e da diferença, desde uma metafísica da identidade, que a essencializa mediante uma categorização estabilizadora. Os procedimentos comparativos, característicos de nossas práticas discursivas – tanto pré-científicas e quotidianas como teóricas – sobre “o outro”, “o estranho” e “a diferença” nos tornam cada vez mais cegos para os mecanismos e condições da comparação. Esses se tornam tão naturais e óbvios que a própria natureza começa a parecer estranha. Provavelmente nunca se falou tanto sobre o “outro”, o “estranho”, a “diferença” como hoje, mas provavelmente nunca se foi tão difícil tornar-se outro, “outrar-se”, para dizer isso na linguagem de Fernando Pessoa. Fala-se todo o tempo em termos de comparações, buscando assim conduzir as diferenças a uma medida e padrão de normalidade.

Assim, a maior parte das práticas discursivas sobre “diferença” tende à unidimensionalização – o que mostra, na verdade, uma indiferença para com a diferença. A premissa básica para esse tipo de normalização da diferença é uma cegueira para visualizar, teórica e experientialmente,

o *espaço-entre* situado entre o próprio e o estranho e, acima de tudo, aquele situado *dentro do* próprio e do estranho. O que não vem à palavra é precisamente esse *entre* que constitui a vida de toda passagem, transição e acontecer, e que deve ser considerado a espacialidade e a temporalidade de um *outrar-se*.

Outar-se pressupõe assumir o sentido de individualidade como força e não como coisa, como a abertura de um entre, um entre-aberto, e não como algo fechado e sustentado em si mesmo. Em outras palavras, a individualidade deve ser entendida a partir da vida das transições e passagens e, portanto, como uma obra aberta. As muitas formas de se buscar, mediante comparação e analogia, uma adequação assimiladora entre o pensamento e o que se pensa, entre o intérprete e o texto, bem como as discussões intermináveis sobre os lados subjetivos e objetivos operantes num movimento de compreensão, partilham o esforço para evitar uma confrontação com o espaço-entre que constitui o próprio acontecer do pensar na leitura e da leitura no pensar. Que a hermenêutica contemporânea tenda a produzir discursos sobre a hermenêutica e a desenvolver meta-hermenêuticas em detrimento da atividade de ler e pensar, isso ocorre precisamente por a hermenêutica tender a ignorar esse espaço-entre quando não encontra categorias para pensá-lo.

A dificuldade apresentada pelo modo de dar-se a conhecer desse espaço-entre reside em que ele expõe o nada como dimensão constitutiva da experiência hermenêutica. Atravessar a espacialidade e a temporalidade de transições e passagens significa, na verdade, adquirir uma intimidade com as possibilidades abertas de um nada. Esse espaço-entre descreve o acontecer de uma transição e passagem e não algo que se move ou passa de um estado para um outro, de um lugar para outro ou de um tempo para outro. Este espaço-entre aparece vazio de conteúdos e de determinações, aparecendo como um nada. A dimensão de um espaço-entre como fundamento para o pensamento interpretativo foi, sob a influência de Heidegger, indicada por Gadamer como uma dimensão essencialmente hermenêutica.⁵ Gadamer descreve o espaço-entre como fusão de horizontes diversos. Falar, porém, de fusão significa desviar os olhos do encontro com o nada que caracteriza esse entre como marca da espacialidade e temporalidade do passageiro e transitório.

rio. "Entre", "acontecer de uma passagem e transição", "possibilidades abertas do nada": essas várias expressões buscam tornar visível o horizonte de onde o pensamento se define como "outrar-se" e não apenas como uma comparação com um outro construído e inventado com vistas a um ato cognitivo e epistemológico.

A tematização do nada na tradição filosófica constitui um tema em si. Na teoria literária, o nada tem atraído considerável interesse como uma característica da linguagem, evidenciando-se em figuras e apresentando até um glossário próprio. A língua grega não possui, como se sabe, nenhuma palavra para dizer "nada". As palavras *oudeis* e *ouden* significam literalmente "não um" e "não uma", isto é, não coisa. É no sentido de negação ou de falta de ser que quase todas as línguas indo-europeias se referem ao nada. Isso faz aparecer uma característica marcante do pensamento ocidental, a saber, a ausência de categorias de pensamento para descrever o nada para além de uma significação negativa. Enquanto metafísica da identidade e da substância, a metafísica e a ontologia tradicionais sofrem de um pânico frente ao nada, como alertou Nietzsche: de um terror do vazio, *horror vacui*.

A língua grega possui uma palavra para o vazio, *tó kénon*, e com relação ao problema do vazio, a filosofia grega e Aristóteles em particular desenvolveram certas observações que se tornaram a base para o animado debate sobre o vazio nos primórdios da física modernadurante o século XVII.⁶ A controvérsia moderna sobre o vazio que motiva o pensamento físico de Descartes, Gassendi e Pascal⁷ significou, sobretudo no caso de Pascal e Gassendi, uma aceitação do vazio como uma realidade abstrata, necessária para explicar o movimento da natureza e a natureza do movimento. Não obstante negando o terror do vazio, inerente à posição aristotélica, a física moderna trabalha sobre a mesma base ontológica que guia as reflexões de Aristóteles. Quer se aceite ou negue o vazio, a tradição filosófica o tratou no âmbito das questões ligadas ao movimento da natureza e à natureza do movimento. O vazio viu-se assim associado à autotransformação da natureza, que ocorre, por exemplo, na condensação e evaporação. A diferença crucial entre a concepção aristotélica e a posição científica moderna remonta à diferença entre as cosmologias judaico-cristã e a grega. Para os gregos, o *cosmos*, o *mun-*

do, não tem nem começo nem fim. Para a tradição judaico-cristã, o mundo é uma criação a partir do nada, é *creatio ex nihilo*. Adentrando, por assim dizer, o pensamento enquanto origem da criação, o nada adquire uma positividade desconhecida para os gregos. A positividade do nada, ou seja, o nada definido como origem da criação, encontra-se intimamente ligado ao fenômeno que Hannah Arendt descreveu como a descoberta da interioridade individual ou intimidade de uma dimensão existencial, em princípio estranha para a alma grega. Apesar desse aspecto teológico inicial operante na ideia de vazio, a aceitação da ideia de vazio e de vácuo está fundada no método experimental, constituindo, desse modo, uma realidade abstrata no seio dos experimentos científicos e não uma experiência existencial.

A questão se o nada pode ser compreendido em sua positividade a partir da física do vazio – na suposição de que vazio e nada dizem o mesmo – é relevante, mas não pode ser respondida no âmbito da nossa discussão. Uma fenomenologia do vazio haveria de constituir um tema particular. O que, no entanto, deve ser aqui discutido é como a dimensão do nada, o “entre” vazio, pode ser descrito quando o pensamento hermenêutico se redefine como outrar-se. Em vez de se perguntar como o pensamento encontra e percebe um outro fora de si, devemos questionar como o pensamento pode outrar-se. Transpondo-se os movimentos físicos de autotransformação para o âmbito do encontro do pensamento com o outro e permitindo-nos uma metáfora, poderíamos dizer que o pensamento se outra condensando-se e evaporando-se, esvaziando-se, libertando-se de si mesmo e, assim, perdendo a sua estabilidade – ou seja, permitindo-se uma estação no acontecer de um vir-a-ser-outro. Para descrever esse “desprendimento”, essa separação ou estranhamento de si mesmo no movimento de outrar-se, é importante questionar, mesmo se apenas em termos gerais, três elementos da experiência de um pensar interpretativo que podem ser considerados índices do nada: a influência, a inspiração e a improvisação.

Influência, inspiração e improvisação são índices do nada constitutivo do entre-ser, que define a espacialidade e temporalidade hermenêuticas. Através desses índices, a noção romântica de empatia divinatória adquire uma outra dimensão, distinguindo-se da assimilação compara-

tiva e analogizante do outro, num processo de compreensão. Os índices visam descrever de que modo o pensamento, assumido hermeneuticamente como arte de compreensão, encontra o outro, tornando-o um outro para o outro, ou seja, outrando-se de maneira a nem mesmo manter as categorias de “si-mesmo” e “estranho” enquanto categorias estáveis de determinação.

Quando o outro – seja um texto, uma palavra, uma obra, um pensamento, uma ideia – se apossa de nós, experimentamos uma ação sobre o pensamento que pode ser denominada influência. Vivemos hoje uma estranha situação filosófica. Ao mesmo tempo em que os filósofos se apresentam como especialistas no pensamento de um outro filósofo, quem trabalha a influência de um outro considera ser vergonhoso viver sob a influência do outro. Reconhecemos, sem dificuldade, embora com algum desconforto, o que se pode chamar de regime das influências naturais. Não negamos que o tempo, as estrelas, as estações do ano, o ambiente e a história tenham influência sobre o indivíduo. Negamos, contudo, a ponto mesmo de nos envergonharmos, que soframos influências humanas. Em uma palestra intitulada “Sobre a influência na literatura”,⁸ proferida em Bruxelas aos 29 de março de 1900, André Gide apresentou um elogio da influência, considerando-a um elemento essencial no despertar que conduz à criação.

Segundo ele, as influências ditas naturais podem ser consideradas tanto uma influência comum como uma influência particular. O tempo pode afetar pessoas diferentes tanto da mesma maneira como de maneira diversa. No primeiro caso, seria uma influência redutora, em que diferentes indivíduos são reduzidos a um tipo comum. O segundo seria o caso de uma influência particularizante, que leva a uma oposição entre o indivíduo e a sociedade. Numa influência particularizante, o indivíduo se vê arrancado de um todo irrefletido para se tornar uma singularidade capaz de criar novas genealogias, novas famílias e comunidades distintas das naturais. Assim, podem surgir relações inesperadas entre pessoas de diferentes épocas, entre as coisas mais distantes e estranhas. Com base nestas influências ditas naturais, Gide pronuncia um de seus axiomas sobre a influência: “Quanto menos grosseira a influência, tanto mais particularizantes são os seus efeitos”.⁹ As influências naturais

possuem ademais uma capacidade de fusão pela qual uma palavra, um pensamento, uma obra, uma filosofia podem se tornar parte do leitor, mesmo quando parecem inteiramente esquecidos por ele. Segundo Gide, a influência possui um tamanho efeito sobre nós que, mesmo nos esquecendo inteiramente do que lemos e não notando a sua influência, não somos mais os mesmos de antes. Podemos dizer assim que nos tornamos um outro.

É precisamente essa fusão, essa inseparabilidade “natural” (semelhante ao estado de sono), que cria pânico e terror frente à influência. O que nos assusta não é o tão horrível sentimento de que o outro nos persegue ou da penetração catastrófica do outro em nós, mas o sentimento incontrolável de fusão, de contaminação. Nisto reside tanto o nefasto como o salutar e frutífero de uma influência. Nesse momento de fusão, o indivíduo pode tanto desaparecer no totalitarismo das massas como também nascer como o *ethos criativo* da singularidade. No texto de Gide, a força natural da influência é mencionada para caracterizar o modo como a influência opera e age: trata-se de uma espécie de fisiologia da influência. Mas a principal distinção entre diferentes tipos de influências é aquela entre a influência natural e a influência humana. O que o pensamento sempre teme, de acordo com Gide, é a influência humana, pois o que parece aterrorizar, ao menos para o homem moderno, é a violação ou o que poderia ser designado de crime de “lesa-personalidade”.¹⁰ Medo de se deixar influenciar é o medo de perder a própria personalidade.

Como insiste Gide, apenas indivíduos desprovidos de personalidade, esses que passam a vida prometendo ser por não saberem vir-a-ser, sofrem desse pânico,¹¹ que se mostra como a patologia de só querer saber do novo e de suas novidades, que se alimenta da ânsia por uma originalidade constantemente renovada, revelando, assim, sua incapacidade de descobrir, no antigo e arcaico acontecer de mundo, um novo sentido de “novo”. Trata-se de um pânico caracterizado por uma compreensão fundamentalmente reacionária do novo, essa que só sabe ver o novo como substituto do velho e, assim, o que logo mais deve também ser substituído.

Gide insiste que esse pânico surge da ausência de uma sabedoria da escuta, que é o sentido de apreensão do vir a ser, do vir ao mundo.

A sabedoria da escuta não é o que vive sob a égide de grandes nomes, mas o que vive em muitos nomes por ser uma visão sempre e de novo perpassada por forças criadoras. Influência, diz Gide em outro axioma, é algo que desperta mais do que cria, mas nenhuma criação pode se dar sem o despertar de uma influência. Gide insiste que a criação tem início quando se acolhe, com força transformadora, uma influência. Estar sob a influência de um outro torna-se aqui um verbo ativo. A passividade da influência mostra-se assim extremamente ativa. Com base nessa poética da influência, Gide indicou que o exercício de uma influência não precisa ser necessariamente compreendido em termos de dominação ou controle, mas como o que não basta em si mesmo, como uma criadora autoinsuficiência.

Em suas discussões sobre a influência literária, Gide não distingue entre a má e a boa influência. Com isto, ele quer evitar a dicotomia ingênua entre estar sob a influência de um outro (subserviência) ou ser independente de qualquer outro (autonomia). Das reflexões de Gide pode-se depreender que, para o pensamento, a influência implica um ensejo para se entrar num fluxo e confluência criadores. Mais importante e decisivo do que o que se preserva de uma influência é, para Gide, o seu movimento e fluência, a dinâmica da influência. A influência que é capaz de despertar aparece assim como uma escuta para esse movimento, para a dinâmica própria das influências do pensar e não tanto para o “que” ou “quem” influi ou ainda para o “que” do outro se vê apropriado ou descartado. A dinâmica da influência, tal que descrita por Gide, nos obriga a questionar a naturalidade comumente atribuída aos conceitos de passividade e atividade e à sua oposição na busca de descrever o tornar-se e vir-a-ser um outro. No encontro influenciador e influente com o outro, o pensamento costuma muitas vezes esquecer como o pensamento reage frente ao outro deixando o outro agir sobre o pensamento. O pensamento não se transpõe ou desloca para outro lugar, mas dá lugar para o outro dentro de si. Desse modo, pode-se dizer com Rimbaud “*J’est un autre*” (Eu é um outro), conjugando a si mesmo ou o eu (primeira pessoa) como um outro (na terceira pessoa).

Este curioso tornar-se outro, que Gide descreve em termos de influência na literatura, apresenta uma outra maneira possível de indicar

e descrever a proveniência de um pensamento, de uma palavra, de um saber. Essa outra possibilidade de compreensão surge quando a pergunta não é mais “de onde”, mas “como” se dão pensamento, palavra, obra. No âmbito da influência literária, a questão passa a ser como o já dito, o já pensado, o já sabido e conhecido continua vivo e se transmite. Resguardar o já pensado, o já dito, o já conhecido significa aqui perdê-lo de modo a torná-lo realmente vivo. Pode-se entender porque Gide cita a passagem do Evangelho de São Lucas (17:33), que diz: “Aquele que busca ganhar a vida deve perdê-la, mas quem a perder, haverá de salvá-la”. Ele traduz o verbo salvar com aguda precisão ao dizer “para tornar a vida realmente viva”.¹² Saber de onde vem um pensamento não é o suficiente para compreendê-lo. A pergunta pelo de onde naturaliza e neutraliza o pensamento, a palavra e a própria questão – que passam a constituir meros objetos de confirmação, evidenciação e erudição. Para se compreender um pensamento, uma palavra, um conceito é preciso, ao contrário, distinguir entre um objeto de erudição e uma coisa do pensar. A coisa do pensar consiste em seguir o acontecer do pensar, o *como* pensar. É o que Nietzsche chamou de *genealogia*, pela qual ele buscou liberar o pensamento do jugo da causalidade e da culpabilidade. O já pensado, o já dito, o já conhecido chega a nós como “uma herança sem testamento”, lembrando um verso do poeta René Char¹³. Chega a nós na medida em que a ele nos entregamos. Com sua descrição da influência literária, Gide busca mostrar que a influência não significa restrição ou diminuição de força, mas uma transformação dinâmica em que o já pensado, o já dito, o já conhecido e sabido alargam-se e transformam-se quando se fundem e até mesmo se confundem com quem os recebe. Nesse sentido, não se pode mais determinar com clareza a linha que divide o fora e o dentro. O próprio funde-se e confunde-se com o outro e vice-versa.

A dificuldade apresentada pela discussão de Gide sobre a influência literária reside em saber até que ponto a influência literária pode ser diferenciada da *inspiração*. Ambas as experiências nos remetem a uma dimensão de limite em que o próprio e estranho, o si-mesmo e o outro se encontram de tal modo que os seus contornos perdem nitidez. Guardando a definição de influência proposta por Gide como o que

desperta mais do que cria, poderíamos dizer que a inspiração cria mais do que desperta. A influência age sobre enquanto a inspiração age para. Essa distinção tem por base a diferença entre um movimento que vai de fora para dentro, e outro que vai de dentro para fora. Desse modo, podem-se ler as páginas de Gide sobre a influência literária em conexão com linhas de Nietzsche sobre a inspiração, que se encontram em *Ecce Homo*.¹⁴

Nietzsche entende a inspiração como fundamentalmente extática: um movimento para fora em que o si mesmo ultrapassa e supera a si mesmo. Inspiração é abundância e excesso, uma consciência muito particular sobre diferentes tipos de convulsões e viradas. O que essas linhas de Nietzsche mais nos dão a pensar é o sentido de inspiração como um fundo em que o doloroso e obscuro, como ele diz, não mais se mostram como opostos à clareza de uma alegria. Em outras palavras: a inspiração revela os opostos e contradições como ritmo próprio da vida¹⁵, como proximidade do distante e distância da proximidade e, assim, como uma topografia em que o muito longe se mostra como proximidade expandida e a proximidade mais extrema como intensidade de um longe. Para Nietzsche, inspiração não é questão de *empatia* ou de *simpatia*, mas sim de *telepatia*, de uma intimidade com o que está distante e, sobretudo, com o que é distância. O conceito de inspiração em Nietzsche pode ser lido como uma descrição espacial da inseparabilidade que funde e até mesmo confunde o interior e o exterior, que têm lugar num encontro intenso entre “si mesmo” e “outro”, entre o “próprio” e o “estranho”. Em vez de sedimentar a distinção entre essas esferas, a inspiração influenciadora expande o “interior” e o “exterior”, o “dentro” e o “fora”, evidenciando-os em sua verbalidade e não como simples preposições. Dentro passa a significar uma expansão de si, uma distância que traz dentro de si e, portanto, uma espécie de fora interior.

Essa é também a direção seguida por Maurice Blanchot ao definir inspiração como “a presença feliz do imediato”.¹⁶ O imediato não está, porém, perto, como pessoas e coisas estão perto de nós. O imediato se revela como não mediação, como uma espécie de convulsão (*ébranlement*), que só é capaz de agir quando conseguimos nos tornar presença para a nossa presença e o nosso presente. O que na inspiração mexe e

gera convulsão é precisamente a presença tornar-se presente e o presente presença, adentrando assim uma temporalidade que não mais se define em termos de um antes e um depois, mas do contínuo essencialmente gerundial, que é a continuidade do gerúndio de um acontecer. Nas linhas inspiradoras de Blanchot sobre a inspiração, podemos descobrir como a inspiração altera e transforma a compreensão de interioridade, do si-mesmo, ao fazer aparecer a inspiração como o duplo movimento de, por um lado, abster-se de fazer uso do mundo já incorporado e, por outro, de liberar-se de si mesmo. Inspiração exprime o momento em que a temporalidade de ser presença – a temporalidade de um sendo – torna-se visível, transformando, assim, o conhecimento em co-nascimento, em *con-naissance*. Blanchot define a inspiração como um co-nascimento renascente, um nascer com o depois de ter nascido.

Blanchot considera a leitura o melhor modo de descrever a inspiração. E isso não porque a leitura possa ser inspiradora, mas porque, numa leitura, o que se mostra é o modo de ser da inspiração, o seu *modus essendi et operandi*. Na leitura – aqui tomada como leitura de uma obra de literatura – o escritor desaparece e o livro alcança um certo tipo de leveza. Na leitura, desaparece de certa maneira a angústia e a inquietação que produziram a obra. O livro deixa de ser o livro escrito por alguém para se tornar a sua própria presença, o seu sendo. O livro é; o texto é, o pensamento é; a palavra é; pura e simplesmente o seu estar sendo. Na leitura, o livro se transforma numa presença anônima, numa violenta afirmação. A obra também deixa de ser tratada como algo eterno. A obra é em sendo. Blanchot define a leitura desde a temporalidade inerente à leitura e não vice-versa. Apresenta, assim, uma importante distinção entre a leitura e o lendo. O lendo induz nascimentos. Não no sentido de a obra já escrita, a palavra já pronunciada, o pensamento já pensado nascerem ou despertarem novamente. Blanchot quer se distanciar da metáfora do despertar de sentidos adormecidos, pois considera que no ler o que nasce é o leitor por vir e, com ele, o que pode vir à palavra. Em outras palavras: é o leitor morto que, lendo, se outra, e não o texto. Se ainda se quiser falarem despertar, então é preciso reconhecer que é o texto que nos desperta e não nós que despertamos o texto. E mesmo que o texto, a obra, o pensamento, a palavra possuam como tais

imensa força ativa, constituindo eles mesmos uma ação cheia de força, todos esses termos não conseguem expressar propriamente o que se dá no “em lendo”, uma vez que estão imbuídos da ideia de obra como algo completo e acabado. A presença da obra é, todavia, experienciada paradoxalmente como um acontecer aberto, mas também como algo pleno em si mesmo. Na presença da obra, faz-se a experiência paradoxal de que nada pode ser dito, ao mesmo tempo em que todo dizer pode encontrar aqui um lugar.

Na obra, o já dito e o por dizer coincidem. Esses paradoxos, porém, não definem tanto a obra, mas a estrutura de presença gerundial da obra. Todos os tempos antes e depois e o tempo nenhum estão imersos na presença gerundial do tempo, no em sendo do tempo. No em sendo da presença, o que se mostra é um modo de existir, e não a cronologia da existência. Aqui prevalece a indistinção própria de um instante, que faz com que o “em sendo presença” só se deixe descrever ou como um vazio ou como plenamente acabado.

O pensamento de Blanchot é complexo. Ele busca mostrar que a experiência da obra como algo “em si”, como algo acabado e que, portanto, não necessita do leitor, espelha a temporalidade contínua e gerundial da presença de obra, o em sendo em lendo. A impressão de algo acabado e “em si” é uma imagem invertida da concreção indefinível do sendo. Essa concreção indefinível do “sendo”, que define por sua vez a presença, é o acontecer de um devir, o acontecer de um vir-a-ser. Nesse sentido, Blanchot afirma que o vazio deixado pela obra acabada “lembra” não só o devir de obra, mas sobretudo a obra como devir. Para Blanchot, a obra enquanto um fato é uma imagem embaçada, uma lembrança do devir da obra. A ideia apreensível de algo “em si” não passa, portanto, de lembrança apagada da temporalidade inapreensível do em sendo de uma presença. As ideias de substancialidade e estabilidade não estariam assim em conflito com as ideias de processualidade e instabilidade. Mas as primeiras seriam como que lembrança difusa e apagada das segundas do mesmo modo que uma forma de vida pode ser considerada uma imagem ou lembrança difusa e apagada do todo da vida e do viver.

O nada é, para Blanchot, a positividade radical do tempo contínuo de um sendo que, no entanto, só se deixa reproduzir na imagem apaga-

da de uma não-coisa. Para resumir a linha de pensar de Blanchot, poderíamos dizer que, entendida desse modo, a inspiração é a experiência em que o nada do sendo de uma presença se dá a conhecer como um clamor de co-nascimento. Na busca de definir o entre como acontecer e não como a transição de uma posição para outra ou de um tempo para outro, a temporalidade inerente ao acontecer pode apenas ser descrita como um nada. O acontecer não é nada, não é coisa alguma. Ao contrário, a coisa é que não passa de uma imagem difusa e apagada do nada irreproduzível e irrepresentável de um acontecer. O nada do acontecer, ou seja, o acontecer em seu acontecendo, o acontecer em sua temporalidade gerundial de raio, não se deixa conceber em termos de conceitos, de imagens, de palavras e nem tampouco em termos de categorias. Esse nada do em acontecendo pode, todavia, ser experienciado como movimentos de compreensão, por ser ele mesmo a base de toda experiência.

Na discussão sobre influência e inspiração, buscamos apresentar alguns índices do nada. Em ambos os fenômenos discutidos por Gide, Nietzsche e Blanchot, podemos observar uma transformação das categorias conceituais habitualmente empregadas para descrever esses fenômenos – como as categorias de interioridade, exterioridade, dentro, fora, próprio e estranho, antes e depois, anterioridade e posteridade etc. Essas categorias perdem o sentido de posições estáveis para se transformarem em acontecimentos, em verbo. Essas oposições passam a aparecer como uma rítmica da vida na qual o mais distante se mostra como proximidade expandida e a maior proximidade como distância intensa. A ideia de oposição transforma-se igualmente em experiência de um ritmo transformador. Tendo isso em vista, podemos discutir o terceiro índice do nada, o índice do acontecer em seu acontecer, que define uma *improvisação*.

A imensa bibliografia hoje existente sobre hermenêutica e sobre a hermenêutica da interpretação está predominantemente centrada na questão de como se ler e interpretar textos escritos, lidando quase exclusivamente com o problema da palavra escrita. É surpreendente que a interpretação musical não tenha desempenhado um papel teórico mais relevante na tradição hermenêutica. A partitura, a notação escrita da música pode ser, todavia, considerada o texto mais radical de todos os

textos, uma vez que a leitura de uma partitura é ela mesma já sempre interpretação. A nota escrita só existe e soa quando interpretada. Admitindo-se que a compreensão – e não a explicação – constitui o decisivo na leitura e interpretação de um texto, isso se mostra da maneira mais explícita com relação à notação musical. Uma partitura musical não se explica. Ela só se deixa interpretar. Todas as possíveis explicações de uma notação musical dependem e se fundam na sua interpretação. Ler é aqui eminentemente arte interpretativa.

Grande parte das discussões musicológicas ligadas à interpretação musical assume uma distinção severa entre composição e interpretação, entre o compositor e o intérprete. Com base nessa distinção, o compositor aparece como um criador *ex nihilo*, um criador desde o nada, ao passo que o intérprete é definido como um reproduzidor e imitador do já existente e já formado. Essa distinção operativa espelha pressupostos básicos da hermenêutica tradicional, das teorias interpretativas correntes e, sobretudo, das definições de obra como uma totalidade acabada, como algo completo em si. Mesmo quando o papel do intérprete é levado a sério e o intérprete é considerado também como criador e cocriador, a obra é via de regra sempre ainda tomada como uma espécie de “corpo fechado”, propriedade de um autor e compositor, ao passo que a interpretação é vista como um modo de “imitar” o interior misterioso e enigmático de uma obra.

Na história da música, a distinção entre compositor e intérprete é, no entanto, uma característica do século XX. Grandes compositores como Bach, Mozart, Beethoven, Brahms e até Pierre Boulez podem ser considerados igualmente intérpretes. Tampouco é de todo evidente a distinção entre composição e interpretação, nem no que respeita o problema do “texto” nem no que se refere à criação musical. Justamente pelo caráter abstrato da música, onde cada som e elemento musical constitui um fenômeno de grande complexidade por incluir uma multiplicidade de parâmetros como timbre, intensidade, tempo etc, tanto a notação mais minuciosa e detalhada de um som, de uma estrutura musical, como a reprodução mais elementar já são interpretação. Na música, interpretação não significa redespertar ou ressuscitar um som, uma estrutura ou sentido “já prontos e dados” na cabeça do compo-

sitor ou anotados numa partitura. Trata-se, bem ao contrário, de um vir-ao-som. Esse vir-ao-som já é, por sua vez, um vir-à-escuta. A força enigmática da música reside precisamente em que não existe primeiro um som e depois uma escuta. Som é escuta do mesmo modo que um raio só existe raiando, no seu raiar. Nada na música é. Tudo na música é um vir-ao-som, um vir-à-escuta. A interpretação musical mostra esse enigma da música como o elemento da música e é desde essa premissa que se pode dizer que interpretação é ela mesma composição.

Improvisação é a experiência que, numa prática, mostra a co-pertença de composição e interpretação. A palavra improvisação é oriunda do latim *improvisus*, que diz imprevisível. Designa o jogo livre da imaginação e do entendimento numa unidade difícil de se conceber conceitualmente. Na improvisação, o determinado e o indeterminado, o necessário ou preciso e o inesperado ou imprevisível reúnem-se num e mesmo instante. Na improvisação, as esferas em geral assumidas como separadas da obra e da leitura, do autor e do intérprete tornam-se elas mesmas instáveis e, em muitos aspectos, insperáveis e confundidas. De um ponto de vista musicológico, a improvisação é geralmente considerada como oposta à música escrita. Costuma-se considerar que a música escrita já está “pronta” quando a interpretação começa, ao passo que na improvisação a música é criada *hic et nunc*, aqui e agora. O fundamento de uma tal distinção entre composição e improvisação é, portanto, a diferença entre um tempo passado (a música já composta, escrita, preparada) e um tempo presente (a obra fazendo-se *aqui e agora*). Define-se ademais composição como o que pode ser tocada sempre de novo e a improvisação como o que vive apenas enquanto dura. Descreve-se também a improvisação como livre, contrariamente à composição, que se apresenta como um sistema bem delimitado de regras, com estrutura determinada, dotada de estabilidade.

Costuma-se comparar a liberdade da improvisação com a liberdade fluida da palavra oral frente à imobilidade da palavra escrita. Essas caracterizações, contudo, não são evidentes e nem sequer foram sempre evidentes na história da música europeia-ocidental. Sequências medievais, polifonia renascentista, *cantus firmus* ou improvisação do baixo contínuo, diminuições, ornamentos, prelúdios, cadências, fantasias,

arranjos, contraponto – todas essas estruturas musicais e estilísticas na música europeia-ocidental são, de há muito, consideradas exemplos de improvisação na música chamada “erudita”. Desde o século XVI e mesmo antes foram escritos inúmeros manuais de improvisação com variados modelos. Isso mostra, de um lado, que a liberdade da improvisação não significa não possuir nenhuma relação com modelos e, de outro, que modelos, formas, estruturas possuem uma dimensão de liberdade e abertura. Nesse sentido, os modelos e teorias tradicionais de improvisação musical propiciam uma espécie de exercício de compreensão de como estrutura e ausência de estrutura, ligação e liberdade, dependência e autonomia, composição e interpretação não apenas se co-pertencem, mas se co-constituem.

A liberdade da improvisação não consiste em não possuir nenhuma referência a um sistema musical. Ao contrário. Um som já compreende dentro de si um sistema musical, uma série complexa de diferentes sons, harmônicos, intensidades, qualidades e quantidades. Um som já é uma obra. Um instrumento é como tal também um sistema. Desde os tempos mais remotos, a música tem sido apresentada como símbolo da origem de mundo, por ser, em todos os seus elementos, a rítmica das oposições e diferenças. O uno e o múltiplo, a impossibilidade de se escapar do agora e a inapreensibilidade do agora, sucessão e simultaneidade, forma e ausência de forma, presença e ausência, proximidade e distância, som e silêncio: todos esses pares de oposição são experienciados na música como expressões do um e do mesmo, como o uno em si mesmo diverso. Eles são um e o mesmo uma vez que, na música, perdem os seus sentidos substanciais para serem experienciados como ações verbais, como verbos de um acontecer e vir-a-ser.

Na música não existe proximidade e distância, mas apenas aproximar-se e distanciar-se, ausentar-se e apresentar-se, formar-se e desaparecer. Como verbos, todos esses termos descrevem nuances de transições, de transformações, do sendo de um acontecer. Aqui, o inesperado vê-se intrinsecamente ligado ao que já aconteceu, o imprevisível ao já conhecido. Enquanto acontecer de um vir-ao-som e vir-à-escuta, a música faz aparecer, da forma mais clara, a enigmática física do aparecer de uma forma, da origem de um mundo. Pode-se dizer que a música é

bem mais do que arte do tempo. Música é apresentação e exposição da temporalidade do acontecer. Nesse sentido, a música oferece um simbolismo para o surgimento de um mundo. É igualmente nesse sentido que a improvisação pode ser entendida como exposição e apresentação do acontecer musical como tal, da música como arte do acontecer. Um acontecer que tem lugar tanto na composição como na interpretação. Em outras palavras: improvisação define a estrutura criadora da música sendo assim uma experiência fundamentalmente presente tanto na composição quanto na interpretação, mesmo que de maneira diversa.

A distinção musicológica entre composição, interpretação e improvisação é, portanto, bastante duvidosa por apresentar a obra musical a partir de uma ideia de obra essencialmente distinta da experiência musical. A música se movimenta no transitório, no inacabado. Por isso, a ideia de obra é por definição inteiramente contrária à “natureza” da música. Em seus elementos, a música é o acontecer de um vir-à-obra e não de uma obra: um vir-à-obra cuja temporalidade não é a cronologia de nenhuma ordem de agoras, mas o tempo contínuo de um sendo e, portanto, do gerúndio constitutivo do acontecer de um vir-à-presença.

Improvisação tampouco é o que acontece aqui e agora. Improvisação é, ao contrário, temporalidade de um vindo a ser, que se constitui como simultaneidade mutidimensional de tempos e espaços. Improvisação designa, propriamente, a confluência e conjunção de inúmeras influências e inspirações, ou seja, das mais diversas dimensões de entrega ao acontecer de transições e de devir. Enquanto confluência, a improvisação reúne e articula, num modo bem singular, influência e inspiração. Essa articulação se realiza mediante uma contínua des-realização e des-formação de formas estabelecidas e formadas, de estruturas sedimentadas, de compreensões de há muito já operantes. A improvisação não cria a partir do nada. O que ela faz é, ao contrário, descobrir e criar o nada, quando a escuta desestabiliza e desaprende estruturas sedimentadas, des-realizando e des-articulando hábitos sonoros tomados quotidianamente como naturais em virtude de uma longa história de hábitos, normalizações e naturalizações.

Quando a improvisação não mais se limita a um gênero, a um estilo de realização musical, passando a ser entendida como a própria estrutura

da criação musical, como a temporalidade própria do acontecer musical, torna-se possível compreender em que medida a improvisação pode ser considerada um índice de devir e, assim, um índice do nada. É que a improvisação indica o momento ativo em que a “obra” e a compreensão interpretativa, o passado e o futuro são um e o mesmo. Improvisação diz assim ação no nada de um devir, escuta criadora do acontecer no seu em acontecendo, em seu sendo e assim vindo-à-presença. Como índices do nada, assim entendidos, influência, inspiração e improvisação descobrem-se como categorias hermenêuticas de um entre-ser.

Notas

¹ Carta a Georges Izambard de 13 de maio de 1871, “Lettres dites du voyant”, in: *Poésies*. Paris: Librairie Générale Française, 1984, p. 200.

² Cf. *Briefwechsel zwischen Wilhelm Dilthey und dem Grafen Paul Yorck von Wartenburg 1877-1897*. Halle: Niemeyer, 1923. Cf. igualmente os comentários de Martin Heidegger sobre essa correspondência e, em particular, sobre a tipologização histórica das diferenças em *Ser e Tempo*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2009, § 77.

³ MASSON-OURSEL, Paul. *La Philosophie comparée*. Paris: Alcan, 1923.

⁴ Sobre a estrutura mimética do conhecimento racional, ver os fragmentos de Friedrich Nietzsche reunidos postumamente em *Livro do Filósofo*. Trad. Ana Lobo. Porto: Rés Editora, s/d.

⁵ GADAMER, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode*, Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1986, p. 279.

⁶ MAZAUURIC, Simone. *Gassendi, Pascal et la querelle du vide*. Paris: PUF, 1998.

⁷ PASCAL, Blaise. *Le Vide, l'équilibre des liqueurs et la pensateur de l'air*. In: *Oeuvres Complètes*. Paris: La Pléiade, 1954.

⁸ GIDE, André. *De l'influence en littérature*. In: *Pretextes*. Paris: Mercure de France, 1947.

⁹ *Ibidem*, p. 12.

¹⁰ *Ibidem*, p. 16.

¹¹ *Ibidem*, p. 16.

¹² *Ibidem*, p. 20.

¹³ “*Notre héritage n'est précédé d'aucun testament*”. Poema “Feuillets d'Hypnos”. in: CHAR, René. *Oeuvres complètes*, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1983, p. 160.

¹⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. KSA. V. 6. Berlin; Nova York: DTV/De Gruyter, 1988, p. 339.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 339-40.

¹⁶ BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1957, p. 236.

Resumo

O presente artigo discute os conceitos de influência, inspiração e improvisação enquanto categorias hermenêuticas, necessárias para apreender o sentido de transformação no pensamento, realizada num processo hermenêutico de compreensão. A necessidade de tematização dessas experiências evidencia-se particularmente em relação à experiência musical uma vez que, na música, escritura, leitura e interpretação apresentam-se não apenas intrinsecamente conectadas, mas sobretudo como uma complexa trama de influência, inspiração e improvisação. Um dos objetivos da presente reflexão é indicar de que modo a experiência hermenêutica da música pode contribuir para um desenvolvimento da hermenêutica filosófica.

Palavras-chave

Hermenêutica; leitura; interpretação; improvisação; música.

Recebido para publicação em
fevereiro de 2011

Abstract

This article discusses the concepts of influence, inspiration and improvisation as hermeneutic categories necessary to grasp the meaning of transformation in thought, accomplished in the hermeneutic process of understanding. The need for thematizing these experiences is evident particularly in relation to musical experience since, in music, writing, reading and interpretation are not only intrinsically connected but above all enacted in the complex interrelation between influence, inspiration and improvisation. One of the purposes of this discussion is to indicate how the hermeneutic experience of music can contribute to a development of philosophical hermeneutics.

Keywords

Hermeneutics; reading; interpretation; improvisation; music.

Aceito em

julho de 2011