

ISSN: 2358-727X

TERCEIRA MARGEM

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CIÊNCIA DA LITERATURA DA UFRJ

ANO XX. Nº 33. JANEIRO- JUNHO/ 2016

Revista
Terceira
Margem
33

Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura.

Ano XX, n. 33, janeiro-junho/ 2016.

Créditos da Edição

TERCEIRA MARGEM

2016 Copyright dos autores

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ / Faculdade de Letras

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Homepage: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm>

e-mail: revistaterceiramargem.ufrj@gmail.com

Todos os direitos reservados

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura / Faculdade de Letras
/ UFRJ

Av. Horácio Macedo, 2151 – Bloco F – Sala 323

Cidade Universitária – Ilha do Fundão – CEP: 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ

Tel: (21) 2598-9702 / Fax: (21) 2598-9795

Homepage: www.ciencialit.letras.ufrj.br

e-mail: ciencialit@gmail.com

Projeto gráfico: Labedição — Laboratório de Edição de Ciência da Literatura. <http://labedicao.com>

Diagramação e Revisão: Labedição — Laboratório de Edição de Ciência da Literatura. <http://labedicao.com>

TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência

da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-graduação, Ano XXI, n. 35, janeiro-junho/ 2017.

Xxx p.

I. Letras – Periódicos I. Título II. UFRJ/FL — Pós-graduação
CDD: 405 CDU: 8 (05) ISSN: 1413-0378

Sobre a revista

TERCEIRA MARGEM

Revista semestral publicada pelo Programa de Pós-graduação em Letras (Ciência da Literatura) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Divulga pesquisas nas áreas de Teoria Literária, Literatura Comparada e Poética, voltadas para literaturas de língua portuguesa e línguas estrangeiras, clássicas e modernas, contemplando suas relações com filosofia, história, artes visuais, artes dramáticas, cultura popular e ciências sociais. Também se propõe a publicar resenhas críticas, para avaliação de publicações recentes. Buscando sempre novos caminhos teóricos, Terceira margem segue fiel ao título roseano, à inspiração de um pensamento interdisciplinar, híbrido, que assinale superações de dicotomias em busca de convivências plurívocas capazes de fazer diferença.

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Coordenadora: Daniele Corpas

Vice-coordenador: Ricardo Pinto de Souza

Revista Terceira Margem

Editores Executivos: Eduardo Coelho, Eduardo Guerreiro Losso, Ricardo Pinto de Souza

Conselho Consultivo: Alberto Pucheu, Ana Maria Alencar, Danielle Corpas, Eduardo Coutinho, Flavia Trocoli, João Camillo Penna, Vera Lins

Conselho Editorial: Cleonice Berardinelli (UFRJ), Emmanuel Carneiro Leão (UFRJ), Ettore Finazzi-Agrò (Universidade de Roma La Sapienza – Itália), Helena Parente Cunha (UFRJ), Jacques Leenhardt (École des Hautes Études en Sciences Sociales – França), Leandro Konder (PUC-RJ), Luiz Costa Lima (UERJ/PUC-RJ), Manuel Antônio de Castro (UFRJ), Maria Alzira Seixo (Universidade de Lisboa – Portugal), Pierre Rivas (Universidade Paris X-Nanterre – França), Roberto Fernández Retamar (Universidade de Havana – Cuba), Ronaldo Lima Lins (UFRJ), Silviano Santiago (UFF)

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitor: Roberto Leher

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa: Leila Rodrigues da Silva

Centro de Letras e Artes

Decana: Flora de Paoli

Faculdade de Letras

Diretora: Eleonora Ziller Camenietzki

Diretora Adj. de Pós-graduação e Pesquisa: Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold

Sumário

Traço e ruína na obra de Nuno Júdice

Maria João Cantinho 9

Iluminismo, romantismo e misticismo a partir da obra de Kant

André Luiz Pinto da Rocha 30

Memórias póstumas de Brás Cubas

Bruno Lima 61

Mapeamento da crítica literária russa do século XIX e a discussão sobre estética

Sonia Branco Soares 82

Samba e negror dos tempos

Roberto José Bozzetti Navarro 109

***Grande sertão: veredas* e a escuta crítica originária**

Taís Salbé Carvalho & Antônio Máximo Ferraz 134

Ler e escrever para sobreviver a uma aniquilação subjetiva

Abdelhadi Elfakir 167

Sobre os autores 197

TRAÇO E RUÍNA NA OBRA DE NUNO JÚDICE

Maria João Cantinho

Professora Auxiliar do IADE (Lisboa)

mjcantinho@gmail.com

Resumo: Estudo sobre a poética de Nuno Júdice pondo em relevância o funcionamento das categorias benjaminianas de traço e ruína em sua obra.

Palavras-Chave: Nuno Júdice; Spur; Walter Benjamin

Abstract: This paper is a study on portuguese poet Nuno Júdice's poetics. I try to stablish the importance of Walter Benjamin's categories of trace and ruin in his work as a index of the dialogue and influence of the later on the former.

Keywords: Nuno Júdice; Spur; Walter Benjamin.

No seu texto “Le Murmure”, escreve Francis Ponge: “a função do artista é assim bastante clara: deve abrir uma oficina e aí tomar em reparação o mundo, fragmento a fragmento, tal como ele lhe aparece. Não por que se tenha por um mágico. Apenas como um relojoeiro.”¹ A minúcia é uma arte que se forja na paciência e, na tarefa poética, no trabalho incansável e na astúcia, ao nível da produção dos seus efeitos. É neste quadro, o de uma tarefa de reparação minuciosa e metódica², que se instaura a poesia de Nuno Júdice, incansável obreiro e que assume a sua obra poética como o resultado de um trabalho oficial, diário e metódico. E é também neste contexto, o de uma reparação do mundo, que lhe reconheço a tonalidade saturnina que irradia em toda a sua obra, podendo aludir-se a uma espécie de luz crepuscular que convoca elos secretos, cifras de um universo assombrado e arruinado e que nos remete para uma configuração peculiar da estética e da crítica literárias, isto é, resultante dessa exigência de “reparação” do mundo e essencialmente da memória das coisas, num sentido alegórico, tal como se explicará adiante. Por detrás do olhar de reconhecimento de um mundo fragmentado, esconde-se essa vontade de restituição de sentido, que é irrecusável no poeta, esse desejo de fazer “parar o tempo”, para salvar as coisas arruinadas.

1 Ponge, Francis, “Le Murmure”, in *Méthodes*, ed. Idées Nrf, Paris, 1971, p. 193.

2 Relembro a entrevista que Nuno Júdice me concedeu para a revista Zunai, em 2010, onde fala do seu trabalho poético: “A inspiração é a parte menor da criação. O poema nasce em geral de um objeto, uma memória, uma imagem - e é a partir daí que a sua construção vai sendo desenvolvida. Pode ser um quadro ou uma escultura, como pode ser uma fotografia, ou uma simples cena do quotidiano. No entanto, é a palavra que vai guiar a escrita poética; e por palavra entendo também o lado fónico, sonoro, que obriga à procura de um ritmo e de uma respiração que vão buscar à música as suas regras. Mas também não me considero um artesão dado que não preciso de trabalhar demasiado o objeto poético: o poema nasce praticamente já acabado, e se há um trabalho ele dá-se na cabeça, antes de passar à página o texto.” (Cantinho, Revista Zunai 2010).

“Desde os seus primeiros livros que o poeta procura dar-nos conta de um mundo em que se reconhece a perda, não só do mundo e da experiência, como das próprias certezas, das ideologias e da linguagem. E quando me refiro à perda, remeto também o leitor para a ideia de uma ausência que se encontra sempre presente na sua poesia: seja a ausência do amor ou de uma harmonia primordial, que se apresenta aqui fragmentada (e fragmentária), tal como o poeta refere no poema “Princípio de Retórica”:

Na poesia, a perfeição tem o nome de
harmonia; pelo menos na estética clássica [...]

Na
poesia, porém, essa regra nem sempre se
verifica; e ver-se-á, na análise do poema, a dissonância entre as palavras e
o mundo
quebrar a vontade da beleza/quebrar a vontade de beleza, e trazer
de volta a inquietação do inacabado, ou/do que nunca chega a começar.³

Esta “dissonância entre as palavras e o mundo” que quebra a “vontade da beleza” é uma condição essencial que move e alimenta a escrita e, em particular, a poética de Nuno Júdice, de forma bem assumida na sua obra. E também aqui expressa a ideia de que o verso “não faz senão romper essa totalidade,/lembrando na insistência da sílaba a/pura impossibilidade do regresso”⁴. Desde logo, o percurso judiciano inscreve-se neste princípio de irrevocabilidade do passado e de um regresso a um passado. No entanto, o poeta reserva à memória esta tarefa de restauração daquele, no sentido em que essa memória concentra no poema o indício ou a marca do ocorrido. A recordação restitui, como sabemos, essa possibilidade do passado, como Walter Benjamin bem explica na célebre carta que escreve a Adorno, em que diz o seguinte: “O que a ciência “constatou”, a rememoração pode transformar. A rememoração pode transfor-

3 Júdice, Nuno, *Poesia Reunida*, D. Quixote, Lisboa, 2000, p. 380.

4 *Ibidem*.

mar o que é inacabado (a felicidade) em qualquer coisa de acabado e o que é acabado (o sofrimento) em qualquer coisa de inacabado.”⁵ Também a poética judiciana anseia por esta tarefa de restituição do passado, pela rememoração, como fica claro, ainda, nesse mesmo poema: “Não há aqui repetição, mas a nostalgia/do único, um arquétipo que se confunde com a imagem/inscrita no fundo da memória, de que todas/as outras constituem o reflexo degradado.”⁶

Teresa Almeida, na introdução de *Poesia Reunida*⁷, relembra o contexto da chegada de Nuno Júdice á poesia portuguesa, numa época de “intensa efervescência cultural e política”, em que o poeta conviveu, não apenas com a poesia do neo-realismo (sobretudo Carlos de Oliveira), mas também do surrealismo e com a poética de Sophia Mello Breyner Andresen, David Mourão Ferreira, Ruy Belo, Gastão Cruz, Herberto Helder, entre outros. Recusando tanto o neo-realismo quanto os experimentalismos, podemos afirmar que o seu percurso é claramente inovador na “utilização de um discurso próprio” (Ibidem) e “uma consciência aguda do fenómeno poético” (Ibidem). O poeta reagia essencialmente ao “carácter militante do neo-realismo”, afirmando “a absoluta inutilidade da poesia” e a sua autonomia absoluta. Pode dizer-se que Nuno Júdice jamais perfilhou a ideia de que a poesia deva submeter-se a qualquer ideologia e, para ele, “o poema não tinha outra justificação que não fosse ele próprio” (Ibidem), numa contra-corrente do que foram os anos pobres de uma poesia panfletária, sobretudo no pós-revolução. Durante esse período, a sua poesia concentrava um gesto subversivo, indo na contramão e proclamando o “triunfo absoluto da poesia sobre o mundo, o seu carácter sagrado, a sua dimensão sobrenatural num mundo onde a ausência de Deus se fazia sentir.”⁸

5 Benjamin, Walter, « Passgen-Werk », in *Gesammelte Schriften*, V, [N 8, 1].

6 Júdice, Nuno, *Poesia Reunida*, D. Quixote, Lisboa, 2000, p. 380.

7 Júdice, Nuno, *Poesia Reunida*, D. Quixote, Lisboa, 2000, p. 34.

8 Ibidem, p. 35.

Desde os seus primeiros livros que Nuno Júdice toma a poesia como objecto de reflexão teórica, algo que se inicia logo no seu livro *A Noção de Poema*, reflexão que se torna cada vez mais precisa e se centra na própria experiência poética, ao confrontar-se com o acto da escrita. Em *O Pavão Sonoro* diz assim:

Ao apresentar a narrativa exacta do que aconteceu, descobro que também aqui não tenho nenhum objectivo, nenhum pretexto, nenhum facto que justifique o poema. Mas ele existe apesar disso. E é por isso mesmo que, sem arte poética e sem argumentos, o apresento e mantenho.⁹

Forma radical de questionamento e também enigmática, a sua origem revela-se como um mistério. E esse mistério joga-se na relação do sujeito lírico com a própria transcendência da linguagem e da poesia, que reclama do poeta a imersão. Ao mesmo tempo, faz-se imperioso o afastamento do quotidiano, como ele o escreve no poema “As inumeráveis águas”, que dá o título ao livro:

[...] Obtive assim um estranho universo,/que não o reflexo ou a imagem deste [...]
despertando-me da letargia
da vida comum, incitando-me ao contacto físico
com essas outras realidades essenciais e primitivas.¹⁰

A pregnância das imagens e das figuras define a força imagética da sua poesia, cujo ritmo é o da natureza e dos seus elementos, em particular a presença obsessiva do mar, aproximando-se aqui de uma linguagem romântica¹¹ e sim-

9 Júdice, Nuno, in “Poema”, *Poesia Reunida*, D. Quixote, Lisboa, 2000, p. 108.

10 Júdice, Nuno, *Poesia Reunida*, D. Quixote, Lisboa, 2000, p. 157.

11 Na entrevista que Nuno Júdice deu a Ricardo Marques, in *Na Teia do Poema, um percurso intertextual na Poesia de Nuno Júdice*, ed. Chiado, Lisboa, 2013, p. 516, o poeta esclarece qual a sua relação com o Romantismo, de modo a que não se gerem equívocos. A sua aproximação ao romantismo nasce da sua relação com o Pré-romantismo alemão, isto é, com Novalis, Hölderlin, com

bolista¹², inscrevendo-se assim numa tradição lírica que não se limita apenas ao classicismo, mas que se integra numa teia intertextual que percorre toda a história da literatura ocidental. A aproximação ao simbolismo e ao seu imaginário de um universo decadente torna-se mais notória com *A Partilha dos Mitos* (1982) e *A Lira de Líquen* (1985), em que a exploração das imagens das mulheres mortas e de um universo contaminado pela doença e pela morte se fazem sentir ainda mais, reforçando-se assim a componente mais mórbida e alegórica.

Na obra de Nuno Júdice, o mar, lugar privilegiado pelo sujeito lírico, não nos aparece como um espaço luminoso e salvífico (como aparece em outras poéticas de contemporâneos seus), mas é o lugar do naufrágio e da catástrofe, dos temporais e da própria morte. Limiar ou passagem, remete para a tensão entre a viagem e a permanência, pela evocação de lugares de partida ou de chegada: os portos, os cais. Espaço de sonho e de deambulação onírica, mas também de pesadelo, de errância contínua e de inquietação constante, nas figuras dos bêbados e das prostitutas, dos nómadas ou viajantes sem destino, acoitados pela vida. O uivo da morte ou o vento que percorre as costas desabrigadas traz consigo essa imagem constante da catástrofe. Prevalece ainda um registo nocturno da imagem, que confere essa dimensão saturnina à sua poesia. O universo poético de Júdice é o de uma descida ao mundo inconsciente, para dele extrair novas ligações e conexões que o real não deixa ver. Uma técnica que o surrealismo privilegiou, para explorar todas as potencialidades do sonho e da vida simbólica das suas imagens. Trata-se de mergulhar nesse mundo informe para, a partir da descoberta das conexões enigmáticas entre os seus elementos,

esse mundo nocturno, mas numa tradição contida e sóbria, sem deixar “o poema perder o norte”. Também quero deixar aqui o meu agradecimento ao Doutor Ricardo Marques pelas sugestões e leitura atenta do meu texto.

12 Desta intertextualidade nos dá conta Ricardo Marques, no seu livro, *Na Teia do Poema*, abordando de forma notável a questão da intertextualidade, refere toda a tradição desde a Antiguidade Clássica grega e romana, como Homero, Platão, Ovídio, passando pelo Renascimento, maneirismo, etc.

lhe dar forma. Poderíamos, ainda, falar numa experiência do sublime¹³, no sentido em que ela brota desse abrasamento dos limites, isto é, a imaginação soçobra no abismo da razão e obtém, nesse combate com os limites, uma fruição estética. Há, na poesia de Júdice, esse estremecimento que ressalta do reconhecimento da incomensurabilidade do caos e da informidade da matéria.

Este é também o mundo em declínio, em que a morte invade a vida, sob as mais variadas formas (e imagens). Um mundo de fantasmas que nos perseguem e nos assombram, como o diz o poeta, por diversas vezes, aludindo ao modo como eles “nos chamam pelos nomes/ familiares”¹⁴. No seu poema “Decadência”, Nuno Júdice evoca essa condição de perda da experiência e do arrastamento da própria perda da linguagem, dizendo: “Quando um mundo acaba, não é só o vazio que/enche os nossos com o seu peso de dúvida;/também as palavras se desfazem no espírito/que interroga o passado.”¹⁵ Essa interrogação do passado, como o sujeito lírico o diz, no mesmo poema, “oferece como resposta um seco silêncio” (Ibidem). A ideia de um sujeito lírico, que se reconhece como “uma sombra sem memória”, logo no primeiro livro, *A noção de poema*, perdido “entre as recordações e as relíquias”¹⁶, como “parte de um outro/tempo e de outra gente, crepúsculo sem noite nos lugares abandonados” é assumida como uma condição poética que se repercute em toda a obra.

O exílio e o silêncio, a condição de spectralidade, o desamparo são estrutu-

13 Tal como Kant a define, na sua obra *Crítica da Faculdade do Juízo*, tradução do original alemão por António Marques e Valério Rohden, Estudos Gerais – Série Universitária. Clássicos de Filosofia, INCM, Lisboa, 1992. A passagem a que me refiro desenvolve-se entre os parágrafos 25 e 29.

14 Júdice, Nuno, *Poesia Reunida*, D. Quixote, Lisboa, 2000, p. 267.

15 Júdice, Nuno, *Poesia Reunida*, D. Quixote, Lisboa, 2000, p. 569.

16 “Os corredores do poema”, p. 86.

rais na sua obra, como muito bem o notam Ricardo Marques¹⁷ e Pedro Serra¹⁸, acentuando a dimensão saturnina, enigmática e nocturna, desmedida e excessiva, razão pela qual a designa como uma “lição de trevas”¹⁹. A melancolia desenha-se, assim, na sua obra, como matriz primeira, onde convergem dois eixos que se sobrepõem: por um lado, esse exílio, que é dominante na nostalgia, que se confunde com o desejo de um espaço e de um tempo sempre outro e que é impulso para a criação; por outro, a consciência da finitude, que tanto pode estar na base da renúncia à vida, como constituir uma exigência de desprendimento, convertendo-se na condição impulsionadora do pensamento. Livros como *A condescendência do ser* (1988), *Enumeração das sombras* (1989) e *As regras da perspectiva* (1990) confirmam um percurso e uma configuração muito próprias, norteadas para a reflexão do fenómeno poético, no sentido de explorar as suas limitações, mas também as inúmeras possibilidades que aí se abrem, a partir de uma estrutura rizomática²⁰, em que os conceitos e as temáticas se repetem em variantes.

O poema judiciano aparece, assim e deste ponto de vista, como um “litoral” ou um *topos* de abertura, ou melhor, “o rosto belíssimo de imagens mortas”²¹.

17 Tema que Nuno Júdice vai beber a Ovídio e que é uma figura fundamental da poesia e da literatura para Nuno Júdice, de acordo com Ricardo Marques. V. Op. Cit., pp. 215/217. Aqui, a poesia de Nuno Júdice também me faz lembrar esse longo poema que é A Morte de Virgílio, de Hermann Broch, sobretudo no olhar devastado de Ovídio, a caminho do exílio. Expressão judiciano dessa devastação é sobretudo o poema “Exílio” (p. 61) e “A respiração do exílio” (p. 570). Dante e Camões são também as outras figuras aqui vislumbradas. Recordo, ainda, o poema “Ovídio, escrevendo do ponto euxino” (p. 911).

18 Serra, Pedro, in *Devastación de Silabas*, p. 10: “Lo que conlleva que en el poema de la soledad, tópica estructural de la obra judiciano, se hace monumento de silencio, de exilio (...)”.

19 Serra, Pedro, *Devastación de Silabas*, ed. Universidade de Salamanca, Salamanca, p. 10: “la obra poética de Nuno Júdice supone una ‘lección de tinieblas’.”

20 Tomo aqui o conceito abordado por Gilles Deleuze, na sua obra *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Les Éditions, Paris, 1980, pp. 13/37.

21 V. *Poesia Reunida*, D. Quixote, Lisboa, 2000, p. 86: “Durmo na perpétua/imobilidade do poema, nos recantos esquecidos de uma praia inacessível,/litoral eterno de viajantes sem navio./E o poema é esta casa/abandonada, o rosto belíssimo de imagens mortas.”

Por ser nele que se resgata a decomposição e decadência, o rosto — imagem orgânica por excelência — confere, pela sua unidade, imposta pelo poema, um sentido ao que já se encontra morto. Nesta acepção reconhecemos uma das grandes figuras alegóricas de Walter Benjamin: o fisionomista, de que ele nos fala na sua obra magistral *O Livro das Passagens*, ao referir-se ao colecionador.

É neste paradoxo, o da própria vida e da sua cisão com a arte, já que a vida é orgânica e a arte é de uma outra ordem, que jamais alcança a metamorfose e a evanescência da vida, que se crava a alegoria poética. Parto aqui, não de um conceito de alegoria clássico, mas sim do modo como Walter Benjamin o definiu, na sua obra *A Origem do Drama Barroco Alemão* e o aplicou posteriormente nos seus estudos sobre Charles Baudelaire²². Distinguindo assim o procedimento simbólico da alegoria, Walter Benjamin reabilitou a alegoria, que era desvalorizada por Goethe²³, no sentido em que a experiência arruinada e fragmentária constitui o que já não é representável através do símbolo, mas que pode ainda ser compreendida e “salva” no olhar alegórico.

Se Benjamin já identifica essa compreensão enlutada no barroco alemão, pela dolorosa constatação da perda da Graça divina, então a emergência da modernidade reflecte em si a ruína do olhar humano, abandonado por Deus e entregue a si próprio. Quando falamos de modernidade, referimos essa experiência radical de perda (do sagrado e da transcendência)²⁴ e, ainda, da fragmentação ou estilhaçamento, não apenas do espaço e do tempo, como também das próprias categorias da totalidade e de unidade, de sistema. Uma experiência de declínio da aura. Esta converte-se na vivência, totalmente diferente do homem

22 Os textos que Walter Benjamin consagrou a Baudelaire encontram-se reunidos num volume intitulado *A Modernidade*, traduzidos por João Barrento, na editora Assírio e Alvim.

23 Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Band I, I, pp. 400-401.

24 Refiro-me ao diagnóstico nietzschiano da « morte de Deus », sentimento que também é subjacente à poética de Nuno Júdice.

moderno, da temporalidade e da espacialidade nas grandes cidades, a qual terá empurrado o homem para uma situação de derrocada do mundo familiar ou como ele o conhecia anteriormente.

Daí que ganhe a maior pertinência a expressão utilizada por Pedro Serra, como uma ‘lição de trevas’. Fala ainda o autor de um *opus nigrum*, referindo-se claramente ao procedimento alegórico utilizado pelo poeta, que apenas reconhece, como significante comum da experiência, essa noite escura e impenetrável e que é também a própria “noite da linguagem”. No poema “Exorcismo”, o sujeito lírico interroga-se: “Estarei preparado para a noite?”²⁵ O trabalho poético escava através da memória, através de um “trabalho invisível” (ibidem, p. 599). Alude o sujeito a uma voz que abre o seu poço, “na brevidade de um eco; e a sua água negra/ reflecte-me um rosto cujos olhos cegos/não encontram o cimo.” Todo o poema se move numa atmosfera sonambúlica, mais de pesadelo do que de sonho, onde a poesia ronda uma “ferida abstracta”, lugar de onde sai “uma luz de fonte”. Mas esta noite, como o lembra Pedro Serra, é também a “obscura noite”, a noite mística de S. João da Cruz, a quem Nuno Júdice dedica um poema, intitulado “Homenagem a S. João da Cruz”²⁶, aludindo à questão da nomeação, tão cara à poesia: “Noite sem fim – porque/ não teve um princípio – e definitiva no olhar /cego de um reflexo: dando/ o nome às coisas que nunca o tiveram”. Significa tal dizer que é no afundamento da noite e do sonho místico que nasce a possibilidade de nomear/salvar as coisas. Também aqui a ideia do sublime aflora, pois a imaginação é distendida ao seu limite, no seu combate com a razão e o sujeito lírico abisma-se em si próprio, procurando a transfiguração da noite informe em linguagem e forma.

Rosa Maria Martelo, num ensaio sagaz sobre Nuno Júdice²⁷, referindo-se à

25 Júdice, Nuno, *Poesia Reunida*, p. 598.

26 V. *Poesia Reunida*, p. 529.

27 Martelo, Rosa Maria, “As pontes abstractas do poema”, *A Forma Informe, Leituras de poesia*,

questão do significado “abstracto” na poesia judiciana, diz que “*Abstracto* é, na poesia de Nuno Júdice, um qualificativo normalmente aplicado a nomes concretos, de forma a produzir um efeito de deslocamento dos significados envolvidos nesses mesmos nomes.”²⁸ Na verdade, esse detalhe não é de menor importância, pois visa a demarcação de tudo o que se quisesse destacado da circunstancialidade ou da própria singularidade, para aceder a um outro plano de existência. Este é, sem dúvida, um dos recursos mais poderosos da construção alegórica do poema, que visa subtrair o seu objecto ao circunstancial e “permite ligar memórias e experiências aparentemente desligadas” (p. 114). Este procedimento, segundo a autora, já aparece explicitado num dos primeiros livros de Nuno Júdice, *O Mecanismo Romântico da Fragmentação* (1975), onde se define assim o trabalho do poeta: “[a]lguém que possui o dom de comparar/ e que, perante realidades diversas, entrevê /a luminosidade distante do Idêntico”²⁹.

Trata-se, como Rosa Maria Martelo sublinha de um “princípio construtivo” (p. 145), que estrutura a poética de Nuno Júdice e que permite, não apenas subtrair-se ao circunstancial e ao acidental, como igualmente aplicar-se ao que não aparece “naturalmente” ligado, criando desta forma uma construção poética escolhida e que aproxima e compara realidades diversas, numa estratégia de recomposição onde reconhecemos o procedimento alegórico. Por outro lado, este princípio construtivo permite a identificação do diálogo tão intensamente mantido com a tradição do Romantismo e do Simbolismo, como refere Ricardo Marques³⁰.

Essa técnica de deslocamento, como o ressalta Rosa Maria Martelo, aproxi-

ed. Assírio, Lisboa, 2010, pp. 143/151

28 Idem, p. 143.

29 Apud Martelo, Rosa Maria, *Op. Cit.*, p. 144.

30 Ricardo Marques, *Op. Cit*, Ibidem.

ma-se dos “mecanismos de deslocamento aproximáveis daqueles que Freud observou no sonho” (p. 147), algo que a técnica alegórica modernista explorou exaustivamente no surrealismo³¹. É este deslocamento, que se opera no discurso poético, obriga a um trabalho reflexivo constante e metapoético, inseparável da sua poesia. É justamente a partir de um mundo assombrado pela ruína e pela morte³², que urge a revisitação do detalhe e do fragmento, para o “obrigar a significar” num outro contexto. Importa restituir o sentido ao que já se apresenta amorfo e avulso e o trabalho do poeta é, com efeito, essa (re)constituição do sentido a partir do que já se encontra desmembrado, numa procura de salvar o que se encontra votado ao esquecimento, procurando inscrever as coisas numa ordem intemporal e absoluta, subtraindo-as ao tempo físico. Retomo ainda Pedro Serra, a esse propósito, onde o autor refere a dimensão escatológica que é própria do poema judiciano, numa tensão para o Absoluto³³ e para a perfeição, como um anseio de circunscrever imageticamente o real.

Na verdade, o poema anela o Absoluto ou a Totalidade³⁴, mas um “Absoluto possível”, já que ele não existe, ainda que a poesia não possa prescindir dessa tensão. É ela própria, como se há-de ver, que a alimenta, enquanto pulsão.

Porém, este Absoluto não é teológico³⁵, como o precisa Pedro Serra (p. 13), de

31 Benjamin refere-se a esta técnica da montagem surrealista na sua obra magistral *O Livro das Passagens*, onde se dedica ao estudo das imagens do inconsciente colectivo e também ao estudo da rememoração proustiana. Nesta técnica da rememoração reconhece o autor a sua importância para a construção alegórica do texto.

32 Recordo também o belo livro de Nuno Júdice e de Duarte Belo, *Geografia do Caos*, ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 2005, em que é abordada a relação das ruínas actuais com o seu passado, num diálogo entre a poesia e a fotografia.

33 *V. Op. Cit.*, pp 11, 12: “El poema, para Nuno Júdice, es la realidad absoluta, es la realidad de un Absoluto posible.”

34 Numa entrevista que Nuno Júdice me concedeu em 2005, para a Storm-Magazine, ele refere essa aspiração à Totalidade como o que move o poema, dizendo: “A totalidade é o objectivo, o alvo inatingível. Ela encontra-se no poema – ou a sua ilusão (...)” (Cantinho, Storm Magazine 2005). Entenda-se aqui a Totalidade como o Absoluto.

35 Para corroborar esta ideia, veja-se o que Nuno Júdice diz sobre a religião na entrevista que dá a Ricardo Marques, *Op. Cit.*, p. 520. O poeta afirma que a sua ruptura com a religião vem dos tempos

carácter transcendente, mas o poema joga-se precisamente nesta sublimação, de que nos fala Jean-Luc Nancy, na sua obra *Ivresse*: “A embriaguez é condição do espírito, ela faz sentir a sua absolutidade, ou seja, a sua separação com tudo o que não é ele. [...]. A embriaguez é ela mesma a absolutização, o desencadeamento, a ascensão livre para fora do mundo.”³⁶ É também esse o desejo que o poema transporta consigo, configurando uma desestabilização que se instala no próprio poema, pela sua condição de excesso, e é ela que se constitui uma ponte de acesso àquele³⁷.

da adolescência, por razões filosóficas e políticas.

36 Nancy, Jean-Luc, *Ivresse*, Bibliothèque Rivages, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2013, p. 37 : “L’ivresse est condition de l’esprit, elle donne à sentir son absolutité, c’est-à-dire sa séparation d’avec tout ce qui n’est pas lui (...). L’ivresse est elle-même l’absolutisation, le désenchaînement, l’ascension libre jusqu’au dehors du monde.”

37 Idem, p. 40.

Se até aqui falámos nos efeitos da linguagem e no procedimento através do qual a poética de Nuno Júdice se constrói, não podemos fazê-lo senão assentando a análise num outro vector que não é menos importante: a teoria do traço, como um contexto a partir do qual se desenvolve a ideia de rememoração alegórica no trabalho poético e literário. A propósito da poesia de Baudelaire e da prosa de Proust, Walter Benjamin refere-se à ideia da rememoração, definindo-a como um procedimento específico da alegoria, na arte e literatura modernas. E, como veremos, a ideia de rememoração encontra-se profundamente articulada com a ideia de traço, numa contraposição, mas também numa justaposição, com o conceito de aura. Na sua obra *Livro das Passagens*, Walter Benjamin define o conceito de traço (*Spur*) da seguinte forma:

Traço e Aura. O traço é o aparecimento de uma proximidade, por longínquo que possa ser o que a deixou. A aura é o aparecimento de um longínquo, por próximo que possa ser o que o evoca. Com o traço nós apoderamo-nos da coisa; com a aura, é ela que se apodera de nós.³⁸

E se retomarmos o texto “Escavar e Recordar” reconhecemos no texto benjaminiano a apresentação da figura daquele que visa aproximar-se do seu passado como a de um arqueólogo que escava: “Quem procura aproximar-se do seu passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava”³⁹. Escavar, seguir as pisadas e os vestígios dos antepassados podem ser definidas, no seu conjunto, como uma tarefa da arqueologia, isto é, o “trabalho da verdadeira recordação” (idem). Porém, ela dá-se no campo da linguagem e, sobretudo,

38 Benjamin, Walter, *Das Passagenwerk*, [M 16 a, 5]. O conceito de “traço” é bastante equívoco, mas sigo aqui a aceção específica do conceito alemão de *Spur*, que designa traço, vestígio.

39 Benjamin, Walter, *Imagens de Pensamento*, trad. de João Barrento, ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 2004, 219, 220.

trata-se de um trabalho de construção imagética⁴⁰, como aquele que o próprio poema judiciano encena. Esta metáfora, a do arqueólogo que visa reconstruir o passado a partir desses traços e vestígios, é também apresentada por Freud, numa analogia com o trabalho do psicanalista e, ainda, por Husserl, ao aludir ao trabalho do fenomenólogo. Em qualquer dos casos, o traço corresponde a uma espécie de sedimento que, não sendo acessível directamente, pode ser (re)presentificado a partir da rememoração. E o traço ou o rastro configura-se como um arquétipo, no sentido de uma vivência originária. Também Jacques Derrida se refere a esta experiência matricial da escrita, em vários textos, sublinhemos, no entanto, a análise derrideana da arqueologia do traço, seguindo claramente as pisadas de Freud.⁴¹

Retome-se a ideia fundamental deste texto, a partir desse núcleo temático da contraposição aura/traço. O procedimento poético da rememoração que corresponde a esta compreensão pode ser caracterizado pelo desejo de se apoderar de algo, tornando-o próximo de nós, numa tentativa de restauração e reapropriação do passado. Tal como o arqueólogo – nas metáforas anteriormente citadas - detém o seu olhar nas ruínas do passado e demorando-se sobre os fragmentos, procurando a sua restauração, pela sua inscrição numa ordem de sentido, também o poeta recolhe as ruínas do passado (sejam elas vividas ou imaginadas) no poema. Poderíamos assim referir-nos ao poema como uma imagem ou uma constelação ou uma “figura” constituída pela afinidade recíproca dos elementos que o compõem. Acrescente-se, ainda, que o poema seria, não uma representação, mas uma apresentação do passado no seu carácter imagético.

Assim, retome-se a poesia de Nuno Júdice, onde perpassa esse anseio de res-

40 Aí a sua obra *Geografia do Caos* tem um papel paradigmático, nesta relação com a ruína e o traço, do ponto de vista arqueológico.

41 Derrida, Jacques, « Freud et la Scène de l'écriture », in *L'écriture et la différence*, éd. Seuil, Paris, 2006, p. 293-240.

tauração do passado e dos seus vestígios. Ele torna-se claramente visível nas suas obras *Enumeração das sombras*, *Meditação sobre ruínas* e em *Um canto na espessura do tempo*. O facto de remeter o leitor para estas obras não significa não significa que esse “sopro” não exista nas suas obras mais recentes, com uma tonalidade mais quotidiana. Nessas obras, como referi, a rememoração é estrutural e dá-se através da construção de poemas que se abrem como portas de acesso ao passado. Porém, o passado não se apresenta de forma cronológica e sim sob a forma de imagem, corroborando o significado de imagem como apresentação e leitura/reinterpretação do passado a partir do presente. Ainda na entrevista que Nuno Júdice me concedeu, o poeta afirma: “A memória, para mim, nunca corresponde a uma realidade objectiva, factual, invariável. O que se vive vai sendo modificado ao longo da vida, e é o presente que funciona sempre como a lente óptica que (de)forma aquilo que está no nosso passado.” (CANTINHO, *Storm Magazine*, 2005).

O sujeito lírico move-se, assim, num território onírico que o transporta, através das imagens, até ao seu passado (vivido ou não), num desejo de o restaurar e de lhe conferir um sentido, como uma exigência de reconhecimento, através das “faculdades da analogia”⁴². Todavia, se, por um lado, ele se move nessa tensão, por outro, como já dissemos, o final do poema acontece como um despertar desse sonho que o transporta até ao passado. No poema “Enumeração de Sombras”, o sujeito lírico interroga-se:

quem sois, sombras de uma insónia lenta,
corroendo o poema? Sento-me à vossa beira, descansando da viagem.
Conversais, sem que vos ouça, na equívoca obscuridade
da morte. Ou sou eu que me esqueci de vós e vos arrasto comigo,
intranquilos, pedindo-me em vão que vos despeça de uma vida/que o sonho

42 *Poesia Reunida*, p. 164.

contamina?⁴³

Essa convocação, que se abre no espaço do sonho, diluindo todas as evidências espaço-temporais para se abrir num limbo que é também o território da imagem, corresponde ao modo como o sujeito lírico “obedece” ao chamado e ao traço mnésico do passado⁴⁴. Para o fixar no poema, entenda-se. Elas, “sombras de uma insônia lenta”, são ausentes, por pertencerem a um tempo arcaico, presentificando-se no poema. Porém, o despertar, também ele alegórico, no sentido em que é um reconhecimento do que já desapareceu, do ocorrido no tempo do outrora, não se faz esperar no poema: “Não vos assusteis. Alguém me disse/ quem éreis, e qual a vossa efêmera vontade. Um sopro/de esquecimento agita os ciprestes. Ave alguma/cantou esta tarde.”⁴⁵ Agamben, no seu texto “La Fin du Poème”⁴⁶, ressalta esta suspensão que é instaurada no último verso. Evocando Proust e Baudelaire (que partilham entre si o procedimento alegórico), cita Walter Benjamin, que reconhecia nesta suspensão o aparecimento do fragmentário, ou seja, o elemento surpreendente que quebrava bruscamente a unidade e a organicidade do poema.

No poema de Nuno Júdice, intitulado “Exorcismo”, de que já aqui falámos, da sua obra *Meditação sobre ruínas*, confrontamo-nos com essa evidência. Nesse poema ressalta de imediato, no primeiro verso, o “regresso” à infância, território do qual se reclama a proximidade, no modo como esse arquétipo que se inscreve e se apresenta na imagem: “Uma linha de sombra traz-me, de novo, a voz/que ouvi numa infância de pedras e água. (...)”.⁴⁷ O mesmo poe-

43 *Poesia Reunida*, p. 334.

44 Retomo aqui uma categoria da psicanálise freudiana que se encontra certamente na base da teoria benjaminiana, pois sabemos o quão importantes foram as investigações freudianas para o estudo benjaminiano da percepção e da compreensão da experiência de choque, que caracteriza toda a modernidade e o seu desencanto.

45 *Poesia Reunida*, p. 335.

46 Agamben, Giorgio, *La Fin du Poème*, p. 136.

47 *Poesia Reunida*, p. 598.

ma rasga o véu da nostalgia, no seu final, como se o sujeito lírico fosse acordado do sonho: “E volto a abrir a ferida de onde, como/ antiga nascente, corre o pus das vogais. Deito/vinagre e cinzas no centro da figura:/a videira seca da infância. E/a voz cala-se.”⁴⁸ Mais uma vez, o último verso corta bruscamente a evocação do passado, lembrando a condição humana, votada à irreversibilidade do tempo e da sua passagem, mostrando no poema a sua dilaceração ou tensão alegórica, a sua clivagem interna, para sermos mais precisos.

Na verdade, e arriscando aqui a minha interpretação, esta tensão releva de um outro aspecto que se encontra tão entranhado na modernidade e que é o reconhecimento da perda da aura das coisas, isto é, da sua totalidade e organicidade. O olhar do poeta apenas tem acesso a uma visão arruinada do mundo, e isto é o mesmo que dizer uma visão não-aurática. O seu acesso faz-se a partir desses fragmentos. Faz-se também a partir de um estranhamento face ao mundo, onde tudo aparece contaminado por essa tristeza, convocando imagens como a infância perdida ou o amor que desapareceu. Mas, nesses fragmentos da vida vivida, ele procura o rosto possível, a fisionomia das coisas. Essa é a condição da modernidade (e também da pós-modernidade, na aceleração vertiginosa desse desamparo). Se, por um lado, o mundo aparece desprovido de aura, rompendo com uma visão harmoniosa do mesmo, por outro, mais o traço ou o vestígio pode assumir o seu potencial de remissão à origem, num anseio “arqueológico”. Porém, esta origem não é um início nem se confunde com ele, o ponto inicial em que algo veio a ser, mas antes, como Derrida bem o notou, uma falta originária⁴⁹ que reclama a sua restauração, como também o é para Walter Benjamin, quando o autor se refere às coisas no mundo de Kafka⁵⁰, que eram anteriores ao seu tempo ou demasiado velhas para ele.

48 *Poesia Reunida*, p. 599.

49 Derrida, Jacques, « Signature événement contexte », in *Marges de la Philosophie*, ed. Minuit, Paris, 1972, pp. 365-393.

50 Num texto intitulado “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário da sua morte”, in *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, trad. Sérgio Rouanet, ed.

No mundo da alegoria não há repouso para a linguagem, uma vez que todos os sinais reenviam para outros, as imagens repercutem-se *ad infinitum*, tudo se move para uma lenta decomposição, num mundo em que o vivo se apresenta ameaçado pelo dente da morte, encontrando na repetição mecânica e na irreversibilidade do tempo a marca derradeira. Porém, o gesto poético vive o sonho da interrupção e da suspensão do veredicto. Termino, citando os últimos versos do poema “Orfeu e Eurídice”, onde o sujeito lírico fala do regresso a casa e da morte da amada Eurídice e conclui: “Deito-te na estrofe – e deixo-te,/olhando para trás até ao fim do tempo que a respiração do verso/me concede.”

Concluimos que a salvação do Amor, esse gesto derradeiro de fidelidade capaz de resgatar a fragilidade dos corpos, se define na imagem poética, inscrevendo-se nela, de forma intemporal e absoluta, que é o “fim do tempo da respiração do verso” concede ao poeta. Esse é o gesto alegórico por excelência, resgatando o traço e arrancando-o ao esquecimento, isto é, subtraindo-o as ruínas do passado.

Brasiliense, S. Paulo, 1994, pp. 137-164.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Infancy and History*. London: Verso, 1993.
- _____. *La Fin du Poème*. Paris: Circé, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *A Modernidade*. Traduzido por João Barrento. Vol. 3. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- _____. *Das Passagenwerk*. In: *Gesammelte Schriften, V, 1*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1977.
- _____. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário da sua morte. In: *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Traduzido por Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp. 137-164.
- _____. *Imagens de Pensamento*. Traduzido por João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- CANTINHO, Maria João. *Revista Zunai*, 2010. http://www.revistazunai.com/entrevistas/nuno_judice.htm.
- _____. *Storm Magazine*. 2005. <http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=345&sec=&secn=>.
- DERRIDA, Jacques. *Marges de la Philosophie*. Paris: éd. Minuit, 1972.
- _____. *Mémoires d'Aveugle*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1991.
- DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. *Capitalisme et Schizoprenie 2*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.
- JÚDICE, Nuno. *A Matéria do Poema*. Lisboa: D. Quixote, 2008.
- _____. *Fórmulas de uma luz inexplicável*. Lisboa: D. Quixote, 2012.
- _____. *Geometria Variável*. Lisboa: D. Quixote, 2005.
- _____. *O Anjo da Tempestade*. Lisboa: D. Quixote, 2004.
- _____. *Pedro, Lembrando Inês*. Lisboa: D. Quixote, 2001.
- _____. *Poesia Reunida 1967-2000*. Lisboa: D. Quixote, 2000.
- _____. *As coisas mais simples*. Lisboa: D. Quixote, 2006.
- _____. *Cartografia de Emoções*. Lisboa: D. Quixote, 2001.

_____. *Devastación de Sílabas*. Ed. por Pedro Serra. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2013.

JÚDICE, Nuno; BELO, Duarte. *Geografia do Caos*. Lisboa : Assírio & Alvim, 2005.

LACOUÉ-LABARTHE, Pllippe; NANCY, Jean-Luc. *L'absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

MARQUES, Ricardo. *Na Teia do Poema*. Lisboa: Chiado, 2013.

NANCY, Jean-Luc. *Ivresse*. Paris: Éd. Payot & Rivages, 2013.

PONGE, Francis. Le Murmure. In: *Méthodes*. Paris: Idées NRF, 1971.

ILUMINISMO, ROMANTISMO E MISTICISMO A PARTIR DA OBRA DE KANT

André Luiz Pinto da Rocha

Universidade Estácio de Sá — Teresópolis

andreluizpinto75@gmail.com

Resumo: O objetivo desse artigo é analisar a instauração da filosofia contemporânea tendo como enfoque dois movimentos, a Ilustração e o Romantismo. A filosofia kantiana será levada em conta, em especial, a analítica do Belo. A tese então defendida é mostrar que um ponto que distingue o contemporâneo dos períodos anteriores é a associação feita entre universalidade e comunicabilidade, o que explica parte do rechaço do kantismo à mística cristã.

Palavras-chave: Belo; Mística; Ilustração; Romantismo.

Abstract: The aim of this article is to analyze the establishment of contemporary philosophy, focusing on two movements, Enlightenment and Romanticism. The Kantian philosophy will be taken into account, especially the analytic of beauty. The thesis then defended is to show that a point that distinguishes the contemporary from the previous periods is the association between universality and communicability, which explains part of the rejection of Kantianism to the Christian mystique.

Keywords: Beauty; Mystique; Enlightenment; Romanticism.

I :: Rascunhos de uma vida moderna

O império da razão e a verdade da revelação serão tão díspares como a princípio se mostram? Não haverá um teor comum que os unifique numa experiência sólida e originária? Que confluências as separam e que outras as estreitam? Uma característica da modernidade entre os séculos XVI e XVII é o de ter sido um preparativo em que se abolira, ou, pelo menos se pretendia abolir, a febre da ignorância, a clausura da fé. O racionalismo e o empirismo culminaram na derrocada de um passado supersticioso. A crença no oculto foi substituída por uma crença não menos desmedida no progresso. Outros deuses se ergueram e ditaram as suas regras. O século das Luzes foi o principal representante dessa mudança que se deu inicialmente na Europa. Um discurso cada vez mais teórico, abstrato e impessoal, leis cada vez mais fundadas em princípios do que na tradição, e mesmo uma teologia cada vez mais simbólica do que histórica, como no catolicismo do Padre Drewermann ou no judaísmo de Emmanuel Lévinas, colocam em xeque a ideia de verdades inabaláveis que não se sujeitassem aos modismos da hermenêutica. Mas esta foi uma mudança que encontrou seus entraves. O integrismo trata-se de “um fenômeno único e inquietante” que se encontra espalhado nas mais diversas designações religiosas: no “islã de Khomeini”, no “cristianismo do reverendíssimo Lefebvre ou o judaísmo da extrema direita israelense”¹. O fundamentalismo tem sido no mínimo preocupante para quem defende o liberalismo e a democracia; mesmo o conservadorismo de João Paulo II nas encíclicas *Fides et ratio* e *Veritatis splendor* guardam alguma reserva à laicização. Há receio de que a própria teologia acabe reduzida a uma psicoteologia, numa psicanálise do fenômeno da fé, na degradação da narrativa dos Evangelhos à mitologia, dos êxtases

1 FERRY, Luc. O homem-Deus ou o sentido da vida, p. 57.

a apenas mais um gozo ou jorro do inconsciente, e da iconografia católica a apenas mais uma exposição dos arquétipos; trata-se de situação mais perigosa do que as vociferações do luteranismo, pois, pior do que o ódio que se deposita a uma religião acontece quando a iconografia e a mitologia são tidas como triviais. O século das Luzes foi determinante para mudar de uma transcendência vertical, “antigamente” reservada “à divindade” e mesmo durante as revoluções liberais a “entidades superiores aos homens, como a Pátria ou a Revolução”, para uma transcendência cada vez mais horizontalizada. Depara-se na filosofia contemporânea, em diferentes feições, com o mesmo dilema: o místico agora se realizava no indivíduo e em nome do indivíduo, como que a lhe preencher o vazio da existência. Os pretendentes a substituírem a religião propõem uma solução terapêutica: ora se dirige à pessoa, como na psicanálise, ora ao coletivo, como nos arquétipos de Jung, e mesmo em doutrinas a princípio contra individualistas como o marxismo, ingressa-se o elemento religioso da conversão.

O homem passa a ser o último refugio ante o materialismo. As soluções serão as mais diversas: tome o inconsciente como universo a princípio ilógico e estranho; ali se depositam para a psicanálise *as razões de nosso ser*, ainda que elas estivessem escondidas e volta e meia reaparecessem na forma de lapsos e chistes; ou então, as filosofias da existência que afirmam o primado da liberdade e da consciência. Ainda se procura o oculto, o sagrado e o religioso apesar das apostas seculares a favor da ciência. O Antigo Regime e o que ele significou insistem nos corações dos modernos. Cabe perguntar: a modernidade superou mesmo o medievalismo? Não terá a essência do passado sido conservada com nova roupagem? A modernidade não se alimenta das mesmas raízes que nutriam o passado aparentemente rejeitado? Por moderno, entendo o desafio que a humanidade se impôs em atingir a autonomia. Recusam-se assim os preconceitos, a tradição imposta, a transcendência para além do humano. Afirma-se o sujeito e a exigência de um método rigoroso; ademais, a

emancipação, promessa de superação da barbárie, da violência religiosa e da servidão, encara também alguns revezes. Qual o limite da violência? Precisa ser monopolizada pelo estado? Como assegurar ao mesmo tempo a liberdade e a segurança? São questões que nos perturbam até hoje. O iluminismo e o romantismo, como também, antes do século XVIII, o racionalismo, o empirismo e o contratualismo, e depois, como o idealismo, o utilitarismo e mesmo o marxismo e o existencialismo cristalizam o desafio de assegurar um sujeito autônomo em meio a um projeto evidente de cientificidade. Uma saída para a crise foi aquela iniciada por Descartes, depois estendida por Kant até as últimas consequências: a alma se assegurava desde que a isolássemos do mundo. O niilismo configura-se como um drama inevitável, em que todo sentido, valor e verdade só são viáveis a partir de um sujeito absolutizado. O subjetivismo se apoiava na razão como garantia de um mundo, mesmo no campo da ética e da política, cada vez mais materializado e matematizado; além do mais, é indiscutível o êxito que a ciência moderna teve. A racionalidade incide numa dupla mensagem: ao mesmo tempo em que se firma a partir da hegemonia do eu, coloca em questão a validade do sujeito como fundamento do saber. A ciência não poderia ser mais burguesa. Assim como a burguesia se aliou à nobreza na formação dos estados gerais para se opor ao clero, e, nas revoluções dos séculos XVII e XVIII, romperá com o antigo aliado, a ciência moderna agirá também de forma pragmática: o mesmo sujeito que no século XVII fora imprescindível para que a racionalidade científica se firmasse, nos séculos XVIII e XIX será objeto de crítica. A ciência moderna expulsa os filósofos da república, como Platão fizera com os poetas. Descartes jamais sonharia que o autômato diria também respeito ao homem. La Mettrie (1709-1751) com *L'homme machine* será nesse aspecto muito mais influente que o racionalismo francês.

Uma reação a esse estado de coisas será o romantismo. Este verá no naturalismo um modelo alienante que rompe com o vínculo para com a natureza e a

sociedade. Postula-se com o romantismo o místico, o selvagem, o espontâneo, a emoção acima da razão. Se, por um lado, o mundo alemão se caracterizava pelo atraso econômico, político, científico e técnico, o que em parte justifica o tom medievalista do romantismo, por outro, o que viria a ser a Alemanha era uma região superpovoada, marcada pelo estímulo, desde Lutero, à leitura direta das Escrituras, além de uma classe trabalhadora de mentalidade já reforçada pelo calvinismo. A reforma protestante antecipa as aspirações do iluminismo no que tange à autonomia do pensamento. Como Gonçal Mayos observa em *Ilustración y Romanticismo*, aos intelectuais alemães restava a tarefa especulativa no campo da cultura e das ideias em comparação ao que os franceses realizavam no campo político². Para os alemães, a batalha por um novo mundo não ocorreria nas ruas, mas no interior do sujeito. Este era visto não só como agente pensante, mas acima de tudo, criativo. A subjetividade para o romantismo não se colocava nos mesmos termos que para o iluminismo; pelo contrário, o romantismo aprofunda em vários aspectos a subjetividade moderna para criticar a ciência e a racionalidade. Mas, ainda que o romantismo e o iluminismo se oponham, serão tão díspares como se mostram?

2 MAYOS, Gonçal. *Ilustración y Romanticismo*, p. 366

2 :: O iluminismo em estilo alemão

Começo com Kant. Creio que esse ensaio poderia ser definido como uma meditação sobre como a filosofia kantiana e os dilemas por ela impostos servem de reflexão para pensar a mística. Para começar, defendo que a doutrina kantiana não pode ser completamente enquadrada como iluminista; pelo contrário, nela há elementos estranhos à Ilustração, em especial, na *Crítica da faculdade do juízo* no atinente à analítica do belo e do sublime. Dizem que para entender um filósofo basta compreender a pedra angular da qual parte, o coração em que pulsa sua doutrina. Na doutrina platônica será a teoria das ideias, da qual se espraiam, como as sombras iluminadas pelo sol, os matizes do platonismo, seja de ordem cosmológica, estética ou mesmo política; da mesma forma, quando se trata de Aristóteles, será a teleologia, e assim por diante. E, no caso de Kant, a diferença entre *a priori* e *a posteriori*, transcendental e empírico, mas principalmente entre nùmeno e fenômeno que se cristaliza o problema-chave do kantismo: qual o limite do conhecimento? Uma pergunta simples mas que acompanha o pensamento kantiano desde o início. Só quando trata da moral, Kant se mostra um otimista, um típico filósofo da Ilustração. A viragem começa com a “revolução copernicana”, mas a crítica kantiana só se eleva ao posto de ciência quando a subjetividade se coloca como legisladora.

Os estoicos sugeriam abordar a filosofia em três etapas: a física equivalia às raízes, a lógica ao caule e a ética aos frutos extraídos das ciências anteriores, analogamente, a moral deduzida na *Crítica da razão prática* e na *Fundamentação da metafísica dos costumes* decorre da epistemologia levantada pelo criticismo. A moral kantiana afirma a autonomia da subjetividade como condição necessária para a vida ética. Baseia-se em decisões determinadas

independentemente das circunstâncias externas; para Kant, a moral não se subordina a valores sociais, o que implicaria no abandono da própria responsabilidade em favor da submissão à heteronomia, mas antes, ela aponta para a necessidade de o homem se tornar senhor de si; por exemplo, ao tratar da menoridade: “o iluminismo é a liberação do homem de sua menoridade da qual ele próprio é culpado”³. Na *Crítica da Razão Prática*, como em *O que é o esclarecimento?* e *A paz perpétua*, Kant não poderia ser mais iluminista: a subjetividade era notória, atrevia-se a julgar o mundo e as instituições.

Uma aparente ausência de parâmetro levou conservadores como Joseph de Maistre (1753-1821) a culparem os ideais iluministas pela violência da Revolução Francesa; claro que sem considerar o que antecedeu: a fome que assolou a França, o aumento abusivo dos impostos e as condições precárias da servidão. Evidentemente, a demolição de tantos ídolos e em tão pouco tempo determinou e acelerou a queda da divindade que elegera. Românticos como Johann Gottfried von Herder (1744- 1803) notam e apontam tais falhas no Iluminismo, cuja razão já não cumpria a promessa da emancipação e ainda separava o homem ao mesmo tempo da πόλις e da Φύσις.

3 KANT, Immanuel. *O que é o esclarecimento?*, p. 1

3 :: Um outro trato para com os animais

Há uma imensa diferença, por exemplo, no tratamento jurídico europeu conferido aos animais nos séculos XV, XVI e XVII e aqueles que advieram com a Ilustração e o cientificismo. Em *A nova ordem ecológica*, Luc Ferry mostra como o clero e o sistema jurídico vigente concedia aos animais concessões que hoje seriam tidas como exóticas. Em 1545, foi aberto pelos habitantes de um vilarejo da França junto ao juizado episcopal da cidade “um processo contra uma colônia de gorgulhos”, tendo sido “o caso [...] resolvido com a vitória dos insetos”⁴. O argumento do advogado de defesa era o de que os animais, também criados por Deus, devem ser assistidos no direito ao alimento assim como os homens... julgamentos como esse eram prática comum na Europa até o século XVIII. Condenou-se não apenas invertebrados, mas “répteis, ratos, camundongos”⁵; houve inclusive “em Marselha uma excomunhão de golfinhos que obstruíam o porto e o tornaram impraticável”⁶. Causa estranheza esse comportamento uma vez que se herdou do iluminismo o entendimento de que os animais constituem seres da natureza, desprovidos de liberdade e que, portanto, não podem ser tratados como pessoas jurídicas⁷. O humanismo moderno conduziu à separação do homem e da natureza de forma mais definitiva que no cristianismo. Os românticos, escandalizados pela subordinação da sociedade ao indivíduo e da natureza ao homem, defenderam também o subjetivismo mas em nome de um fim absolutamente oposto ao dos iluministas. Outro ponto será a influência da religião. O pietismo, movimento de renovação da fé cristã que surgiu na Igreja Luterana alemã no século XVII e

4 FERRY, Luc. *A nova ordem ecológica*, p. 9-10

5 *Ibidem*, p. 16.

6 *Idem*.

7 *Ibidem*, p. 19.

que defendia o valor das emoções e dos sentimentos, geralmente de conotação mística, na experiência religiosa, em distinção à teologia racionalista, será ingrediente. O romantismo significou uma aposta no subjetivo, a fala se revela como expressão e a arte como válvula de escape de nossas energias.

A universalidade dos românticos distingue-se da buscada por Kant e o iluminismo, fundada na racionalidade. Contudo, alguns pontos devem ser observados. Kant reconhece o papel diferenciador do que se entende, à maneira dos românticos, por universalidade nas artes. Esclarece que, distinto do agradável (*angenehme*), o juízo que define alguma coisa como belo é universal, pois atribui o valor estético da beleza ao objeto como se fosse mais uma das suas características físicas. Assim, para quem contempla o Davi de Michelangelo, a beleza é tão certa na escultura quanto a brancura do seu mármore; há, portanto, diferença significativa, ou, no linguajar kantiano, diferença de assentimento entre o agradável, ditado pelo sentimento de prazer e desprazer, portanto, particularizado e o belo, determinado como universal. O texto original não poderia ser mais claro: “com respeito ao *agradável*, cada um resigna-se com o fato de que seu juízo, que ele funda sobre um sentimento privado e mediante o qual ele diz de um objeto que lhe apraz, limita-se também simplesmente a sua pessoa”⁸, ao passo que “com o belo passa-se de modo totalmente diverso”, ou seja, se alguém “toma algo por belo, então atribui a outros precisamente a mesma complacência: ele não julga simplesmente por si, mas por qualquer um e neste caso fala da beleza como se ela fosse uma propriedade da coisa”⁹. O que era mais uma crítica de Kant sobre outro setor da vida revelava-se como um obstáculo para a razão: a existência de proposições universais isentas de conceito. A *Crítica da Faculdade do Juízo* é nesse ponto de uma honestidade intelectual que só encontrei nos textos de Wittgenstein: não cede às prerroga-

8 KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 56.

9 *Ibidem*, p. 57.

tivas da primeira crítica, não se acomoda aos preceitos já estabelecidos pelo próprio autor, encara o problema. As pessoas julgam as coisas belas e não há como negar. O que Kant então precisa demonstrar é a mecânica das faculdades que resulta nisso. A questão não está primeiramente em saber se quando alguém afirma que algo é belo corresponde a um valor publicamente reconhecido, mas em saber que a universalidade coligada à complacência típica da beleza ocorre sem necessitar da anuência de terceiros. Quem vê a beleza não precisa de ninguém que lhe confirme... apreensão *a priori* por princípio, independentemente da intersubjetividade e da constituição comunitária dos valores.

Segundo Kant, prova maior desse apriorismo se deve a que “o juízo de outros desfavorável a nós na verdade pode com razão tornar-nos hesitantes com respeito ao nosso juízo, jamais porém pode convencer-nos de sua incorreção”¹⁰. O universal na beleza constitui um calcanhar em alguns aspectos mais complicado para o criticismo do que o próprio dilema da coisa em si (*Ding an sich*); além do mais, a beleza distingue-se de outros valores tais como o bom e o útil. Enquanto que o bom e o útil constituem juízos de conhecimento, o belo não oferece conhecimento algum. A beleza surge como uma revelação decorrente da atividade contemplativa. Nela, há uma aura de mistério. Como na experiência religiosa, a beleza é também experiência singular e irrepetível não apenas para o artista, como também para quem o frui.

¹⁰ Ibidem, p. 131

4 :: Quando não se conhece, mas se compreende

O belo aponta para o próprio Kant desconexões em sua obra. O problema está em compreender como uma experiência ocorre sem o assentimento da cognição; nesse caso, torna-se inclusive inexplicável como uma sensação produz certo prazer ou mesmo como o prazer se filia a uma determinada sensação:

[...] estipular a priori a conexão do sentimento de um prazer ou desprazer, como um efeito, com qualquer representação (sensação ou conceito), como sua causa, é absolutamente impossível; pois esta seria uma relação de causalidade, que [...] sempre pode ser conhecida, somente *a posteriori* e através da própria experiência”¹¹.

Há, portanto, um desconhecido, mesmo quando trata do maior pináculo das explicações kantianas: o esquematismo das faculdades. O próprio transcendental apresentado por Kant é determinado pela contingência:

[...]nenhum fundamento pode ser fornecido seja para a peculiaridade do nosso entendimento realizar a priori a unidade da apercepção apenas mediante as categorias e precisamente através dessa espécie e de número delas, seja porque tempo e espaço são as únicas formas de nossa intuição possível¹².

Ademais, a experiência estética da beleza, na medida em que para Kant aponta para o universal mas sem apresentar conceitos ou, se preferir, constitui uma ‘experiência’ mas sem determinar nenhum conhecimento, indicia o que Martin Heidegger (1889-1976) denominará em *Ser e Tempo* de compreensão (*verstehen*). A compreensão, segundo Heidegger, não trata de uma forma de

¹¹ Ibidem, p. 67-68.

¹² KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*, p. 90. Grifo meu.

conhecimento, pelo contrário, o conhecimento que seria mais uma derivação ôntica. O § 31 de *Ser e Tempo*, quando aborda o Ser-aí (*Dasein*) segundo o existencial da compreensão é lapidar no assunto: “no sentido, porém, de *um* modo possível de conhecimento entre outros, [...] o ‘compreender’ deve ser interpretado [...] como um derivado existencial do compreender primordial”¹³. Recorrendo a Heidegger, entende-se o porquê de Kant identificar certos saberes não propriamente epistêmicos: Kant esbarra na analítica do belo com modos de ser constitutivos da relação do homem no mundo irreduzíveis à cognição. Cotejar os dois autores permitiu demonstrar isso. No mesmo § 31, Heidegger afirma: “*daß dieses Sein an ihm selbst das woran des mit ihm selbst seins erschließt*”¹⁴, traduzido por Fausto Castilho por “*este ser abre em si mesmo o que lhe toca*”¹⁵ e, na primeira tradução brasileira feita por Márcia de Sá Cavalcanti Schuback de forma mais livre por “*esse ser abre e mostra a quantas anda seu próprio ser*”¹⁶. Ao considerar a resistência de quem identifica a beleza num objeto mesmo quando desaprovado pelos demais, fica claro que, mais que de um estado de humor ou mesmo de uma personalidade específicos, tem-se diante um sentido que se mostra evidente na nossa relação com o mundo. O homem sabe “*a quantas anda seu próprio ser*”, quer dizer, ainda que não consiga explicar, sabe quando uma coisa é bela, a razão de certas aferições. Heidegger estende o valor da compreensão para além das cercanias da epistemologia. Não constitui intenção aqui entrar no debate que os estudiosos da obra heideggeriana costumam adotar, mas apontar para uma chave da obra kantiana que o lança para além das linhas do Iluminismo: uma visão que responde ontologicamente por uma compreensão mais ampla que a linguagem já viciosa da tradição que persiste em sentenças ainda baseadas

13 HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*, 2007, p. 202-203.

14 HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*, 2012, p. 410

15 *Ibidem*, p. 411.

16 *Ser e Tempo*, 2007, p. 204-205.

na ideia de conhecimento. No atinente ao que há de ontológico-existencial na visão, Heidegger considera no mesmo parágrafo em que trata da *verstehen*:

Para o significado existencial de visão, a única coisa a ser levada em conta é a particularidade do ser em que o ente a ele acessível se deixa encontrar descoberto em si mesmo. É o que todo ‘sentido’ realiza em seu setor genuíno de descoberta. A tradição da filosofia, porém, orienta-se, [...] pelo ‘ver’ enquanto modo de acesso para o ente e *para o ser*. A fim de manter um nexos com a tradição, pode se formalizar a visão e o ver de modo tão amplo a ponto de se conquistar um termo universal capaz de caracterizar como acesso todo acesso ao ser¹⁷.

Sabe-se que para entender Heidegger é preciso quase reorganizar a língua que se fala; e, ainda que essa análise seja pertinente, escamoteia algumas questões. A ontologia heideggeriana ainda se atrela, talvez por se vincular à fenomenologia, ao destino da Ilustração e ao primado da razão, mesmo que à maneira, digamos, de uma epistemologia radical. Apesar das enormes diferenças entre os períodos e mesmo entre os autores, se há algo em comum entre a maiêutica socrática que reduz a fala do proponente ao discurso do mestre, o racionalismo cartesiano que retira todas as certezas a partir da certeza do *cogito*, o criticismo kantiano que insiste no privilégio da subjetividade transcendental, o que dará ensejo ao idealismo, a dialética hegeliana que reduz a alteridade a uma etapa da consciência, e Heidegger no atinente à compreensão ontológica, está em essas filosofias partirem de uma estrutura autoreferenciada, em que tanto a compreensão quanto o conhecimento surgem como atividades de assimilação. Nas palavras de Benjamin Hutchens, a história do pensamento ocidental caracteriza-se por “um reducionismo metafísico que luta para erradicar as diferenças a fim de garantir o conhecimento”¹⁸. Conceitos e paradigmas surgem como estratégias que reduzem a diferença através de um termo

17 Ibidem, p. 207.

18 HUTCHENS, Benjamin C. Compreender Lévinas, p. 59.

intermediário que a neutralize; até mesmo a ontologia heideggeriana, que desponta, na década de 1950, como crítica ao “mundo da técnica” que destinaria a atividade humana à dominação da Terra e do próprio homem, contem algo de abusivo e autoritário. Por outro lado, a “Analítica do Belo” constitui um contraponto às epistemologias: ser incapaz de explicar por que se considera a beleza é o mesmo que cair numa zona em que a linguagem não ressoa; o motivo, aliás, da referência feita a Wittgenstein. Como o filósofo pontua no famoso item 7, “sobre aquilo que não se pode falar, deve-se calar”¹⁹, é talvez mais do que necessário, quando diante de certas vivências, o silêncio, o mesmo silêncio que aproxima o contemplativo dos museus, das exposições de arte e dos concertos e o lúgubre dos museus. Ponto central para entender o quanto a *Crítica da Faculdade do Juízo* rompe em vários aspectos com o programa instituído pela Ilustração.

19 WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*, p. 281.

5 :: Da arte à mística

Os fenômenos estéticos colocam em xeque o racionalismo kantiano, apontam para vivências tidas como universais ainda que privativas, reclamam pelo místico que o kantismo tomaria por ilusório. A referência anterior que fizemos a Heidegger tinha por objetivo ver em Kant algo mais que o Iluminismo e a precedência do conhecimento. Como se sabe, “a experiência subjetiva dos místicos medievais” diz respeito à “pretensão de autoconhecimento voltado para a comunhão com Deus, ou seja, centrado na descoberta de si mesmo para estabelecer, através do êxtase da visão beatífica, um elo com o divino”²⁰. A palavra ‘mística’, abrangente por sinal, entende-se “como sinônimo de esoterismo, ou, de forma mais singela, como mero sinônimo de religião”²¹. Sugere, como Rogério Garcia Mesquita considera em seu artigo em que coteja a doutrina kantiana e o misticismo, desde uma “energia ou poder interior que impulsiona o sujeito” até “um sentimento, uma sensação ou uma emoção”²². O conhecimento de Deus ganharia ares de uma vivência. Aproxima-se da loucura e do devaneio, portanto, da arte, em vários aspectos. Para os místicos, “uma forma de estabelecer um elo com o inefável, de tentar expressar aquilo que é inexprimível”²³. Como Henrique Cláudio de Lima Vaz observa em *Experiência mística e filosofia na tradição ocidental*, a linguagem dos místicos é paradoxal, da ordem de “um *savoir incommunicable*”²⁴. Ainda que a experiência mística medieval busque o autoconhecimento, em nada se aproxima do socratismo, pois ainda que a filosofia grega preconize o autoconhecimento,

20 MESQUITA, Rogério Garcia. “Mística Medieval e Crítica kantiana à metafísica”, p. 120.

21 Idem.

22 Idem.

23 Idem.

24 VAZ, Henrique Cláudio de Lima. *Experiência mística e filosofia na tradição ocidental*, p. 33.

está longe do registro de uma experiência incommunicável; pelo contrário, o autoconhecimento no socratismo é por princípio público, passível de ser ensinado, enquanto que a experiência mística por dizer respeito à “união extática da alma com Deus [...] quem não a experimentou não pode saber o que ela é e quem a experimentou é incapaz de descrevê-la”²⁵. Gilson completa que “o êxtase é estritamente individual e a experiência de nada informaria sobre o que pode ser a dos outros”²⁶. Comparativamente, a mística parece querer tornar factível o silêncio proposto por Górgias de Leontinos: “nada existe, se existisse, não poderia ser pensado e se existisse e pudesse ser pensado, não poderia ser explicado”²⁷. Na condição de *Deus absconditus*, Deus tornaria a aporia apresentada pelo sofista uma vivência possível pelo espírito humano.

A mensagem crítica nesse ponto não se explica, anuncia-se. O tema do silêncio, do estar em silêncio com Deus, diante d’Ele, desenvolveu-se no cenário medieval como experiência subjetiva, “busca da centelha divina dentro da alma”²⁸. Como Mariani observa em *Mística e Teologia*, “de Bernardo de Clairvaux (1091-1153) até Mestre Eckhart (1260-1328) estende-se uma grande corrente de teólogos, especialmente de teólogas [...] que vão falar de Deus absolutamente transcendente a partir da transformação operada por Ele, nelas”²⁹. A modernidade não pouparia essa ciência oculta, fruto do indizível. Não se trata evidentemente de uma posição unânime, ainda que seja hegemônica na academia a partir de então. No século XIX, alguns nomes destoaram em parte dessa perspectiva. O filósofo estadunidense William James (1842-1910) em *As variedades da experiência mística* (1902) examina o que ele denominava de estados místicos da consciência. Segundo James, entender esses estados era

25 GILSON, Étienne. A filosofia na idade média, p. 365.

26 Idem.

27 MARCONDES, Danilo. Iniciação à história da filosofia, p. 44.

28 “Mística cristã e crítica kantiana à metafísica”, p. 121.

29 MARIANI, C. M. C. B. “Mística e Teologia: desafios contemporâneos e contribuições”, p. 367.

a chave que permitiria à filosofia pensar o místico sem ultrapassar os pressupostos da ciência empírica. Outro autor será Henri Bergson (1859-1941) em *As duas fontes da moral e da religião*. O misticismo é apresentado nessa obra como um contraponto ao cientificismo e ao materialismo; no caso, o místico envolve uma experiência que levaria a um conhecimento interior da realidade. Bergson identifica três momentos na história do misticismo: grego, oriental e cristão. De qualquer forma, sabe-se que a perspectiva que vigorou foi a kantiana. Kant afirma em *O conflito das faculdades* que a mística não pode ser levada filosoficamente a sério; como Mesquita assinala, “dado a impossibilidade de demonstração da efetiva existência dessas experiências que poderiam não passar de imaginação de indivíduos”³⁰. Na palavra de Kant, “uma experiência da qual nem sequer se pode convencer que é, de fato, experiência [...] é uma interpretação de certas sensações, a cujo respeito não se sabe a que com elas se há-de-fazer, se terão um objeto efetivo para o conhecimento ou se serão simples devaneios”³¹. Por sinal, Kant foi um dos primeiros autores a relacionar o êxtase com a loucura, o que o coloca não apenas como iluminista, mas um precursor da psiquiatria moderna. Em *Ensaio sobre as doenças da cabeça*, de 1764, escrito, portanto, na fase pré-crítica, Kant menciona que, quando se trata de um fanático, este “é, no fundo, um louco que se atribui uma inspiração imediata e uma intimidade com os poderes do céu”³². Estão presentes, como tratei no início do ensaio, os traços de uma psicoteologia, em que a vivência mística se reduz a epifenômenos de uma mente convulsa. A mística é, portanto, excluída da esfera do racional, o racional agora diz respeito à “interação de categorias inatas a faculdades cognitivas humanas – espaço e tempo – com os dados brutos da experiência sensível”³³. O conhecimento

30 “Mística Medieval e Crítica kantiana à metafísica”, p. 121.

31 KANT, Immanuel. *Conflito das faculdades*, p. 75.

32 KANT, Immanuel. *Ensaio sobre as doenças da cabeça*, p. 219

33 “Mística cristã e crítica kantiana à metafísica”, p. 122.

envolveria um limite intransponível. Colocam-se as seguintes questões: 1º, “se a mística medieval insere-se na tradição da filosofia kantiana, enquadra-se no campo do irracionalismo”³⁴, e, 2º, se a filosofia kantiana tem sido o tempo todo fiel à prerrogativa de que não existe conhecimento privativo, infenso à compreensão e à comunicação, como situar, por exemplo, a analítica do belo nesse contexto?

Um detalhe no misticismo cristão está na relação desde o platonismo entre a alma e o corpo, que não constituíam na Antiguidade e nem na Idade Média, entidades separadas; antes, uma decantação do concreto para o abstrato, do bruto para o inteligível, presente em Platão na teoria da alma como subsídio para a defesa da estratificação social, e em Aristóteles, quando a trata mais como um princípio do que propriamente, na modernidade, à maneira de Descartes, como uma substância de características diametralmente opostas à matéria e que Kant assume de forma radical quando analisa, por sua vez, a estrutura *a priori* da subjetividade. Há, portanto, diferença no contexto como se compreendia na modernidade o organismo em comparação com períodos anteriores, o que não os torna menos racionais. Kant não deixa de estar medindo a mística cristã e a filosofia medieval com a lupa do cartesianismo, declaradamente dualista, não deixa de estar reproduzindo o preconceito já propugnado pelos modernos de sempre tomar o anterior por obsoleto. Explica-se assim os risos do leitor nos relatos que consideram os animais como passíveis de julgamento; ademais, a crítica de Kant à experiência mística poderia ser também dirigida ao ilustre cidadão de Königsberg: se não há como assegurar certeza alguma sobre o que se relata, como então se assegurar de que o descrito pelo sujeito filosofante na *Crítica da Razão Pura* não constitui outra forma, muito elegante, por sinal, do delírio ditado por nossas pretensões metafísicas?

34 Ibidem, p. 123.

6 :: A noção de universalidade e a dimensão intersubjetiva

Cabe retomar a citação da *Crítica da Razão Pura*: “nenhum fundamento pode ser fornecido para a peculiaridade”³⁵ de sermos o que somos, o que não significa que também não se poderia estabelecer outras formas de analisar a estrutura da subjetividade que não fossem as tradicionais do racionalismo. O argumento cartesiano do sonho que Kant fez uso para repreender a experiência mística, particularmente, quando insurge “contra relatos de Emmanuel Swendenborg sobre as visões do céu e do inferno”³⁶ poderia ser perfeitamente dirigido a Kant. Em linguagem atual, Kant se encontra em posição vulnerável por analisar a estrutura da subjetividade levando em consideração a existência dos *qualia*. Ademais, determinado por um mundo absolutamente público, das apreciações platônico-aristotélicas, seria impossível extrair qualquer traço de interioridade psíquica como as descritas no cartesianismo e no criticismo. A *εποχη* cartesiana está longe da executada pelos cétricos antigos. Enquanto na primeira está suspenso o juízo de existência conferido às coisas, só restando a certeza do *cogito*, a *εποχη* dos antigos está mais para uma terapêutica quando diante de opiniões opostas. Um recurso muito mais prático do que teórico na solução de conflitos. A problemática trazida por Kant soaria estranha para os ouvidos de um Platão ou mesmo de um Pirro. Situação diferente será a do cristianismo, mesmo entre os primeiros filósofos cristãos, que trazem a mensagem do Cristo que vence no coração do fiel a superfície do mundo. Um cristo, uma verdade e mesmo um reino que não estão à disposição no passeio público. Nesse ponto, a mística se coloca em bases que no fundo são as mesmas que a do cristianismo, ainda que o espírito moderno e iluminista que acompanha o criticismo olhe em geral, por um lado, com desconfiança para

35 Cf. nota 12

36 “Mística cristã e crítica kantiana à metafísica”, p. 122.

a mística e, por outro, desde a Renascença, com simpatia, para a sabedoria clássica dos gregos e romanos. Deve-se considerar, como Mesquita sugere, os “fundamentos platônico-aristotélicos-estoicos da mística medieval”³⁷. A mística congrega não apenas Platão, Aristóteles e os estoicos, como também os neoplatônicos (Proclo e Plotino), “guarda”, conforme Hegel, “uma grande semelhança com o espinosismo”³⁸.

O resultado não seria outro: Kant termina por restringir a religião a uma base desprovida de qualquer respaldo epistêmico.

De qualquer forma, corroboro com Mesquita que a “experiência subjetiva dos místicos medievais [...] não implicou no abandono da razão”³⁹. Não há a menor dúvida. A escolástica não se distinguiu da mística na maior parte de sua existência. A influência de Pseudo-dionísio Areopagita sobre Tomás de Aquino (1225-1274) é uma evidência. No entanto, se na religião, Kant não abre mão da prerrogativa de uma razão atuante que deleita como corolário da liberdade, sempre restrita ao campo dos sentidos, por que o mesmo não acontece na arte? Por que a intransigência de quem afirma a beleza é atenuada enquanto quem sofre a experiência mística é abordada pejorativamente como um devaneio? Nesse sentido, trata-se de situar a mística na discussão estética. A resposta para essa pergunta está em dois aspectos abordados na *Crítica da Faculdade do Juízo* e que não por acaso serão alguns dos temas mais investigados pela filosofia contemporânea: o primeiro diz respeito à *criatividade*, que reaparece como elemento capital entre os românticos e mesmo na filosofia desenvolvida ao longo do século XIX nas figuras de Schiller, Schopenhauer e Hegel quanto ao papel do gênio criador, o segundo aspecto diz respeito à temática da *intersubjetividade*, capital dessa vez na obra hegeliana, mas que compõe

37 Ibidem, p. 123.

38 HEGEL, G. W. F. Lecciones sobre la historia de la filosofia III, p. 148.

39 Mística cristã e crítica kantiana à metafísica”, p. 124.

tema central da tradição fenomenológica começada por Husserl e depois continuada por Heidegger, Sartre, Lévinas e Merleau-Ponty. Por ser um ato de criação, a arte não imputa demérito ao artista pois parte do princípio que o ato criativo não se trata de um contato com o extra-sensorial, mas sim, no linguajar kantiano, de um livre jogo das faculdades, ao passo que o místico aparece como charlatanismo porque se recusa a reconhecer o papel da imaginação na constituição dessas ‘vivências’. Alguns pontos devem ser observados. Em vez de buscarem, como os renascentistas, a obra acabada, perfeita, os românticos visam o que ainda está em devir... o que foi teorizado não só pelos românticos, como também por Shaftesbury (1671-1713), Edmund Burke (1729-1797) e, como vimos, por Kant. O artístico mostra-se cada vez mais como força de expressão do que propriamente como uma capacidade de obter objetivamente o belo na arte. Sobre o gênio artístico, vale a definição kantiana que “*gênio* é o talento (dom natural) que dá regra à arte”⁴⁰; este é determinado por uma “inata disposição de ânimo (*ingenium*)”⁴¹. Opõe-se ao que Kant chamava de *espírito de imitação* (*Nachahmung*), só admissível na ciência, não na arte, porque, diferente do gênio das belas artes, em que a originalidade precisa “ser sua primeira propriedade”⁴², ‘um grande cérebro’ – esse o termo adotado por Kant para tratar do assunto – como Isaac Newton, mais do que criar, está no fundo investigando e refletindo sobre as leis da natureza, o que “não se distingue especificamente do que com aplicação pode ser adquirido mediante a imitação”⁴³. Restringindo a genialidade ao artista, Kant não está apenas protegendo – no sentido de delimitando – as artes, mas ratificando o princípio iluminista da laicização, pois agora o que é produto *primeiramente* não da sensibilidade, mas da imaginação, possui lugar próprio entre os saberes. Distinguem-se

40 Crítica da Faculdade do Juízo, p. 153.

41 Idem.

42 Idem.

43 Ibidem, p. 154.

assim os juízos determinantes próprios das ciências naturais e aqueles que no fundo são apenas reflexões. O místico nesse ponto é rejeitado por Kant como mais uma consequência de uma teologia física que não prova a existência de Deus e que só mascara seu real valor no campo da moral. Mas para a arte se livrar definitivamente do supersticioso dependeria de um segundo atributo: a propriedade de ser comunicável, de se situar, como na mística, no interior de uma experiência singular, mas ao mesmo tempo universal, quer dizer, não só no sentido de ser efetiva para quem a frui, como também ditada por um sentido comum que situe a beleza como um valor estético reconhecido pelos demais.

No § 9 da *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant esclarece que a comoção ou mesmo o prazer que se tenha ao contemplar um objeto de arte é determinado pelo julgamento universal que dirijo ao objeto e não o contrário. O filósofo escreve: “se o prazer no objeto dado fosse o antecedente [...] então um tal procedimento estaria em contradição consigo mesmo”⁴⁴; e assim explica: “pois tal prazer não seria nenhum outro que o simples agrado na sensação sensorial, e, por isso, [...] somente poderia ter validade privada”⁴⁵, ao que conclui, “é a universal capacidade de comunicação do estado de ânimo na apresentação dada que [...] tem de fazer como fundamento do mesmo e ter como consequência o prazer no objeto”⁴⁶.

Para sustentar a universalidade da arte, Kant apoia-se no mesmo argumento que depois os fenomenólogos também se apoiarão para explicar o universal: um senso comum (*sensus communis*) que se destaca como um princípio. O título mesmo do § 22 esclarece a mensagem: “a necessidade do assentimento universal, que é pensada em um juízo de gosto, é uma necessidade subjetiva,

44 Ibidem, p. 61.

45 Idem.

46 Idem. Grifo meu.

que sob a pressuposição de um sentido comum é representação como objeto”⁴⁷. O senso comum abordado por Kant está diretamente relacionado à atual temática da intersubjetividade. No que diz respeito à constituição do intersubjetivo, ainda que haja diferenças conceituais entre os autores que abordaram o assunto após Kant, em um ponto são unânimes: o universal envolve a contemporização do outro. Segundo Edmund Husserl (1859-1938), não apenas estamos consolidados em base *a priori* e transcendental, mas também, o que aparentemente soa contraditório, de forma pluricéfala e conectada⁴⁸. Se Kant acusa o misticismo de estar baseado numa vivência por princípio privativa ao entendimento dos demais, o que se consolida no século XX será o entendimento de que ser capaz de se comunicar que constitui o verdadeiro mistério. Jean-Paul Sartre (1905-1980) foi quem melhor expressou esse estranho mundo aos olhos da Ilustração com o emblemático “L’enfer, c’est les autres” da peça de teatro *Huis Clos*. Há, portanto, comparando o século das Luzes com o das máquinas que foi o século XX um distanciamento em curso. As palavras do místico soam mais ponderadas que o otimismo na razão. Nesse caso, considero de suma importância discutir a relação entre a mística e os diversos momentos da tradição filosófica. Aos olhos do homem contemporâneo, em especial, ao homem do século XXI, que sobreviveu ao fim das utopias, o místico é um desiludido, que separou, como nenhum outro, a religiosidade e as instituições. Ora celebrado pela Igreja como santo, ora condenado como herético, o místico assume o contraditório da linguagem, entende, o que o aproxima do contemporâneo e também da arte, que existe uma dimensão incomunicável da vida, o que não a torna menos verdadeira que as demais dimensões. Dito de outro modo, o intersubjetivo será abordado pelos filósofos contemporâneos como um paradoxo que termina por ferir mortalmente qualquer sistema. Coloca a própria perspectiva da lógica como um jogo irresponsável. O

47 Idem.

48 HUSSERL, Edmund. Crise e renovação, p. 40.

racional opta por transformar o intersubjetivo e as nossas experiências mais íntimas, cito Emil Cioran (1911-1995) quando trata do assunto em *Amurgul Gânduritor*, de 1940, traduzido para o espanhol por *El ocaso del pensamiento*, na “elegância do paradoxo para mascarar sua origem”⁴⁹. O paradoxo não é uma solução e a princípio não resolve nada. Constitui uma forma de contornar o irreparável⁵⁰; de algum modo, o sentido dos títulos que os gregos adotavam quando tratavam da natureza: *Περὶ Φύσεως*... circunvolução de quem sabe que está próximo da alçada dos deuses, de quem possui ciência dos limites da linguagem. Nas palavras de Cioran, “no paradoxo a razão se anula para sofrer a invasão dos erros palpitantes, do erros que latem”⁵¹.

Por esse motivo, os teólogos, nas palavras de Cioran nesse aforismo lapidar sobre o assunto, “são parasitas do paradoxo”, ainda persistem quando já se deveria ter deposto as armas⁵²; tanto os paradoxos do vocabulário típico do misticismo quanto a descoberta contemporânea da intersubjetividade como problema filosófico, assim como o teor monadológico das nossas apreensões sensíveis (*qualia*) introduzem um conteúdo diferenciado às formas, como dão curso oficial ao absurdo⁵³; em suma, prestam “à vida o encanto de um absurdo expressivo”⁵⁴.

Ainda no concernente ao incomunicável das nossas expressões, Heidegger no § 7 de *Ser e Tempo* chama a atenção para a *αἴσθησις* enquanto esfera da verdade que não se contrapõe ao falso por estar firmada no irremediável que

49 CIORAN, Emil. *El ocaso del pensamiento*, p.5.

50 Idem.

51 Idem.

52 Idem.

53 Idem.

54 Idem.

constitui o sensorial⁵⁵; Hume também chama a atenção no *Tratado da Natureza Humana* para a intensidade que haveria nas impressões em comparação com as ideias e talvez seja esse o ponto a ser colocado em relação aos místicos e românticos em distinção aos revezes do racionalismo e do iluminismo: a universalidade talvez se ache não só em termos de conhecimento, mas de intensidade; enquanto que no conhecimento, o universal é determinado objetivamente, segundo coordenadas que conferem um conjunto de saberes a princípio públicos, no segundo caso, o que acontece nos fenômenos da fé e nas apreensões da arte (mas não teria problema em estender aos demais relatos feitos por alguns sobre o chamado sobrenatural, como os que afirmam ter visto espíritos e os relatos de abdução no polêmico campo da ufologia) está em o universal se apresentar como verídico vide a intensidade, o teor de beleza, de sublimidade ou mesmo de terror ante o que solapa justamente a lógica operante. Alguma região do verídico se concretiza em certos momentos febris; neles, a neutralidade não se aplica, mesmo quando tratando da percepção... talvez porque trate justamente da percepção. Seja no caso da experiência mística ou da contemplação da arte, ou nos arrebatamentos não analisados nesse ensaio do descrito por Kant sobre o sublime, qualquer intensificação de nossas sensações constitui em certa medida sinal de religiosidade⁵⁶. Mais que situar historicamente a discussão kantiana sobre o tema da mística ocidental, creio que as referências feitas a Kant foram imprescindíveis não só porque mostrou que existe um preconceito do próprio Kant – do Iluminismo como um todo – à experiência privativa tida como duvidosa da mística comparada ao paradoxo

55 Ser e Tempo, p. 64.

56 Rudolf Otto em *O sagrado* situa o conceito de sublime (Erhaben, traduzido por Walter O. Schlupp por ‘excelso’) à esfera da arte e ao religioso o conceito de numinoso. Otto não confere à religião, como Kant confere, o papel de dirigente moral; pelo contrário, a religião envolve a aferição de certos êxtases que a aproximam da estética e a colocam em situação mais primitiva que esta. Nas palavras de Otto, o princípio explicativo da estética é “o prazer dos sentidos” e o da religião, “a função de impulsos gregários” (*O sagrado*, p. 40). Os estados psíquicos do religioso vêm acompanhados “de solene devoção e arrebatamento”, estes não devem ser confundidos com “estados de embevecimento moral ao contemplar uma boa ação” (*O sagrado*, p. 40).

entre o privativo e o universal do belo, estranhamente apreciado pelo filósofo prussiano. Pode-se dizer que o comportamento racional apresenta-se quase como uma higienização de nossa fisiologia, uma vez que, cito novamente Cioran, tido por alguns como o mais expressivo nome da mística balcânica do século XX, “um homem lúcido controla ‘suas febres’ a cada passo, como espectador de sua própria paixão, eternamente sobre seus traços, entregando-se de forma equívoca às fantasias de sua tristeza”⁵⁷.

Recorrendo de novo a Heidegger, não tendo como explicar as fontes e nem como demonstrar aquilo com o que se deparou, *o homem sabe, apesar de tudo, a quantas anda seu próprio ser*, o quanto viu e assistiu, o quanto se encantou e o quanto lhe aterrorizou. Registro de uma intensidade sem igual, de um quantitativo que não quantifica e nem há como ser devidamente comparado.

57 El ocaso del pensamiento, p.6.

7 :: Considerações finais

A associação do universal com a comunicação: esta pode ser entendida como característica que aproxima a Antiguidade e a modernidade e que distancia a modernidade do medievalismo. Seja o animismo de um universo totalmente consciente, esteja ele configurado em experiências privativas mas irrevogáveis, eis uma visão em vários aspectos antagônicos ao que atualmente pensamos. Quando um único caso justificava a regra, o anormal explicava o normal. No medievalismo, detinha-se no testemunho ao passo que a modernidade reformada pelo contratualismo político e pelo convencionalismo no plano científico, funda-se no público. Depende-se da fidedignidade na informação agora garantida pela imprensa. O romantismo por sua vez explode como contrarreforma à Ilustração. Assim como a contrarreforma, apoiada nas ações jesuíticas da catequese, comparáveis à conversão no protestantismo, os românticos reabilitam o sujeito como força combativa ao primado da razão. A arte foi seu território. A filosofia kantiana instala-se nessa encruzilhada: defende o iluminismo e o democratismo do saber ao mesmo tempo em que ainda constata o valor de experiências a princípio incomunicáveis em seu ser.

Referências

- BERGSON, Henri. *As duas fontes da moral e da religião*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1978.
- CIORAN, Emil M. *El ocaso del pensamiento*. Tusquets Editores. In: <https://www.yumpu.com/es/document/view/38490772/emile-m-cioran-el-ocaso-del-pensamiento>. Data de acesso: 22/07/2017
- FERRY, Luc. *A nova ordem ecológica: a árvore, o animal e o homem*. Tradução de Rejane Janonitzer. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- _____. *O homem-Deus ou o sentido da vida*. Tradução de Jorge Barros. 5 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012.
- GILSON, Étienne. *A filosofia na idade média*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HEGEL, G. W. F. *Lecciones sobre la historia de la filosofia III*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Tradução revisada e apresentação de Márcia de Sá Cavalcanti Schuback; posfácio de Emmanuel Carneiro Leão. 2 ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2007.
- _____. *Ser e Tempo*. Tradução, organização, nota prévia, anexos e notas de Fausto Castilho. Campinas: Editora da Unicamp; Petrópolis: Vozes, 2012.
- HUSSERL, Edmund. *Crise e renovação*. Tradução de Pedro M. S. Alves e Carlos Aurélio Morujão. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2006.
- HUTCHENS, Benjamin C. *Compreender Lévinas*. Tradução de Vera Lúcia Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 2007 (Compreender).
- KANT, Immanuel. *Conflito das faculdades*. Tradução de Arthur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- _____. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. 384p.
- _____. *Crítica da Razão Pura*. Tradução de Valério Rohden e Udo Balder Moosburger. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Os pensadores).

_____. “Ensaio sobre as doenças da cabeça”. In: Revista filosófica de Coimbra, n. 37, 2010, p. 201-224.

_____. *O que é o esclarecimento?* In: coral.ufsm.br/gpforma/2senafe/PDF/b47.pdf. Data de acesso: 25.06.2017.

MARCONDES, Danilo. *Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. 4 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

MARIANI, C. M. C. B. “Mística e Teologia: desafios contemporâneos e contribuições”. In: Atualidade Teológica Revista do Departamento de Teologia da PUC Rio. Ano XIII, n. 33. Setembro a dezembro/2009, p. 360-380.

MAYOS, Gonçal. *Ilustración y Romanticismo: Introducción a la polémica entre Kant y Herder*. Barcelona: Editorial Herder, 2004, p. 363-408.

MESQUITA, Rogério Garcia. “Mística Medieval e Crítica kantiana à metafísica”. PERSPECTIVA, Erichim. v. 37, n. 138, s/d, p. 118-120.

METTRIE, Julien de La. *O homem máquina*. Tradução de Antonio Carvalho. Lisboa: Editorial Estampa, 1982.

OTTO, Rudolf. *O sagrado: Os aspectos irracionais da noção do divino e a sua relação com o racional*. Tradução de Walter O Schlupp. São Leopoldo: Sinodal/EST; Petrópolis: Vozes, 2007.

SEVERINO, Marcilene Aparecida. “O misticismo em Henri Bergson”. Revista Eletrônica do Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei - Ano II - Número II – janeiro a dezembro de 2006.

VAZ, Henrique Cláudio de Lima. *Experiência mística e filosofia na tradição ocidental*. São Paulo: Loyola, 2000.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-philosophicus*. Tradução, apresentação e estudo introdutório de Luiz Henrique Lopes dos Santos; introdução de Bertrand Russell. 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

ZUNINO, Pablo Enrique Abraham. “A experiência mística entre a psicologia e a metafísica”. In: INTERAÇÕES, Cultura e Comunidade/ Uberlândia/ v.6 n. 10/ p. 95-108/ jul-dez, 2011.

MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS

Espírito nacional (mar de palavras)

Bruno Lima

Universidade Estadual do Rio de Janeiro

brunolima74@gmail.com

Resumo: *Memórias póstumas de Brás Cubas*, primeiro romance da considerada segunda fase de Machado de Assis, dialoga com o que o então crítico escrevera em “Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade”, iniciando a literatura nacional, no sentido de que mantém dialogismo literário com obras canônicas de além-mar e, sobretudo, elevando a ficção e o sentimento íntimo como norteadores da prosa do autor-defunto.

Palavras-chave: literatura brasileira; ficção; realidade; sujeito; sentimento íntimo.

Abstract: The Posthumous Memoirs of Bras Cubas, the first novel of the second phase of Machado de Assis, dialogues with what the then critic wrote in “Brazilian Literature: Instinct of Nationality”, starting the Brazilian literature national, in the sense that it maintains literary dialogism with Canonical

works from overseas and, above all, raising fiction and the intimate feeling as guides of the prose of the author-deceased.

Keywords: Brazilian literature; fiction; reality; subject; feeling intimate.

Dentre a extensa produção textual que nos legou Machado de Assis, figura a avaliação analítica das obras que eram escritas até os oitocentos por poetas, prosadores e dramaturgos. Em 1873, alguns poucos anos antes da publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, escreveu o autor um de seus textos críticos mais antológicos: “Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade”. Refletia Machado sobre a cor local comumente atribuída à literatura que se pretendia nacional, autônoma da lusitana, uma vez que o Brasil já se consolidara como país independente. A natureza e os índios, habitantes primeiros das terras americanas antes da invasão portuguesa, ensejavam a gênese de um Brasil anterior à colonização, colorindo nossas letras com o que havia de mais patriota e distante do jugo europeu. Obras como as de Basílio da Gama e Santa Rita Durão, em um primeiro momento, antes de 1822, e de Gonçalves Dias e José de Alencar, posteriormente, para citar os mais canônicos, valiam-se da mimese da excentricidade presente na *terra brasilis* para a escrita e a formação da literatura *brasileira*. A esse respeito, escreve Machado (1938, p.138) “que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que só se reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura”. O crítico indicava, a meu ver, que a arte literária transcende quaisquer limites, sejam eles geográficos, etnográficos, nacionais ou outros, isto é, restringir a aspectos meramente locais a temática literária nada mais seria do que empobrecê-la. Na data de publicação de “Instinto de Nacionalidade”, apenas *Ressurreição* havia sido publicado, ou seja, ainda viriam a lume mais três romances do primeiro Machado antes de ele efetivamente dar, na voz do defunto-autor, o tom da literatura nacional e sua respectiva maturidade literária, coadunando o romancista e o crítico de forma mais contundente.

No prólogo “Ao leitor” de *Memórias póstumas*, Brás Cubas, nome que pode

remeter a Brasil e cuja homonímia genealógica remonta ao fundador da vila de São Vicente (hoje, cidade de Santos, litoral paulista), filia suas memórias a Sterne e a Xavier de Maistre, escritores respectivamente irlandês e francês. Desse modo, conjuga o bruxo o Brasil e a tradição europeia, hipótese em acordo com a poética da emulação defendida por João Cezar de Castro Rocha (2013, p.165), que afirma: “somente o dono de uma biblioteca magra pode iludir-se com o ineditismo de seus achados”; Machado caminha, então, na contramão daquilo que se pretendia definir como cor local. É certo que Brás Cubas não indica parentesco, ao menos em um primeiro momento, com a literatura portuguesa, mas não se limita à natureza e tampouco menciona os autóctones americanos. Por outro lado, no “Prólogo à quarta edição” de *Memórias póstumas*, Machado de Assis escreve que Capistrano de Abreu questionou se tratar de um romance, dada a inovação formal e diversa do que até então escrevera Machadinho e todos os seus antecessores e contemporâneos. Também cita correspondência trocada com Macedo Soares, na qual este percebe parentesco entre *Memórias póstumas* e *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett, este sim escritor português. Não abdica, portanto, da filiação literária da antiga metrópole, e nem poderia, ainda que não se utilize dos subterfúgios empregados por Alencar, por exemplo, uma vez que o Brasil, então, era um país escravocrata e imperialista, características que não isolavam a ex-colônia recentemente independente, dialogando, inevitavelmente, com o mundo e sua literatura. Machado, no referido prólogo, esquiva-se de responder a ambos e recorre a Brás Cubas para que este, *ficcionalmente*, apresente resposta satisfatória:

Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas (como o leitor viu e verá no prólogo dele que vai adiante) que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros. Quanto ao segundo, assim se explicou o finado: “Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas

rabugens de pessimismo”. Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garrett na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida. (ASSIS, 2015, vol. I, p.599)

Brás Cubas “viajou à roda da vida”, isto é, não retroagiu espaço-temporalmente ao Brasil pré-cabralino, como pretendiam os defensores da cor local — a literatura transcende limites preestabelecidos porque ela em si é autônoma, desobedece desejos e preceitos de outra ordem: “A obra em si mesma é tudo”, sentencia Brás Cubas “Ao leitor” (ASSIS, 2015, vol.I, p. 600). A viagem de Xavier de Maistre é alusiva a seu livro *Viagem ao redor do meu quarto*; a de Garrett satiriza o título *Viagens na minha terra*; já a de Sterne menciona *Uma viagem sentimental através da França e da Itália*. Percebe-se que, espacialmente, as viagens dessas três obras aumentam em amplitude, iniciando ao redor de um quarto, passando por Portugal, terra natal de Garrett, e finalizando na França e Itália, países visitados em viagem registrada em diários por Sterne (lembramos que *Memorial de Aires* é escrito no formato de diário). Desse modo, com um só golpe, Machado afina-se aos três escritores citados, configurando, de certa forma, filiação literária, e, também, hierarquizando as viagens, potencializa a do defunto-autor, que não se localiza em local algum, mas sim no tempo, posto que “à roda da vida”. Se por um lado Machado mantém a “inspiração” europeia, por outro, a ultrapassa, porquanto não é restrito a nenhum espaço geográfico, como os três escritores citados, mas situa a narrativa delirante de Cubas “na origem dos séculos” (ASSIS, 2015, vol.I, p.606). A vida de Brás Cubas é, a cada leitura, outra, infinita, uma vez que o texto, como o leitor, é sempre outro, fornece ensinamento diverso à medida que o sujeito que dialoga com a obra nunca é o mesmo. Vale recordar que Heráclito de Éfeso afirmara a impossibilidade de o homem banhar-se duas vezes no mesmo rio, no sentido de que o homem e as águas fluviais são diversos a cada novo mergulho. Sublinho que o defunto-autor escreve de “outro mundo”, nosso eterno desconhecido.

O crítico-romancista Machado de Assis subverte toda a tentativa de escritores como José de Alencar, que desenvolvia uma literatura com dicção própria e independente da portuguesa. Aproximando-se de Garrett, caminha no sentido inverso do que se convencionou denominar cor local. É a filiação à escola portuguesa e europeia que daria o tom da nossa nacionalidade literária, distante de “minha terra tem palmeiras / onde canta o sabiá” e da “virgem dos lábios de mel”? O crítico apressa-se a responder:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. Um notável crítico da França, analisando há tempos escritor escocês, Masson, com muito acerto dizia que do mesmo modo que se podia ser bretão sem falar sempre do tojo, assim Masson era bem escocês, sem dizer palavra do cardo, e explicava o dito acrescentando que havia nele um *scotticismo* interior, diverso e melhor do que se fora apenas superficial. (ASSIS, 1938, p.139-40)

De acordo com Machado, há na literatura de Masson uma designação de Scott, apesar de não se limitar ao que se esperava deste. É nesse sentido que *Memórias póstumas de Brás Cubas* é considerado o romance inaugurador da maturidade literária de Machado e, por conseguinte, da literatura brasileira. Brás Cubas, apesar de escrever de “outro mundo”, pode e deve ser considerado “homem do seu tempo e do seu país”, pois recupera a constituição, no tempo, de assuntos os mais diversos, seja de alguém ou além-mar. Com uma dialética própria e singular, o finado autor assume-se como indivíduo que transcende barreiras espaciais. O “sentimento íntimo”, exigência maior a se esperar do escritor, mais importante do que a pintura paisagística representante da cor local, está presente nas reminiscências de um sujeito que rememora sua vida

de “outro mundo”, nas palavras de um eu que convoca para as páginas escritas de um “exemplar único” suas idiossincrasias. Formalmente, portanto, Brás Cubas posiciona-se em seu tempo e espaço, sempre presentes — basta, a título de exemplificação, recordarmos o regresso do bacharel de Portugal, na ocasião da doença que vitimara sua mãe, quando ele não nega que, “ao avistar a cidade natal, t[e]ve uma sensação nova. Não era efeito da [sua] prática política; era-o do lugar da infância, a rua, a torre, o chafariz da esquina, a mulher de mantilha, o preto do ganho, as coisas e cenas da meninice, burladas na memória” (ASSIS, 2015, vol.1, p.629). Pode-se dizer que Brás Cubas retorna à *sua terra* porque mantém com ela um sentimento íntimo que lhe é próprio. O pronome possessivo é idiossincrático e pertence às suas reminiscências, à sua memória, jamais subtraída, apesar de, dada a condição mnemônica, ser intrinsecamente ficcional. A presentificação da leitura ficcional, consequentemente, descredencia as memórias brasclubianas de qualquer preceito biografista, historicista ou sociológico — a chave de compreensão da obra incidirá sobre a ficção. É esta a prerrogativa para se alcançar o conhecimento de mundo, a sabedoria transmitida pela ficção, pois, nas palavras de Adorno (2008, p.124), “O ser-em-si, a que aspiram as obras de arte, não é a imitação de algo real, mas antecipação de um em-si que ainda não existe, de um incógnito e de alguma coisa que se define através do sujeito”. Como já dito, o sujeito é sempre outro, assim como o diálogo que ele estabelece com a obra.

A ficção aciona outra realidade, convocando a realidade estabelecida para transformá-la a partir de sua própria lei, devolvendo-a como monstruosidade, ainda de acordo com Adorno (2008). Herbert Marcuse (1977, p.22, grifos do original), ampliando *a dimensão estética*, afirma que “a verdade da arte reside no seu poder de cindir o monopólio da realidade estabelecida (i. e., dos que a estabeleceram) para *definir* o que é *real*. Nesta ruptura, que é a realização da forma estética, o mundo fictício da arte aparece como verdadeira realidade”. Segundo a ontologia dos pensadores alemães, simplesmente “copiar”

a natureza e a fornecer como cor local nada mais seria do que uma mimese sem transformação, que para Marcuse deveria ser nomeada como antiarte. Escrever de modo meramente fotográfico, de acordo com a estética naturalista, não condizia com Machado, tampouco com as memórias brasubianas. Em “Instinto de Nacionalidade”, o então crítico já deixava isso claro, indiciando o bruxo por vir a recodificar a realidade, ou melhor, a transformá-la esteticamente, uma vez que, para Machado, apesar da realidade ser boa, o realismo não servia para nada. A visão crítica de Machado concede ao romancista de *Memórias póstumas de Brás Cubas* o status de “artista mágico, que graças às suas ficções sabe acionar o registro anímico de seu leitor, ouvinte ou espectador e, mediante sua arte, se distancia de seu próprio mundo” (STIERLE, 2006, p.20).

A despeito de quaisquer teorizações sobre arte, é a filosofia ficcional de Quincas Borba a chave de compreensão para a designação de *Memórias póstumas* como obra que reflete nosso espírito nacional. No capítulo CIX, intitulado “O filósofo”, no qual Brás Cubas apresenta Quincas Borba após o episódio inamistoso em que ambos se encontraram no Passeio Público, quando o mineiro de Barbacena roubara o relógio do capitalista, este recorda a fala entusiasta daquele acerca do Humanitismo:

— Venha para o humanitismo; ele é o grande regaço dos espíritos, o mar eterno em que mergulhei para arrancar de lá a verdade. Os gregos faziam-na sair de um poço. Que concepção mesquinha! Um poço! Mas é por isso mesmo que nunca atinaram com ela. Gregos, subgregos, antigregos, toda a longa série de homens tem-se debruçado sobre o poço para ver sair a verdade, que não está lá. Gastaram cordas e caçambas; alguns mais afoitos desceram ao fundo e trouxeram um sapo. Eu fui diretamente ao mar. Venha para o humanitismo. (ASSIS, 2015, vol. I, p.701)

O entusiasmo de Borba não é sem propósito. É no Humanitismo que ele mer-

gulhou para de lá arrancar a verdade. Ironiza os helênicos que não a conseguiram alcançar porque se detiveram a um poço, pequeno buraco de onde se retira água. Insuficiente, diga-se de passagem, do mesmo modo que o seria a concepção de cor local, restrita à vegetação e aos habitantes nativos, alvo da crítica de Machado em “Instinto de Nacionalidade”. A verdade estética, o que importa quando se trata de literatura, vai além de um poço, excede aspectos geográficos e etnográficos repetidamente — porque sempre os mesmos — narrados nas páginas dos romances ou versificados e metrificados nos poemas. No entusiasmado convite de Quincas Borba, mais do que um pedido para demonstrar o seu sistema filosófico, está a repetição da crítica de Machado de 1873: o “sentimento íntimo” não é exclusivo de gregos, subgregos e antigregos — ele não se restringe à nacionalidade, posto que é universal. É importante frisar que, nas obras de Machado, o “sentimento íntimo” não é do escritor Machado de Assis, mas do defunto-autor, no sentido de que elementos extrínsecos à obra devem ser desconsiderados, pois, em uma palavra, *a obra em si mesma é tudo*, como vaticinara Brás Cubas. Deve-se, pois, antes de primar por características locais, atingir a totalidade, expandir o que se encontraria no exíguo espaço de um poço; uma literatura original, verdadeiramente local, é sobretudo inespecífica, compreende a intimidade humana, “o grande regaço dos espíritos”, sempre ficcional.

A mesquinhez dos gregos da extração da verdade de um poço deve ser entendida, a meu ver, como uma forma inapropriada de seguir o cânone vigente. Nessa direção, muitos críticos, a despeito do indianismo de José de Alencar, nosso maior nome na prosa que visava a fundação de uma literatura nacional, a confrontaram de modo a indicar que não se tratava de uma narrativa cuja premissa recuperaria mimeticamente a vida indígena pré-colonização, mas, ao contrário, absorvia a tradição europeia dos romances de cavalaria. Paradoxalmente, procurando distanciar-se da literatura portuguesa, era a prosa de além-mar a fonte alencariana para a formação da nossa cor local. Deve-se

registrar que o indígena, como objeto primário para algo realmente brasileiro, não fornecia mais uma novidade exótica inerente ao Brasil, então império europeizado. Ícones de uma brasilidade que nos diferenciaria dos brancos colonizadores, os índios já estavam próximos do extermínio, além da proximidade social entre a antiga metrópole e a insurgente colônia, recentemente independente. Nas palavras de Kátia Muricy (1988, p.34), o “presente ficava suspenso pela urgência de modernizar, civilizar, à moda europeia, os hábitos sociais; um pé no passado, um pé no futuro – eis o nosso solo”. Era o homem branco, letrado e burguês, sem quaisquer resíduos culturais dos autóctones primitivos, o responsável por recriá-lo, ou, em síntese, ficcionalizá-lo. O problema não reside nessa ficcionalização, mas a premissa de idoneidade cultural para a “alegoria” de uma *comunidade imaginada*, termo cunhado por Benedict Anderson (1989), é falaciosa. Não é apenas o mar que separa o homem branco europeu do indígena brasileiro; a própria cultura do Brasil dos oitocentos distava ambas as raças. Machado de Assis é um escritor comumente criticado, erroneamente, porque, na condição de mulato, não trata do assunto escravagista na sua prosa de ficção. A crítica especializada parece exigir de Machado uma postura panfletária, o que seria risível e desarmônico com sua obra. Escuso-me de enumerar as cenas em que negros escravos aparecem nos romances, mas, ou muito me engano, ou é o indígena que se ausenta da obra romanesca do bruxo. Embasar uma literatura nascente com personagens indígenas aculturados e assemelhados aos brancos europeus é inverossímil, ou melhor, resíduo de uma literatura ainda em formação, como a caracterização de Peri em *O Guarani*, de Alencar. Machado de Assis dá um passo à frente na tentativa de inaugurar uma literatura nacional com o diálogo quixotesco presente em *Memórias póstumas*. Desse modo, a obra de Brás Cubas remonta ao cavaleiro andante seiscentista, que já inovava os romances de cavalaria, e distancia-se dos heróis que serviram de mote para Alencar. Para Carlos Fuentes (2001), o bruxo do Cosme Velho é o único herdeiro, em toda a América

Latina, de Miguel de Cervantes.

A respeito do mar de onde Quincas Borba extraiu a verdade, pode ser feita uma exegese como amplitude e infinitude do sistema filosófico do louco mineiro, cuja comparação equipararia em extensão o saber do Humanitismo e a vastidão e profundidade dos oceanos. A meu ver, não é incorreta tal aproximação hermenêutica, uma vez que a ficção abrange verdades estéticas infinitas, sempre em diálogo com o(s) sujeito(s). Ademais, a afirmativa de que os gregos restringiam-se a buscar a verdade em um poço, pequeno e raso reservatório, cuja água pode secar, ao contrário da marítima, denota a incapacidade de alcançá-la, elevando Quincas Borba e o Humanitismo a um patamar mais auspicioso e ambicioso, afinal, o pensamento filosófico tem no povo helênico a sua gênese. O convite de Borba é tentador. Qual verdade nem gregos, subgregos ou antigregos lograram descobrir? A que “concepção mesquinha” refere-se o filósofo humanitista?

Quincas Borba afirma que “toda a longa série dos homens tem-se debruçado sobre o poço para ver sair a verdade, que não está lá”. Ela seria encontrada mais facilmente, penso eu, se o olhar dos homens se desviasse do poço e se interiorizasse, revelando e descobrindo o “sentimento íntimo”, as idiosincrasias individuais repartidas, desde sempre, por todos os homens. Penso ser correto afirmar que as mais diversas características sensíveis são objeto da ficção desde o princípio, que era verbo. Muitos séculos antes da Bíblia e cerca de 1500 anos das epopeias homéricas, os poemas contidos em *A epopeia de Gilgamesh* já “nos revelam uma preocupação bastante humana com a mortalidade, a busca do conhecimento e a tentativa de escapar ao destino do homem comum” (SANDARS, 1992, p.8). *Memórias póstumas de Brás Cubas* é o primeiro de quatro romances escritos em primeira pessoa, cuja retrospectiva memorialística coloca em xeque o sujeito, a memória e os ficcionaliza. Desse modo, não há apenas uma única verdade a ser buscada, ensina-nos Quincas

Borba. Desde os gregos, fundadores da filosofia, que se persegue a verdade ontológica e se ignora aquela oferecida pela ficção, premissa contra a qual caminha o Humanitismo. De acordo com Platão, eram os pensadores os seres capazes de conduzir a república — ao poeta trágico restava o exílio. Essa herança de destaque que distinguia o pensamento sério e filosófico do ficcional e desimportante perdura ainda hoje, mas a notoriedade agora é extensiva à ciência, nunca desacreditada, apesar de se desdizer continuamente à medida que novas descobertas são realizadas. Exemplos são vários, como a modificação do tratamento epilético da especialidade psiquiátrica para a neurológica, o rebaixamento recente do status de Plutão como planeta etc. A ficção pluraliza verdades. Desobrigada de dizer uma única verdade (científica), a ficção as sustenta. Eis o grande legado de Machado para a literatura *brasileira*. Vale lembrar que, para Vilém Flusser (2007), a língua é, forma, cria e propaga a realidade. De acordo com o professor e ensaísta Gustavo Bernardo (2010, p.182), “o ato de ‘dizer a verdade’ supõe somente uma verdade prévia à ação de expressá-la, enquanto o ato de ‘firmar uma verdade’ supõe uma verdade possível dentre outras”. A esta pluralidade, penso eu, refere-se o filósofo mineiro, que a extraiu não de um poço, mas do mar, mais amplo, profundo e extenso — infinito. Um *passeio pelos bosques da ficção* ensina-nos muito mais do que a leitura de qualquer tratado filosófico ou científico, por melhor que seja. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que descortina o Humanitismo, é primoroso porque é uma filosofia ficcional, ou seja, duplamente experiencia o leitor, capaz de pluralizar verdades e de ampliar realidades.

O mar ao qual se refere Quincas Borba tem, também, outra conotação, consonante com o “Instinto de Nacionalidade” sobre o qual Machado refletiu. O questionamento de Capistrano de Abreu se seria um romance as reminiscências de Brás Cubas certamente foi extensivo a outros leitores, sejam os graves ou frívolos (atualização dos leitores discretos e vulgares, utilizados na acepção de Cervantes, mais uma vez denotando o tom quixotesco de *Memórias*

póstumas), os quais o defunto-autor mencionava no prólogo “Ao leitor”. Para os primeiros, “aparência de puro romance”; para os segundos, “não achar[ão] nele o seu romance usual”. Interessado nas “duas colunas máximas da opinião” (ASSIS, 2015, vol.I, p.599), Brás Cubas esquivava-se de se posicionar e deixa a cargo do leitor a decisão, sempre em diálogo com a obra. Certamente, *Memórias póstumas* não é um romance que mimetiza a natureza nativa e personaliza os índios de modo a dar cor local para a literatura machadiana. Por que considerá-lo exemplar daquilo que escrevera o crítico Machado de Assis em 1873? A argumentação que segue não exclui a explanação acima; antes, adiciona-se a ela, consoante com a escrita vertiginosa de Machado de Assis.

Independentemente se graves ou frívolos, os leitores de Brás Cubas lerão nas memórias brasucubianas as idiosincrasias comuns a todos os homens, pois, de acordo com o axioma de Quincas Borba, o Humanitismo é *o mesmo homem repartido por todos os homens*, sejam eles gregos, subgregos, antigregos, portugueses, brasileiros, indígenas, africanos etc. Desse modo, o bruxo conseguiu dar cor local e, ao mesmo tempo, universal à sua literatura. Com o romance burguês, enquanto gênero, a vida da burguesia passou a ser mimetizada e transferida dos ambientes doméstico e público para as páginas da ficção. Se antes do romance os poemas épicos tematizavam conquistas de todo um povo, agora o herói não é mais um mito, mas sim um burguês, do mesmo modo que o são também autor e leitor. Há, portanto, uma identificação entre ambos, e a vida burguesa, mimetizada, propiciará a publicação da intimidade dos personagens. Nas palavras de Ian Watt (1990, p.154), há “a transição da orientação objetiva, social e pública do mundo clássico para a orientação subjetiva, individualista e privada da vida e da literatura dos últimos duzentos anos”. Agora, por conseguinte, a vida burguesa será alvo mimético da literatura, de modo que os leitores dos romances estarão diante da sua própria intimidade como jamais havia acontecido. Até a vida burguesa aparecer nas páginas dos livros, ela estava segura e indevassável no ambiente doméstico, mas, com o

aparecimento do personagem burguês, a intimidade familiar torna-se pública e flagrante, e desperta no leitor — repartido — a curiosidade de acompanhar o enredo que, de certo modo, é o seu, o de seu vizinho etc. *Madame Bovary*, de Flaubert, é exemplar da nova relação estabelecida entre a realidade empírica e a ficção. Tal reconhecimento compartilhado entre a vida alheia e a particular condiz com o dialogismo dos narradores machadianos com o público leitor — este transfere sua ontologia da realidade para a ficção, pois aceita a bruxaria e, dialogando com Brás Cubas, torna-se igualmente personagem ficcional...

É por essa razão que o mar serve como extrato para a retirada da verdade. Por que o mar? A resposta é simples: porque é ele que separa a Europa do Brasil, que distingue, divide e singulariza as literaturas de acolá e daqui. É o mar, pois, que afasta os continentes europeu e americano, sem, contudo, isolá-los. À época de Machado, o transporte era marítimo, isto é, em concomitância, a verdade extraída do mar era capaz de manter a distância entre Brasil e Portugal e, sobretudo, aproximar as tradições literárias que se apresentam na obra romanesca de Machado, seja como citação direta, seja como releitura, sem a mesquinhez mencionada por Borba.

Foi atravessando o mar que aqui aportaram os portugueses e consigo trouxeram toda a bagagem literário-intelectual desde os gregos, incapazes de extrair a verdade de um poço. O mesmo mar serviu-lhes de rota para o retorno a Portugal. Desse modo, a tentativa da escrita de uma literatura “pura”, sem vestígios interculturais, era improficua, haja vista que a arte é universal, dialógica e plural, porquanto também o são o homem e seu “sentimento íntimo”. Os grandes clássicos da literatura mundial, desde Homero, para iniciar com os gregos, passando por toda a cultura europeia e demais continentes, são ininteligíveis para nós, brasileiros? E o chamado Velho Mundo é iletrado para a literatura escrita e publicada no Brasil, seja a indianista ou qualquer outra? Não. Lemos as grandes obras da literatura porque, dentre outras razões, nos

identificamos com seus personagens, independentemente da nacionalidade ou cultura. A humanização dos mitos clássicos, inclusive, aproxima os leitores burgueses dos deuses e semideuses olímpicos, por exemplo, no sentido de que sentimentos como amor, ódio, ciúme, luxúria, desejo, medo, loucura etc., comuns à humanidade e à sobre-humanidade, sempre estiveram impressos nas páginas da ficção. Machado insere-se nesse seletivo grupo com as narrativas em primeira pessoa, evidenciando a verdade que reside em cada um de nós. Até hoje, por exemplo, é impossível afirmar com segurança se Capitu traiu ou não Bento Santiago, mas, para o casmurro do Engenho Novo, é a *sua* certeza que importa, alheio às celeumas teóricas que procuram ou inocentar ou culpar de adultério a dona dos olhos de “cigana oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 2015, vol. I, p.931).

Dois autores entrecruzam-se aqui: o crítico Machado de Assis, que aponta a ciência literária como forma racional (?) para a compreensão da ficção, e a rememoração do delirante (?) Brás Cubas, que recupera o ensinamento de Quincas Borba (louco?) para a orientação humanitista. *Memórias póstumas* cinde em duas fases a literatura machadiana e embasa o *instinto de nacionalidade* das letras brasileiras, que se perpetuará pelos demais romances que consolidam nossa identidade literária. A verdade está no mar (de palavras), rota de aproximação entre os continentes americano e europeu e, dessa forma, consolidando, dialogicamente, nossa nacionalidade literária. *Mas que diacho há absoluto nesse mundo?* Em se tratando de Machado de Assis, nada. Se, por um lado, ele é a rota para o dialogismo que alimenta a literatura que aqui nasce, por outro, é o mar, também, responsável por mais de uma morte, como a da mulher do capitão (literato medíocre) do navio que levava Brás Cubas para Portugal e, a mais importante e emblemática, a do afogamento de Escobar, em *Dom Casmurro*. “Morre-se em qualquer parte”, divaga o defunto-autor (ASSIS, 2015, vol.I, p.722). A profundidade das águas marítimas dá vida à literatura brasileira, alheia à superfície rasa do poço, absorvendo o cânone

e devolvendo-lhe em igual medida obras do quilate de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Essa maturação dialética encontra-se no sentimento íntimo brasucubiano, que morre para viver como autor; que oblitera Machado, de acordo com boa parte da crítica especializada, para imortalizar Machado de Assis; que germina nossa maturidade literária e serve de campa para Escobar — essa é a complexidade da ficção, um mar de palavras em eterno paradoxo: vivas porque mortas, ou vice-versa.

É com o Humanitismo que a literatura brasileira adquire cor local. Tal qual Balzac, que “pintou”, em *A Comédia Humana*, a sociedade parisiense, assim o faz Machado com a fluminense — corte e centro cultural do Brasil oitocentista e na virada para os novecentos. *Quincas Borba*, escrito em terceira pessoa, mantém o eu como epicentro da narrativa, uma vez que está situado no tempo e no espaço do Brasil de então e, mais que isso, desenvolve amiúde a filosofia humanista, encenando como o sujeito reparte-se pelos demais:

Humanitas é o princípio. Há nas coisas todas certa substância recôndita e idêntica, um princípio único e universal, eterno, comum, indivisível e indestrutível (...) Pois essa substância ou verdade, esse princípio indestrutível é que é Humanitas. Assim lhe chamo, porque resume o universo, e o universo é o homem” (ASSIS, 2015, vol.I, p.741).

No romance homônimo, é assim que Quincas Borba procura educar Rubião, de modo a que este entenda que os paradoxos apontados con dizem com o sentimento humano, pois somos vários, caleidoscópicos — a infinitude do universo. Seria essa condição o mote para a loucura do simplório Rubião, que se sentia, paradoxalmente, sempre o mesmo, alheio ao oportunismo da corte e sua respectiva *mise-en-scène*, centro da brasilidade dominante?

Em *Dom Casmurro*, Bento Santiago, rememorando sua vida e sua verdade, “recôndita e idêntica”, na mesma direção da ficcionalização do sujeito, assim encerra o capítulo “Sensações alheias”: “Também se goza por influência dos lábios que narram” (ASSIS, 2015, vol.I, p.929). A narrativa é composta por palavras, escritas por um eu cujo sentimento íntimo dá o tom. Em *Memórias póstumas*, Brás Cubas dedica o texto ao primeiro verme que lhe roeu as frias carnes; os vermes, por sua vez, concluem o diálogo com o casmurro, em explícita intertextualidade: “não sabemos absolutamente nada dos textos que roemos, nem escolhemos o que roemos, nem amamos ou detestamos o que roemos; nós roemos” (ASSIS, 2015, vol.I, p.923), resposta dada a Bento Santiago quando ele pensou em escrever uma dissertação acerca da *lança de Aquiles*. Roer o texto equivale a roer o homem? Prezados gregos, o poço é mesquinho, o mergulho deve ser dado no mar de palavras, todo ele roído, digerido, absorvido e devolvido em perpétuo diálogo íntimo entre o sujeito e a obra. Finaliza Bentinho o capítulo afirmando que “não lhe arranquei mais nada. Os outros todos, como se houvessem passado palavra, repetiam a mesma cantilena. Talvez esse discreto silêncio sobre os textos roídos fosse ainda um modo de roer o roído” (ASSIS, 2015, vol.I, p.923). Palavra por palavra, ambos os memorialistas diferem-se e igualam-se, em acordo com o axioma de Borba sobre a repartição humana.

Não escapa dele o Conselheiro Aires, homem aposentado de seu ofício diplomático, porém instruído e *viajado*, que escreve diariamente seu *Memorial*. No dia 25 de janeiro, anota o velho diarista: “Não sei se me explico bem, nem é preciso dizer melhor para o fogo a que lançarei um dia estas folhas de solitário” (ASSIS, 2015, vol.I, p.1203). Quincas Borba, no final das memórias brascubianas, já semidemente, com o intuito de eternamente aperfeiçoar sua filosofia, também ateara fogo nos manuscritos do Humanitismo. Mas nem a filosofia ficcional de Borba nem o diário de Aires se perderam, tampouco o fogo os consumiria, pois o mar de palavras forma o sujeito e suas verdades

e também dialoga com a literatura canônica para a qual a obra de Machado converge, ainda que dialeticamente mantenha-se única. Em outras palavras, a ficção é eterna, jamais será incinerada ou esquecida, sobretudo se validarmos a intertextualidade presente na literatura e o caráter mimético do sentimento íntimo. Quincas Borba, nesse sentido, assim educa Rubião, ao empunhar um volume de *Dom Quixote* e afirmar que, mesmo que ele seja destruído, a obra permanecerá eterna. Diferentemente da realidade estabelecida, a realidade estética é infinita e dialógica. Vale recordar que, no prólogo do romance cervantino, há a indicação de que “cada coisa gera outra que lhe seja semelhante” (CERVANTES, 1978, p. 12).

Prosseguindo com o breve passeio entre os subsequentes romances de Machado, é possível afirmar que o Conselheiro Aires possui consciência da verdade ficcional, pois, no dia 21 de maio, registra: “Deixo aqui essa página com o fim único de me lembrar que o acaso também é corregedor de mentiras. Um homem que começa mentindo disfarçada ou descaradamente acaba muita vez exato e sincero” (ASSIS, 2015, vol.I, p.1218). Não por acaso eterniza nas suas reminiscências esse aparente paradoxo o velho Aires: a verdade está na ficção, verdadeira porque alheia à realidade estabelecida. Rancière (2009, p. 59) foi taxativo: “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”. Escrito nos anos de 1888 e 1889, o diário do Conselheiro sugere coisas futuras... Em *Esau e Jacó*, último dos sete cadernos encontrados na secretária do diplomata, lê-se no primeiro capítulo, justamente intitulado “Coisas Futuras”: “Relê Ésquilo, meu amigo, relê as *Eumênides*, lá verás a Pitia, chamando os que iam à consulta: ‘Se há aqui helenos, venham, aproximem-se, segundo o uso, *na ordem marcada pela sorte*’” (ASSIS, 2015, vol.I, p.1048, grifo do original). Assim, do mar, seja ele o oceano profundo e muito diverso do poço grego, seja ele tão-somente um mar de palavras (ficcionalis), retira-se a verdade estética, literária, alicerçada na ficção — plural e com a maturidade necessária e inerente à nacionalidade brasileira, irrestrita à cor local espacialmente, mas fundada

no tempo: eterno.

Incompetente para retirar do poço a verdade, o povo helênico encontra guarida na obra machadiana e, dialogicamente, funda a literatura nacional (porque também universal, como a arte e a ficção). Machado de Assis, ou melhor, Brás Cubas retrocedeu à Grécia clássica (“origem dos séculos” (?)), passeou pelo continente europeu (“caminhamos para trás” (ASSIS, 2015, vol.I, p.606)) até que, em delírio, arremata a solução:

A resposta foi compelir-me fortemente a olhar para baixo e a ver os séculos que continuavam a passar, velozes e turbulentos, as gerações que se superpunham às gerações, umas tristes, como os hebreus do cativo, outras alegres, como os devassos do Cômico, e todas elas pontuais na sepultura. Quis fugir, mas uma força misteriosa me retinha os pés; então disse comigo: “Bem, os séculos vão passando, chegará o meu, e passará também, até o último, que me dará a decifração da eternidade” (...) Meu olhar, enfiado e distraído, viu enfim chegar o século presente, e atrás dele os futuros. (ASSIS, 2015, vol.I, p.609)

Seria em vão ser o hipopótamo, animal não nativo do Brasil, quem arrebatou Brás Cubas na viagem delirante que empreendera? Penso que não, do mesmo modo que não é fortuita a recuperação da razão ao término do delírio brasuciano, quando o paquiderme readquire o tamanho do gato Sultão, “que *brincava* à porta da alcova com uma *bola de papel...*” (ASSIS, 2015, vol.I, p.609, grifos meus)

Uma nova e madura literatura nasce para “outro (novo) mundo”, ancorada no mar de palavras ficcionais.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ALENCAR, José de. *Iracema / Lucíola*. São Paulo: Editora Três, 1972.
- _____. *O Guarani*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1967.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.
- ASSIS, Machado de. *Obras completas*. 4v. São Paulo: Nova Aguillar, 2015.
- _____. *Crítica literária*. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W. M. Jackson Inc. Editores, 1938.
- BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. Tradução de Vidal de Oliveira et alli. São Paulo: Globo, 1990.
- BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- BÍBLIA online — Editora Ave Maria. Disponível em: <http://www.claret.com.br/biblia/>. Acesso em: 13 mai 2016.
- CERVANTES de SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Tradução dos Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Agir Cultural, 1978.
- DIAS, Gonçalves. *Gonçalves Dias, por Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Agir, 1996.
- ECO, Humberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Araújo Nabuco. São Paulo: Abril Cultural, 1970.
- FLUSSER, Vilém. *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume, 2007.
- FUENTES, Carlos. *Machado de La Mancha*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- GARRET, Almeida. *Viagens na minha terra*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Tradução de Maria Elisabete Costa.

São Paulo: Martins Fontes, 1977.

MURICY, Kátia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PLATÃO. *A república*. Tradução de Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SANDARS, N. K. “Introdução” In: ANÔNIMO. *A epopeia de Gilgamesh*. Tradução a partir da versão inglesa estabelecida por N. K. Sandars de Carlos Daudt de Oliveira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

STIERLE, Karlheinz. *A ficção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro, Caetés, 2006.

WATT, Ian. A experiência privada e o romance In: _____. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 152-180.

MAPEAMENTO DA CRÍTICA LITERÁRIA RUSSA DO SÉCULO XIX E A DISCUSSÃO SOBRE ESTÉTICA

Sonia Branco Soares

Setor de Letras Russas — Universidade Federal do Rio de Janeiro

sbranco@letras.ufrj.br

Resumo: Na Rússia, o século XIX foi marcado por amplas reflexões crítico-filosóficas e poderosas disputas sobre arte e realidade, que concorreram para o *status* excepcional que a literatura russa alcançou mundialmente. O ponto alto ocorreu entre os anos de 1850-70, quando escritores e críticos literários polemizaram a respeito de todo um conjunto de ideias e expressaram seus diferentes pontos de vista nos ensaios, nas páginas dos mais prestigiosos periódicos, em correspondências pessoais e, por fim, na própria literatura que produziram. Dessas contendas, emergiram as principais linhas do pensamento que conduziu os intelectuais russos pelas décadas seguintes.

Palavras-chave: crítica; literatura; estética

Abstract: The nineteenth century in Russia was characterized by intense disputes and a wide spectrum of critical and theoretical reflections upon the relationship between art and reality, and these disputes widely contributed to the extraordinary status that Russian literature was granted in the international sphere. These controversies reach their zenith between 1850-70, when writers

and literary critics contend about a whole set of ideas and express their different points of view in critical essays and articles, in the pages of the most prestigious periodicals, in personal letters and, last but not least in the literature itself they produced. This contest forms the basis of the main lines of thought that will hold the minds of Russian intellectuals in the following decades.

Keywords: criticism; literature; aesthetics

Questões de estética estiveram em primeiro plano na vida intelectual russa a partir de 1855 e durante os quinze anos que se seguiram à ascensão de Alexandre II ao trono. Após os “anos sombrios”, como são chamados os sete anos posteriores às Revoluções Burguesas de 1848, marcados pelo recrudescimento da repressão estatal, a censura então afrouxava, mas mantinham-se interditas as discussões públicas sobre assuntos religiosos, filosóficos e políticos. Em resposta, os intelectuais se voltaram para a literatura e crítica literária como meio de atingir essas questões. Imaginavam que se o romance ou o conto descrevia a realidade, poderia também apresentar ideias sobre as reformas necessárias para o aperfeiçoamento dessa realidade, ainda que de forma subliminar; e a crítica literária, ao discutir tais obras, impulsionaria as ideias de mudança. O que atribui a esse período um interesse especial é justamente o fato de um grande número de intelectuais bastante distintos entre si, as “melhores mentes”, ocuparem-se com literatura e crítica literária, levantando pontos fundamentais com relação à natureza da arte e da literatura, e de o terem feito com tamanho compromisso, que as controvérsias vieram a alcançar uma intensidade incomum, violenta em certos momentos, como no caso da publicação dos romances *Pais e filhos* (1862) de Ivan Turguêniev e *O que fazer?* (1863) de Nikolai Tchernichévski, com motivações políticas diversas. Mas o problema geral de estética – especialmente no que se refere à literatura - envolvia não apenas paixões políticas, mas também metafísicas, entre o ideal e o real. Isso era claramente reconhecido à época pelas partes. As disputas sobre arte naqueles anos incendiaram a Rússia com uma intensidade incompreensível para o Ocidente, mas que tornou esse período de interesse único para a investigação, sobretudo porque os problemas abordados em sua forma fundamental ainda estão entre nós.

Debates a respeito da “estética” e da “relação entre arte e realidade” há muito

já se colocavam, mas foi o trabalho produzido nos anos quarenta pelo crítico Vissarión Belínski, que se mostrou fundamental para a articulação dos problemas nesse momento. Em meio a confusões e desentendimentos a respeito do que poderia ou não ser considerado nacional, ou seja, em meio à falta de critérios para a definição de uma identidade propriamente russa, Belínski havia localizado o início da história literária russa na era petrina, negando aceção de “literatura” a toda produção cultural anterior. Visava com isso à constituição de um campo crítico independente e de um cânone literário compatíveis com um projeto de futuro, ao mesmo tempo em que inscrevia a Rússia na modernidade ocidental. Belínski tornou-se a presença intelectual mais proeminente nas controvérsias dos anos sessenta, como se pode depreender do fato de que quase todos os participantes se declararam seus herdeiros intelectuais.

As querelas dos anos de 1860 foram as mais intensas, envolvendo, de um lado, os intelectuais de origem nobre e, de outro, os novos intelectuais, advindos de camadas populares e com posições mais radicais. Nesse período de grandes controvérsias, atuaram os críticos mais conhecidos do Ocidente: N.Tchernichévski, N.Dobroliúbov e D.Píssariev – todos da tendência radical; mas não menos importantes foram também os críticos conservadores A.Grigóriev, E.Édelson, N. Soloviov, P.Ánnenski, V.Bótkin e A.Drujínin, cujas ideias não devem ser mensuradas em função de terem obtido menor popularidade em seu tempo, e sim por terem encontrado suporte justamente nos escritores mais criativos de sua época, que hoje se alinham entre os maiores da literatura mundial. Ocorre que, embora a essa altura os críticos radicais tivessem alcançado hegemonia sobre a opinião pública, os literatos de maior peso eram intelectuais politicamente conservadores ou moderados – fato que não passou despercebido, de acordo com as anotações do crítico conservador N.Soloviov, que observou, em 1864, o “cisma” entre os “pensadores mais vigorosos” e os “artistas mais talentosos” da Rússia. Também comprova esse fato a produção dos maiores periódicos da época: *Mensageiro russo (Rússki viěstnik)*, o pri-

meiro a publicar um número extraordinário de trabalhos de ficção de autores como I.Turguêniev, L.Tolstói e F.Dostoiévski, além de clássicos da literatura mundial, mas que não possuía críticos reputados entre os seus contribuintes; e *O contemporâneo* (*Sovremiennik*) e *Palavra russa* (*Rússkoe Slovo*), que publicavam artigos críticos altamente influentes, mas obras ficcionais que hoje são pouco ou nada conhecidas mesmo por especialistas.

Definindo posições

Já em 1855, ano dominado por um otimismo contagiante com a troca do monarca, ocorreu um fato de grande relevância: a publicação da dissertação de mestrado de Tchernichévski, *Relações estéticas da arte com a realidade* - documento que orientou todo o debate estético que se seguiu, conforme atestam as palavras do pesquisador Charles Moser¹: “Esse pequeno livro definiu os parâmetros de toda a discussão da época, embora seu autor não se considerasse nenhum *expert* em estética, não tenha escrito nada de fundamental sobre o assunto e tenha abandonado a crítica literária em 1859”.

Embora a dissertação não tenha sido aprovada pela banca da Universidade de S. Petersburgo², os argumentos de Tchernichévski não só foram logo aceitos pela *intelligentsia* radical, como vieram a adquirir “força de lei intelectual”, segundo afirmou posteriormente o escritor K. Slutchévski. A verdadeira força intelectual daquele texto estava na simplicidade dos seus princípios básicos - uma simplicidade que, por sua vez, derivava da visão monista, unitária, de seu autor. Tchernichévski rejeitava de início qualquer noção de dualismo filosófico, qualquer separação entre o natural e o sobrenatural, o real e o ideal: a verdade é uma só, não pode haver caminhos diversos na busca da verdade e, por extensão, da realidade; só há um caminho, e a força da razão deve conduzir a todos através dele. Assim, ao se voltar para a arte, Tchernichévski eliminava o dualismo do pensamento estético que se manifestava na dicotomia forma/conteúdo, isto é, na noção de “dar corpo” a uma ideia através de uma forma material – importante elemento na então dominante doutrina hegeliana

1 Moser, 1989: xvii

2 As dissertações deveriam ser previamente publicadas para assegurar seu direito ao julgamento da banca, conforme praxe nas Universidades russas. A sensação causada pelo texto, apesar da pequena tiragem, levou meio mundo estudantil e intelectual a presenciar a defesa.

da estética, conforme elaborada por F. T. Vischer e publicada na Rússia entre 1846 e 57.

Tchernichévski rejeitou também o dualismo do argumento hegeliano de que “o belo é a correspondência perfeita entre ideia e imagem”, e a definição de sublime como a “preponderância da ideia sobre a forma”. À definição dualista do belo, Tchernichévski contrapôs uma definição monista simples o bastante para se tornar *slogan* político: “O belo é a vida”. Ao equalizar o belo com a vida e, por extensão, com a realidade, Tchernichévski estabeleceu o campo para uma estética monista consistente. Mas apesar disso, o dualismo reaparece, quando ele se afasta das noções básicas: “A criatura é bela naquilo que recebe da vida como esta deve ser, de acordo com a nossa concepção sobre ela”. De fato, o fulcro de toda a controvérsia estética dos anos 1855-70 está contido na contradição entre essas duas definições do belo: “O belo é a vida” - em que supomos que seja “a vida como atualmente ela é” - e “o belo é a vida, como ela deve ser” - onde introduz a noção de ideal. Essa é uma dicotomia que importuna todos os sistemas de estética monista, antes e depois, até a doutrina oficialmente propagada do realismo socialista na União Soviética.

Mas Tchernichévski distingue cuidadosamente a sua noção de ideal, do conceito platônico de ideal abstrato. Ele insiste em que o ideal deve estar firmemente fincado na realidade e deve ser logicamente inferior à realidade: “a beleza de uma estátua não pode ser maior do que a beleza de um indivíduo, assim como uma foto não pode ser mais bela que o original”. O ideal está vinculado à realidade, ou, no limite, à realidade como deve ser considerada, e não a alguma obra de arte irrealisticamente bela. A arte tem como utilidade servir de paliativo à realidade: permite certa satisfação pessoal em ver algo que não se pode vivenciar. Mas se uma pessoa normal puder escolher entre a imagem de uma maçã e a própria maçã, escolherá a última. Diz ainda, mais tarde, que “a arte deve aproximar a vida, como o faz a história”, que “a arte deve admitir

sua inferioridade, como o faz a ciência”.

O que está implícito em seu argumento é que na sociedade ideal do futuro a arte deve meramente descrever a realidade, como a história, já que “para um pleno desenvolvimento do intelecto conta apenas a verdade e não coisas como o belo”. Na época em que escreveu sua dissertação, acreditava que uma sociedade humana perfeita, no futuro, não teria mais necessidade da arte e da literatura para corporificar um ideal, já que não haveria mais distinção entre o real e o ideal. Essa visão negativa da arte atravessa seus artigos. Tchernichévski em sua dissertação elege as artes mais representativas de sua época, pintura e escultura, e as compara diretamente com a realidade em que se basearam. É interessante o fato de que o crítico devota pouco espaço justamente à literatura, expressão artística que maior influência recebeu de sua dissertação. Para ele, a literatura pode apenas evocar imagens da realidade pela “fantasia” do leitor. Considera que a literatura não produz mais do que uma pálida cópia da realidade, e ainda assim, inferior a ela.

A natureza unitária do seu pensamento deu à *intelligentsia* um poder singular entre aqueles que buscavam uma verdade inquestionável e um ideal secular a ser realizado na sociedade do futuro. A obra *Relações estéticas...* foi imediatamente reconhecida como de importância por todos os que se debatiam com essa matéria. Dentre as muitas críticas publicadas, a de E.Édelson traz uma curiosa conclusão: a de que a teoria de Tchernichévski era fracassada porque derivava da ultrapassada “escola natural” de Belínski, dos anos quarenta. Mais tarde Édelson pôde verificar o “dano” que a “teoria fracassada” estava causando à vida intelectual russa e teve de reconhecer a contribuição da dissertação de Tchernichévski para a discussão sobre estética que se iniciava naquela época.

A rapidez com que se espalharam as teorias de Tchernichévski e a enorme in-

fluência que exerceu deve-se a seus poderosos defensores (como Saltikov-Schedrin, crítico e escritor mais próximo aos radicais) e detratores (como Ivan Turguêniev, escritor de origem nobre). Turguêniev condenava abertamente as ideias de Tchernichévski, chamando-as de “falsas e nocivas”. Já Saltikov-Schedrin, no periódico *Mensageiro russo*, defendeu as ideias de Tchernichévski e rebateu o artigo de Ánnenkov “Sobre o significado das obras de arte para a sociedade” (1856), que exprimia ponto de vista oposto ao de Tchernichévski. Dentre os intelectuais conservadores, Ánnenkov era um dos que mais defendiam a autonomia da arte em contraposição às doutrinas radicais, expressas principalmente nos artigos de Tchernichévski.

Nos anos 1855 e 56, as divergências que começavam a ocorrer em torno da questão da estética não pareciam ainda irremediáveis; havia certo clima de colaboração entre os membros da *intelligentsia*, que se congregavam em torno dos periódicos, sobretudo, *O contemporâneo* e *Biblioteca para leitura*; e havia certo respeito pelas posições do adversário. As diferenças de opinião nem sempre pareciam importantes, e certamente não mais importantes do que o amor e interesse patriótico pela literatura, ou do que a importância cívica do artista - legados das ideias de Belínski, de quem todos se consideravam herdeiros. A desintegração da comunidade literária veio a desencadear-se a partir de 1857. Nessa época, o crítico Drujínin passou a representar os intelectuais conservadores no debate com Tchernichévski. Em seus artigos, ambos tentavam estabelecer interpretações da literatura e da crítica russas, e prescrever o subsequente desenvolvimento delas. A primeira batalha se deu em torno da edição que o crítico Ánnenkov fizera das obras de Púchkin. Tchernichévski defendeu em uma série de artigos, publicados sob o título “Artigos sobre o período gogoliano da literatura russa”³, que as obras de Púchkin não tinham mais nenhuma importância nessa nova época literária, cujo principal representante

3 Publicados em *O contemporâneo* entre dezembro de 1855 e dezembro de 56.

seria Gógol. Em sua argumentação, inseria e interpretava citações dos artigos de Belínski para dar sustentação ao seu pensamento sobre a questão da utilidade social e da responsabilidade cívica na arte. Em defesa de Púchkin, Drujínin apresentou contra-argumentos em seu artigo “A crítica do período gogoliano da literatura russa e a nossa relação com ela”⁴, que serviram ao mesmo tempo de declaração programática para o periódico do qual era editor. A partir desse debate sobre os méritos de Púchkin e Gógol, e sobre o legado de Belínski, os credos estéticos e os métodos críticos foram surgindo de forma mais clara. Pela visão de Drujínin, existiam, no final das contas, dois tipos de escritores: o “artístico” e o “didata”. O escritor “artístico” é o que tem por lema a “arte pela arte”, acreditando que os interesses do momento são transitórios e que ele deve servir às ideias imutáveis do “bem, belo e verdade”. A arte não tem por objetivo beneficiar pessoas e nem visa qualquer moral mundana; a arte é objeto de si mesma e o artista, um ser olímpico. No entanto, a obra de arte, sempre gerada em momento de inspiração, pode se tornar fonte de conhecimento e edificação, a exemplo das obras de Homero, Shakespeare e Goethe e, nesse caso, o artista afigura-se mentor da humanidade. Já o artista “didata” parece à primeira vista mais atraente, por estar mergulhado no turbilhão da modernidade, possuindo maior número de fontes de inspiração, e por submeter seus dons ao interesse dos contemporâneos. Mas a influência dos eventos políticos, morais ou científicos sobre ele termina por enfraquecer a qualidade artística dos seus trabalhos, que, por isso, têm vida curta, ao contrário dos artistas da “arte pura”, que serão lembrados eternamente. Apesar de Drujínin ter defendido, contra a visão dos radicais, a presença das “verdades eternas” também nas obras de Gógol, este escritor teve o seu nome inelutavelmente associado à tendência “didática” na arte. O ponto de discórdia entre as duas tendências a respeito de Gógol girava em torno de algumas obras do ciclo petersburguês como *O capote*, *Avenida Niévski* e *Almas mortas*, e das declarações de Be-

4 Publicado em *Biblioteca para leitura* ao final de 1856

línski de que estas seriam obras realistas e críticas da sociedade, no espírito da “escola natural”. Diga-se que Gógol sempre discordou dessa apreciação de Belínski e nunca aceitou sair dos marcos do Romantismo, tendo chamado o seu romance *Almas Mortas* de “poema”. E que, em caminho inverso, Púchkin chamou o seu longo poema *Evguêni Oniéguin* de “romance”, pretendendo se firmar na esfera realista. Importa entender que as tendências, radical e conservadora, buscavam legitimar-se, afirmando-se como herdeiras do legado de Belínski, mas não de todo o legado, e sim de certas ideias, desenvolvidas em fases diferentes do seu pensamento.

A disputa entre as tendências contribuiu para a futura predominância de Púchkin nas letras russas, uma vez que pôs o público em contato com sua obra e com as apreciações críticas da poética puchkiana. Para Drujínin, a defesa daquela obra poética significou não só a celebração da tendência artística, mas também a possibilidade de desenvolver suas próprias reflexões sobre arte. Tinha como procedimento, buscar “poesia” em todas as obras sobre as quais trabalhava: dos escritos de viagem às peças de teatro, das novelas à prosa satírica. O conceito de “poesia” para ele, embora não claramente definido, sugeria a ideia de independência no sentido de desapego das coisas terrenas; dizia respeito também à habilidade do escritor em enxergar todos os lados de uma questão e de apresentar a realidade em toda a sua complexidade. A visão do verdadeiro artista sobre a totalidade da experiência humana não seria idílica e nem melancólica, mas serena, de uma serenidade que expressasse amor à vida; e a experiência humana estaria, assim, profunda e fielmente descrita na obra de arte. Drujínin se interessava essencialmente pela apreciação artística da forma, e desconsiderava o contexto histórico e social da obra artística. Focava em seus artigos a estrutura, os personagens e a linguagem, e tendia a minimizar as peculiaridades dos tipos sociais consagrados pela literatura russa.

Após reconhecer a importância da publicação sobre Púchkin, Drujínin a de-

clarou o primeiro monumento ao grande escritor, “uma homenagem da posteridade”, ao mesmo tempo em que via em Púchkin o grande poeta nacional, o poeta que poderia assumir o status de “poeta de todas as épocas e nações” por apresentar o entendimento correto sobre a independência da arte. Essas suas declarações prepararam terreno para a campanha que tornou Púchkin o mentor intelectual e artístico dos críticos conservadores, que passaram a buscar na visão puchkiniana da arte o suporte necessário às suas próprias ideias de supremacia da arte sobre a realidade, e do artista sobre o homem comum. Em contrapartida, os críticos radicais, seguindo os passos de Belínski e de sua “escola natural”, tomaram Gógol como modelo, vendo nele o criador da literatura social utilitária a clamar pela reestruturação da sociedade.

A partir de 1857, as linhas da batalha ideológica já estavam desenhadas. As paixões políticas então se impuseram e as controvérsias sobre a natureza da arte e da literatura esquentaram os debates. Nesse tempo, os críticos radicais haviam se tornado os mais ativos e o campo conservador enfraquecia; os intelectuais nobres, uma vez confrontados com as reformas sociais iminentes, silenciavam, cessavam de publicar ou passavam a duvidar de suas próprias convicções. Além disso, a causa radical havia encontrado uma voz poderosa: Nikolai Dobroliúbov.

Os artigos de Dobroliúbov, que assumem marca pessoal a partir de 1858 e até a sua morte em 61, deixaram impressão indelével na cultura russa, e suas interpretações não podem ser ignoradas. Dobroliúbov não produziu grandes artigos teóricos sobre literatura. Seus trabalhos mais importantes eram análises concretas de obras contemporâneas de diversos autores como Gontcharov, Turguêniev e Ostróvski, mas, ao produzir suas análises, ocasionalmente incluía passagens teóricas ou polêmicas de onde se podem extrair certas linhas de sua teoria da arte. Em um de seus artigos mais relevante “O que é oblomovismo?”, publicado em 1859 em *O contemporâneo*, Dobroliúbov, através da

interpretação incisiva que faz da obra *Oblómov* e do talento literário de seu autor, Gontcharov, provoca os críticos conservadores ao declarar a inabilidade destes em produzir “crítica estética”. Com o objetivo de fazer a crítica da sociedade que engendrou o infeliz personagem Oblómov, Dobroliúbov usa a literatura para discutir a ordem social existente e, de certa forma, considera o romance mais real do que a realidade sobre a qual se baseia. Já em seu artigo “O reino das trevas”, publicado naquele mesmo ano, Dobroliúbov repassa a obra teatral do dramaturgo Ostróvski a partir de uma lista de críticas feitas pelos adeptos da “arte pela arte”, para depois voltar-se a uma breve e interessante digressão sobre a relação entre o talento artístico e as ideias abstratas do escritor. Nessas digressões é possível perceber que Dobroliúbov claramente aceita certas motivações dos seus oponentes, por exemplo, quando fala em “eternas demandas da arte” – frase extraída diretamente do vocabulário deles. Mas, em geral, Dobroliúbov era bastante hostil a seus antagonistas, que não eram apenas aqueles intelectuais. Já no artigo “Um raio de luz no reino das trevas” (1860), Dobroliúbov se lançou também contra os críticos acadêmicos, que reconheciam o “belo” a partir de regras formuladas por manuais de estética. Defende que o trabalho da crítica literária é algo muito mais vital: uma possível cooperação entre o crítico e o escritor para o estabelecimento de interpretações de uma determinada obra literária. A habilidade de Dobroliúbov foi reconhecida por adversários como Dostoiévski, que elogia a sua retórica, ou Gontcharov, que posteriormente explicou o insucesso de seu romance *O Precipício* (1869) da seguinte forma: um artista às vezes está tão envolvido com as imagens que cria, que só pode atinar com o sentido delas “com a ajuda de um intérprete crítico como Belínski ou Dobroliúbov”⁵. Gontcharov publicou em vida três romances: *Uma história comum* (1847), *Oblómov* (1859) e *O precipício* (1869). O primeiro foi recepcionado por Belínski, que criou a sua reputação; Dobroliúbov estabeleceu o padrão de leitura do segundo; mas

5 Moser,1989:28

não houve crítico para prestar qualquer serviço ao terceiro. Posteriormente é o crítico N. Chelgunov quem declara que sem esses “críticos-jornalistas” não teria havido tal literatura na Rússia:

Se não fossem os críticos-jornalistas a indicar o caminho aos nossos artistas, estes errariam por veredas diversas. Quem guiou os nossos romancistas Turguêniev, Dostoiévski, Gontcharov, Píssemiski e todos os outros escritores desses anos mais recentes? Foram conduzidos por Belínski, Dobroliúbov, Píssariev. Os romancistas apenas recolhem a lenha e abastecem o motor da vida, mas o crítico-jornalista é o condutor⁶.

Dobroliúbov melhor do que ninguém personificou o ideal da *intelligentsia* radical na crítica literária, o que explica a sua influência contínua sobre as visões que possuímos de muitos escritores do século XIX, como Ostróvski, Gontcharov e Dostoiévski⁷.

6 Moser,1989:29

7 A imagem do Dostoiévski-humanista defensor dos oprimidos foi forjada inicialmente por Dobroliúbov. Trata disso o crítico N. Mikhilóvski em seu artigo “Um talento cruel”, de 1882, publicado na *Antologia do pensamento crítico russo*, p.433.

Anos 60: linhas traçadas

Historicamente o ano de 1861 pode ser considerado central para a Rússia do século XIX, pela emancipação dos servos. Mas é também o ano em que grande fermentação política e intelectual dominou os debates. Os radicais tomavam a frente, os conservadores silenciavam. A reclusão destes foi seguida pela dos poetas líricos (os “socialmente inúteis”) que cessaram de publicar, em meio à atmosfera antipoética daqueles tempos.

Um fenômeno extremamente interessante ocorreu a partir de 1862: sendo o grupo radical hegemônico no campo da crítica, os escritores discordantes daquela doutrina tornaram conhecidas as suas divergências através das suas próprias obras. Assim, *Pais e filhos* de Turguêniev inaugura de certa forma esse momento, ao representar a juventude radical através do personagem Bazárov e a ele associar o termo “niilista”⁸. A este romance, seguiram-se muitos outros

8 A atitude negativa da nova geração de intelectuais em relação à ordem vigente e a necessidade de minar tanto a autoridade social e política quanto a fé em uma ordem sobrenatural estão certamente na base da escolha do termo “niilista” que lhes foi atribuído por seus oponentes. No entanto, isso não significa que os “niilistas” tivessem por princípio a não crença, ao contrário, essa geração de jovens radicais acreditava piamente que a ciência natural, enquanto sistematização da razão, estivesse destinada a resolver, por um viés materialista, todos os problemas da existência humana. Essa fé inabalável na ciência, ou “cientificismo”, é provavelmente o principal item da bagagem intelectual dos radicais dos anos sessenta. Esses jovens niilistas olhavam ainda de forma vaga para a ideia de “reconstrução socialista a conduzir a sociedade ao reino da justiça sobre a terra”, fosse por meios revolucionários, ou evolucionários, ocupados que estavam, naquele momento, com a tarefa de esclarecer a sociedade, livrá-la dos velhos preconceitos e costumes e iluminar o seu porvir, como falam por si mesmos certos títulos dos artigos de Dobroliúbov e Píssariiev, respectivamente: “Um raio de luz no reino das trevas” e “A destruição da estética”. Aos “niilistas” não bastava diferenciar-se intelectualmente dos seus oponentes; buscavam também uma diferenciação externa, pelo uso de roupas desleixadas, falta de asseio e comportamento intencionalmente rude. Procuravam disseminar suas ideias diretamente nas “revistas grossas”, que abundavam nos anos 60, e indiretamente na literatura. Já a sua aproximação à literatura se deu de forma a desencorajar a produção da “arte pura”, ou seja, da literatura sem propósito social. No entanto, apesar de propugnarem a literatura social, esta vinha sendo produzida de forma tão acanhada e em número tão reduzido, que Tchernichévski procurou

de cunho “antiniilista” (*Os demônios* de Dostoiévski, *O precipício* de Gontcharov etc.) a despreverem as doutrinas e os personagens da geração radical em cores geralmente negativas. Mas quanto mais as discussões se acirravam, mais esses escritores viam-se obrigados a lidar com questões fundamentais de estética. Diferentemente dos anos precedentes, as linhas ideológicas já estavam aqui claramente demarcadas e o debate deixava de ser a província quase exclusiva de críticos e jornalistas para mover-se para dentro das páginas da literatura. Embora os críticos radicais tenham obtido sucesso em deslocar os oponentes, a rejeição em geral às suas ideias por luminares como Turguêniev, Dostoiévski, Tolstói, Gontcharov, Píssemski etc. restauraria o equilíbrio da discussão.

Dostoiévski participou da discussão também como jornalista, em seu periódico *Tempo* (*Vrêmia*), onde publicou grande número de artigos, dos quais o mais sugestivo é “Sr_ _bov e a questão da arte”⁹. Neste artigo, Dostoiévski observou que o problema da arte dividira a sociedade em dois campos hostis, e ofereceu sua síntese com base na noção de arte como um todo orgânico, o que não foi bem aceito. De fato, Dostoiévski era um polemista tão contumaz, que soava estranha qualquer tentativa sua de reconciliar diferenças, especialmente em um campo tão próximo de si como a estética. Em todo caso, seus periódicos *Tempo* e *Época* (*Épokha*) garantiram uma plataforma às visões de arte alternativas propostas por críticos como Grigóriev e N. Strákhov.

Nos início dos anos 60, o jornalismo russo já estava bem estabelecido: *O contemporâneo* era o órgão radical mais influente e assim se manteve até a

estimulá-la, escrevendo *O que fazer?* (1863), o que de fato alavancou esse tipo de escrita nos anos subsequentes. Ao consagrar o termo niilista como sinônimo de jovem radical, o romance *Pais e filhos* consagrou também a sua própria perspectiva antiniilista, que veio a ser adotada em diversas obras, por diversos autores.

9 Resposta ao artigo de Dobroliúbov “Gente oprimida”, que consistiu em uma crítica ao romance *Humilhados e ofendidos*; “_ _bov” é como Dobroliúbov assinava seus artigos.

sua supressão definitiva em 1866, após o atentado de Dmitri Karakózov ao tsar Alexandre II. Após a morte de Dobroliúbov em 1861, a seção de crítica desse periódico passou às mãos do crítico Antonóvitch, que manteve oposição à crítica estética à direita, mas também às “heresias radicais”, como a que propunha Dmitri Píssariev, à esquerda. Rival de Antonóvitch no campo radical, Píssariev foi quem melhor expressou a visão da *intelligentsia* radical de meados da década de 60. Seus artigos mais definitivos, pelos quais alcançou o ápice da sua influência intelectual, foram escritos enquanto estava confinado na Fortaleza de Pedro e Paulo, entre 1864 e 66. Píssariev, ao levar adiante o pensamento crítico de Tchernichévski e Dobroliúbov, tendia por vezes a levar a extremos algumas de suas ideias implícitas, e a formular conclusões diante das quais seus predecessores certamente recuariam; teve boas divergências com Tchernichévski, mas teceu querelas violentas com Antonóvitch a respeito de estética. Píssariev considerava, em um de seus artigos, não ter feito mais do que desenvolver duas ideias de Belínski: que a arte não deve servir a si mesma, e que a vida é maior do que a arte. No conjunto, há uma linha ideológica direta, embora não estreita, que brota da fase tardia de Belínski e percorre Tchernichévski e Dobroliúbov até Píssariev. Em 1862, o crítico conservador Strákhov já considerava Píssariev fruto das sementes que Tchernichévski plantara, o “fenômeno mais expressivo da nossa literatura contemporânea, no qual estão revelados seus mais profundos segredos”¹⁰; em 1864, Grigóriev dizia que Píssariev era a “única pessoa talentosa” entre os “teóricos”. Também Iákov Polónski, poeta que lutou artisticamente contra a atmosfera antipoética dos anos sessenta incrementada também por Píssariev, considerava que este crítico influenciava largamente seus leitores pelo brilhantismo de sua linguagem. Afirmou em seu artigo “Flores prosásticas de sementes poéticas” que Píssariev não fazia mais do que desenvolver uma série de noções liberais propostas desde há muito pelos poetas. Assim, concluía, se sua crítica era uma

10 Moser, 1989:36

prosa que havia florescido de sementes poéticas, a poesia não poderia ser “nonsense” como o crítico costumava declarar.

O entendimento de Píssariev sobre o valor literário está presente em seu artigo “Bazárov”, quando defende a capacidade de observação da realidade presente no romance *Pais e filhos*. O crítico considera que Turguêniev, ao plasmar a geração mais jovem da *intelligentsia* russa ao tipo niilista do seu herói, mostrou compreendê-la “mais profundamente do que qualquer dos nossos realistas jamais o fez”. Essa sua recepção positiva do polêmico personagem Bazárov¹¹ gerou uma discordância permanente entre ele e o grupo do *O contemporâneo*, para quem o herói de Turguêniev era uma grosseira caricatura e denegria a imagem do radical.

Com toda essa polêmica, o que mais importa é que, propositalmente ou não, Turguêniev conduziu o debate sobre literatura e estética para dentro da literatura. Em extensão, o impacto daquele romance atingiu não apenas a crítica, mas também o desenvolvimento da literatura posterior, com seus romances antiniilistas, se levarmos em conta a afirmação do crítico Chelgunov de que o protagonista do romance *O precipício*, de Gontcharov, teve como protótipo o niilista Bazárov, ou seja, um personagem de ficção e não um ser da vida real passara a ser modelo para outros personagens. O ponto da questão estética que se colocava é: obras literárias influenciam obras literárias, e as obras podem moldar a realidade – observação com que muitos passaram a concordar, ao menos em relação a *Pais e filhos*. Contribuíram para o prosseguimento dessas discussões duas novas obras: *Mar agitado* de Píssemiski e, principalmente, *O que fazer?* de Tchernichévski.

No ano da publicação de *Pais e filhos*, 1862, a instabilidade política tomava

¹¹ Essa postura de aceitação do niilista implicava também na aceitação dos movimentos sociais e políticos populistas que já se faziam presentes.

conta do país. Um ano após a emancipação dos servos, distúrbios e agitações estudantis levaram o governo a fechar a Universidade de S. Petersburgo, a suprimir temporariamente os periódicos *O contemporâneo* e *Palavra russa*, e a confinar Píssariev e Tchernichévski na Fortaleza de Pedro e Paulo. Em 1864, Tchernichévski foi exilado para a Sibéria e Píssariev permaneceu preso até 66. Mas durante o período de confinamento, ambos continuaram a produzir, embora seus textos passassem pelo crivo de um censor especialmente designado. E este censor não soube perceber o que tinha nas mãos, quando autorizou em 1863 a publicação de *O que fazer?*

Tchernichévski considerava a arte como uma concessão temporária à fraqueza humana, algo que na sociedade do futuro não teria mais razão de ser. Mas no presente momento, compreendia que era através da literatura que deveria comunicar sua mensagem ao público. Sabia perfeitamente que embora os críticos radicais houvessem triunfado naqueles anos, poucos eram os literatos do campo radical verdadeiramente talentosos, e via necessidade em encorajar um tipo de criação literária que incorporasse imagens positivas da geração radical, que não se ocupasse tanto em condenar as deficiências da ordem existente, mas que apontasse caminhos para um futuro positivo. O romance *Pais e filhos* significou para Tchernichévski um golpe em sua campanha por objetivos revolucionários, porque a poderosa imagem de Bazárov, do seu ponto de vista, teria logrado enganar certa parte da própria *intelligentsia* de esquerda, que agora passava à influência de Píssariev. De fato Píssariev concluía seu artigo “Bazárov” com uma espécie de apelo:

O que fazer? Não estaremos nos infectando de propósito para termos prazer em morrer de forma bela e pacífica [assim como Bazárov]? Não! O que fazer? Viver, enquanto se vive, comer pão seco quando não há rosbife, estar com mulheres, quando não podemos amar uma mulher, e deixar de sonhar com laranjeiras e palmeiras quando não há mais que amontoados de neve e

tundra gelada sob os pés¹².

Como ninguém ousou responder à questão “O que fazer?” de Píssariev, Tchernichévski decidiu reagir a ambos, Píssariev e Turguêniev, com o seu romance, em que toma o título do primeiro e o nome de um de seus protagonistas do segundo. Como ninguém ousou apontar o caminho para a sociedade do futuro, ele o fez pela via literária. Esse seu romance, como uma resposta, se não artística, ao menos política e filosófica a *Pais e filhos*, exerceu enorme influência sobre o desenvolvimento posterior da *intelligentsia* russa.

A controvérsia em torno do tema “literatura e estética” prosseguiu nas páginas da literatura ficcional em *Memórias do subsolo* de Dostoiévski - obra publicada no periódico do próprio autor, *Época*, em 1864, e que contribuiu para a polêmica mais na esfera filosófica e ética do que propriamente artística. Nesse mesmo ano de 64 morreram Drujínin e Grigóriev. Com o exílio de Tchernichévski, a reclusão de Turguêniev e a retirada de Dostoiévski das discussões (logo viaja ao exterior para fugir de credores), Píssariev, embora confinado na fortaleza, ocupou o espaço aberto das discussões até 66, mas de uma perspectiva sempre mais teórica do que prática. Já Antonóvitch, respondendo pelos radicais, mas privado do apoio de Tchernichévski, manteve-se na defensiva contra Píssariev.

No artigo “Realistas” (ou: “Uma questão não decidida”), Píssariev, destituindo as ideias de Tchernichévski e Dobroliúbov de sua logicidade, proclama sua total indiferença à arte em todas as suas formas, com exceção da literatura. Mas crê que também esta desaparecerá da face da terra por sua inutilidade enquanto atividade humana. Contra tal extremismo projeta-se, nesse momento, pelo campo estético Nikolai Soloviov, que já havia trabalhado no periódico *Época* de Dostoiévski. Este crítico sugere que concepções éticas devem se

12 Moser,1989:44

vincular a sentimentos estéticos e não a cálculos intelectuais (como na opinião dos radicais). Embora sem o talento polêmico de Píssariev, foi por este reconhecido como o seu oponente do momento. Em 1865, ao pôr em discussão a disputa entre Píssariev e Antonóvitch (que Dostoiévski chamou de “cisma entre os niilistas”), Soloviov questionou as doutrinas radicais. Pela intolerância das partes, o debate estético terminou assumindo tintas pessoais. Em resposta a “Realistas”, Antônovitch fez publicar seu artigo “Pseudorrealistas”, onde proclama sua intenção de reparar o estrago feito à “imagem verdadeira do realismo”, e assim por diante.

Ainda em 1865, a reedição da obra de Tchernichévski *Relações estéticas da arte com a realidade*, e a publicação na Rússia da obra de Pierre-Joseph Proudhon *Du principe de l'art et de sa destination social* contribuíram significativamente para manter vivo o debate estético.

A republicação dessa obra de Tchernichévski – como homenagem ao décimo aniversário do seu surgimento, celebração das vitórias intelectuais ao longo desse tempo e tributo ao seu autor enviado ao exílio – respondeu à demanda pela obra, cuja pequena tiragem inicial surpreendentemente havia sido capaz de sustentar todo o debate até então. Essa segunda edição, no entanto, estimulou novas discussões em torno daqueles argumentos levantados na obra, dessa vez de uma perspectiva histórica diferente. Antonóvitch, reivindicando a herança intelectual de Tchernichévski ao seu grupo de *O contemporâneo*, tratou logo de fazer a revisão da obra desenvolvendo as ideias ali expostas, mas, ao mesmo tempo, defendendo, ainda que contra certas doutrinas do autor, sua própria ideia da importância da arte como atividade humana e de seu direito de existir. A impossível tarefa lógica de defender ambas, a arte e as ideias de Tchernichevski, despertou a ira do grupo ligado ao *Palavra russa*, que, por sua vez, considerava-se também o sucessor genuíno das ideias de Tchernichévski. O primeiro comentário deste grupo foi realizado por Varfolomiéi

Záitsev, uma nova voz, alinhado a Píssariev, que situou Antonóvitch ao lado dos estetas, seus maiores opositores. Tirava seu argumento maior da ideia de Tchernichévski de que a arte declinaria na medida em que a humanidade se desenvolvesse rumo à perfeição, e que a arte merece total negação. Mas coube a Píssariev o artigo mais importante publicado pelo grupo: “A destruição da estética”. Píssariev de certa forma resgata Tchernichévski de si mesmo, ao sustentar que, para apresentar as suas novas teorias, o autor teve que enunciar seus argumentos em termos tradicionais a fim de ser compreendido na época, mas que agora, dez anos depois, tornava-se possível deixar de lado sua terminologia ultrapassada para constatar que o autor não pretendia propor uma nova teoria estética, mas simplesmente a erradicação de toda e qualquer teoria estética. A partir da definição de belo de Tchernichévski, Píssariev conclui que “a estética, para nossa grande satisfação, desaparece na fisiologia e na higiene”. Em outro artigo do mesmo ano, explica que “a estética está se tornando parte da fisiologia e higiene da mesma forma que a alquimia se transforma em química e a astrologia em astronomia”. Ou seja, a estética seria uma pseudociência do belo, a se dissolver em uma ciência legítima.

Uma vez que Antonóvitch (e o grupo de *O contemporâneo*) repudiava o personagem Bazárov que, entre outros, propugnava a eliminação da arte, não poderia deixar de condenar igualmente o grupo da *Palavra russa* e, em particular, Píssariev. O grupo de *O contemporâneo* hesitava a respeito da interpretação que eliminava a estética, já que seus predecessores foram também autores literários: Dobroliúbov escreveu poesias e Tchernichévski havia posteriormente moderado sua visão da arte, chegando a escrever obras de ficção. Apenas os extremados Záitsev e Píssariev jamais sucumbiram à tentação de escrever ficção ou poesia. Ao fim da sua existência, o periódico *Palavra russa* chegou a eliminar toda poesia de suas páginas e planejava fazer o mesmo com a prosa, tornando-se oposição teórica viva a *O contemporâneo*.

Importante para o desenvolvimento das controvérsias sobre estética no ano de 1865 foi também a segunda edição das obras completas de Dobroliúbov, que reforçou o poder de suas ideias. A partir de então, suas obras passaram a ser sistematicamente republicadas. Embora os conservadores tenham igualmente iniciado a primeira edição das obras completas de Drujínin, esta só alcançou os volumes mais interessantes em 1867, já tardiamente, sem chances de causar maior efeito nos debates. Apesar da menor capacidade do campo estético em promover seus líderes, Nikolai Soloviov continuava a trabalhar para preencher a lacuna.

A última contribuição significativa desse período foi a de Nikolai Chelgunov que, preso e exilado entre os anos 62 e 70, retornava para assumir o vácuo deixado pelo desaparecimento de Píssariev. O ano de 1870 testemunhou, então, a vigorosa discussão final das ideias de Píssariev entre o seu defensor Chelgunov e o seu obcecado oponente Soloviov.

Como principal adversário dos críticos conservadores daqueles anos, Píssariev havia levado as doutrinas da crítica literária radical aos seus extremos lógicos, forçando tanto seus oponentes, como seus colegas radicais a lidarem com problemas fundamentais da natureza da arte e da realidade. A lógica implacável de sua argumentação expôs o impulso fundamental do pensamento estético radical.

Mas a partir do artigo de Chelgunov “A duplicidade do conservadorismo estético”, evidenciou-se que a crítica radical começava a lidar com estética em termos políticos: o crítico acusava os “pregadores do conservadorismo estético” por seus esforços individualistas em distrair o povo, esforços camuflados em nome da ciência, do amor ao próximo e da moralidade; acusava-os de falta de compreensão da história, embora acreditassem servir ao bem comum. Como as discussões literárias passaram a estar envolvidas em doutrinas po-

líticas, tornava-se impossível aos críticos oponentes conduzir discussões no nível estético.

No que diz respeito ao conde Liev Tolstói, embora uma das presenças literárias mais luminares da época, não tomou parte diretamente das querelas estéticas e ideológicas suas contemporâneas. Embora o grande sucesso de suas primeiras obras o tenha posto logo em contato com o mundo artístico e os escritores mais proeminentes, com os quais tinha afinidades estéticas, veio a criticar-lhes o excessivo culto ao belo e à elegância. Tolstói não considerava a escrita e a arte em geral como atividades superiores ou manifestações da ideia misteriosa do belo e de Deus, mas como formas de transmitir o conhecimento humano de acordo com as necessidades individuais. Em sua obra tardia *O que é arte?* (1897) afirma que “arte não é prazer, mas um meio de comunicação que, unindo pessoas pelo mesmo sentimento, torna-se indispensável à vida e ao progresso de cada indivíduo e de toda a humanidade”¹³ A mesma importância que dava à sua escrita, atribuía às muitas outras atividades que desempenhava socialmente, ocupando-se com a questão da terra, da alfabetização dos camponeses, das guerras, da fome, da religião.

Apesar de Tolstói ter vivido ao largo das batalhas estéticas da década de sessenta, é possível encontrar suas opiniões nas correspondências que manteve com o poeta Fiêt, com quem teve uma relação mais longa, e com demais críticos e escritores como Bótkin, Negrássov e Turguêniev. Rejeitando as ideias ocidentalistas por não acreditar no progresso científico como meio de transformar o homem e a sociedade, também não aceitava as ideias eslavófilas que exaltavam as formas arcaicas da vida rural russa. Opunha-se igualmente à nova corrente radical nas letras russas que, ao entender literatura como veículo para reformas sociais, descartava as preocupações estéticas, considerando-as ultrapassadas. Em seu conto *Albert* (1858), Tolstói defende que a arte

13 Parini (org), 2011:98

deve lidar com a verdade moral eterna (ístina) e não com a efêmera verdade da política ideológica (*pravda*). Sempre polêmico, considerou o romance *Pais e filhos* extremamente tedioso, e desprezou nele o liberalismo e a “falta de paixão” de Turguêniev. Não tendo escrito matérias de crítica literária, Tolstói sistematizou seu pensamento sobre arte tardiamente.

Referências

- ÁNNENKOV, P. “Sobre o significado das obras de arte para a sociedade”, trad. Ekaterina Vólkova e Graziela Schneider, *Antologia do pensamento crítico russo*. SP: Ed 34, 2013
- DOBROLIÚBOV, N. “Um raio de luz no reino das trevas”, trad. Sonia Branco, em “Pensamento e crítica na Rússia oitocentista: preâmbulos de uma revolução”. Dissertação de mestrado, UFRJ, 2009
- _____. “O que é oblomovismo”, trad. Sonia Branco, *Antologia do pensamento crítico russo*. SP: Ed 34, 2013
- DOSTOIÉVSKI, F. “M. _bov et la question de l’art” in *Récits, chroniques et polémiques*. Trad. Gustave Aucouturier. Paris: Gallimard, 1996
- DRUJÍNIN, A. “A crítica do período gogoliano da literatura russa e a nossa relação com ela”, trad. Sonia Branco, em “Figurações críticas e literárias na Rússia oitocentista”. Tese de doutorado, UFRJ, 2014
- ESTEVES, R. “Vissariôn G. Belínski: uma apresentação”. Dissertação de mestrado, USP, 2011
- HOLQUIST, M. “Bazarov and Sechenov: The Role of Scientific Metaphor in Fathers and Sons” *Russian Literature* 16.4 (1984): 363-373
- KATZ, M. & WAGNER W. “Chernyshevsky, What is to be done? And the Russian *Intelligentsia*” in Chernyshevski, Nikolai *What is to be done?*. Ithaca: Cornell UP, 1976
- MATLAW, R. E. “Introduction” in *Belinsky, Chernyshevski, and Dobrolyubov: Selected Criticism*. Bloomington: Indiana U P, 1976
- MIKHAILÓVSKI, N. “Um talento cruel”, trad. Sonia Branco, *Antologia do pensamento crítico russo*. SP: Ed. 34, 2013
- MOSER, C. *Aesthetics as Nightmare. Russian literary theory, 1855-1870*. Princeton: PUP, 1989
- _____. “Antinihilism in Russian Poetry of the 1860’s” *The Slavic and East European Journal*, Vol. IX, N° 2 (1965)
- PACINI, G.: *La grande stagione della critica letteraria russa*. Milano: Lerici, 1962
- REVISTA TERCEIRA MARGEM 33 | ANO XX | JAN.- JUN. 2016 | PP. 82-108
- Mapeamento da crítica literária russa ... :: Sonia Branco Soares

PARINI, J. (org) *Os últimos dias de Tolstói*. Trad. vários. SP: Cia das Letras-Penguin, 2011

PÍSSARIEV, D. “A destruição da estética”, trad. Sonia Branco, *Antologia do pensamento crítico russo*. SP: Ed. 34, 2013

TOLSTÓI, L. *O que é arte?* Trad. Ekaterina Kucheruk. Lisboa: Gradiva, 2013

TURGUÊNIEV, I. *Pais e filhos*. Trad. Rubens Figueiredo. SP: Cosac & Naify, 2004

WALICKI, A. *A History of Russian Thought*. Trad. Hilda Andrews-Rusiecka. Stanford: Stanford Univ.Press,1979

WELLEK, R. *História da crítica moderna*. SP: Herder, 1972, vol.3-4

SAMBA E NEGROR DOS TEMPOS

Os diálogos de paulinho da viola nos anos de chumbo¹

Roberto José Bozzetti Navarro

Departamento de Letras e Comunicação — Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

bonavarro@uol.com.br

Resumo: O artigo investiga os diálogos estabelecidos pela obra de Paulinho da Viola com seus contemporâneos da canção mediatizada no Brasil, que consagraram a sigla MPB (Música Popular Brasileira), bem como com o universo da tradição do samba, discutindo de que maneira sua postura de criador durante os anos mais duros do regime militar instaurado em 1964 soube agenciar os elementos necessários para a resistência e o vigor de sua produção artística.

Palavras-chave: samba; bossa nova; MPB; Modernismo; ditadura.

Abstract: The article investigates the relations established by the work of Paulinho da Viola and his fellow contemporaries of the music broadcasted by the media in Brazil, which celebrate the MPB (Música Popular Brasileira —

¹ Uma versão deste trabalho foi apresentada em comunicação no II Convegno AISPEB – Giochi di specchi: Modelli, tradizioni, contaminazioni e dinamiche interculturali nei/tra i paesi di língua portuguesa, em Pisa, na Itália, em 31 de outubro de 2014. A participação contou com bolsa do programa de Apoio à participação em eventos no exterior da CAPES.

Brazilian Popular Music), as well as the connection with the traditional samba universe, discussing how he, playing the role of a compositor during the harshest years of the Brazilian military regime, managed to arrange the necessary elements to resist it and keep a vigorous artistic production

Keywords: samba; bossa nova; MPB; Modernism; dictatorship.

Sinto todo o amor
Sinto todo o terror
Do negror desses tempos
(Caetano Veloso, “Negror dos tempos”, 1972)

I ::

O processo de formação da “instituição MPB” (NAPOLITANO, 2001, p. 13 ss) teria tido início em fins da década de 50, com a bossa nova. É a bossa nova que lega os procedimentos, as concepções estéticas e as técnicas de canto, harmonia, timbre etc que são incorporados, pelos novos cancionistas em cena, a uma paisagem musical que muito havia se transformado a partir do imediato pós-guerra. Na verdade, a canção mediatizada brasileira, desde seu surgimento, que podemos situar grosso modo na passagem dos anos 1920/30, até fins dos anos de 1940, era na verdade sobretudo carioca, e mais especificamente, era centro-suburbana. Pode-se mesmo desenhá-la como sendo algo da ordem, por assim dizer, da Lapa para a Zona Norte do Rio, então capital federal, cidade que era praticamente o único pólo produtor e irradiador de bens simbólicos no mundo da fonografia. É durante a década de 1950 que essa paisagem vai se tingindo do penumbrismo das boates da orla da Zona Sul carioca, mais especificamente Copacabana, — até amanhecer solar nessa mesma orla, na entrada dos anos 60. Passada a “fase intensiva” do movimento (TATIT, 2004, p. 177-226), voltam à cena paisagens sertanejas — se bem que não mais pelas lentes do proto-pop conciliador de Luiz Gonzaga — e aquelas de tons idílicos da tradição dos sambistas do Rio, estas em contraluz com os “dias de luz/

feira de sol” bossanovistas. Ao longo dos anos de 1960 a mudança da nossa paisagem musical (para além da mera “representação da paisagem”, claro) acompanhou o processo — que viria ainda a receber ao longo da década os influxos da ideologia nacional-popular incorporada à canção de protesto em embates com as propostas tropicalistas, tudo isso tendo pelo meio o golpe de abril de 1964 e seu endurecimento em fins de 1968 — que acabou por deslocar e consolidar um novo lugar social da canção.

Quanto a esse novo lugar, deve-se considerar que a canção que se gravava em disco e se ouvia em rádio no Brasil, a canção mediatizada, foi saindo, a partir dos anos 20, de um lugar social sem legitimação pela maior parte do segmento das elites letradas, lugar de um *show-business* incipiente, o qual poderia ser designado como o do simples entretenimento. É, por sinal, acenando em total distanciamento intelectual, que um Drummond, quarenta anos depois da eclosão modernista (refiro-me a Drummond como poderia me referir a qualquer um de seus pares), glosava com ironia (auto)complacente em *Lição de coisas* a “música barata”, com a qual se mostra por completo descompromissado:

Paloma, Violetera, Feuilles Mortes,
Saudades do Matão e de mais quem?
A música barata me visita
e me conduz
para um pobre nirvana à minha imagem²

Ora, ainda em fins dos anos 20, em verdadeiro *crossover* no campo da sociologia da cultura, a “música barata” de que fala Drummond já tinha iniciado um percurso que, trinta a quarenta anos depois, a situaria numa fronteira tensa entre três lugares (mal)ocupados: 1º: o daquele mesmo mundo desprestigiado de onde proviera, ou seja, o mundo do disco e dos auditórios de rádio — logo,

2 “A música barata”, poemas de *Lição de coisas* [1962]. In: DRUMMOND DE ANDRADE, 1983, p. 403.

trazendo daí os vestígios que muitas vezes seria conveniente esconder; 2º: o de um possível *locus* percebido como “popular”, que poderia ser valorizado pela intelectualidade modernista e seus herdeiros, desde que pelo termo “popular” se entendesse o idealizado sob uma designação como a de “folclore” e 3º: finalmente, mas não apenas, o lugar de uma desconfortável (e almejada) inserção em uma indústria cultural em momento decisivo, inserção esta ainda que feita a partir de conteúdos e formas que se queriam libertários e renovadores, mais do que seriam em suas formulações propriamente populares (cabem aqui a bossa nova e sua imediata continuidade). Essa inserção de impulso libertário, por assim dizer, já era sintoma, por si só, do tipo de apropriação do popular por camadas sociais mais identificadas com a cultura letrada, a que se acrescentaria um certo “espírito do tempo”, naquele período especialmente fecundo em discussões, apropriações e em proposições políticas, como foram os anos 60. Para iconizar os exemplos de como nossos modernistas históricos lidavam com esse quadro: a partir de agora (anos 60) a atitude *blasé* (para dizer o mínimo) de Drummond teria que conviver não apenas com as dramáticas tentativas dos herdeiros “folcloristas” de um Mário de Andrade (morto em 1945) para separar o “populário” do “popularesco não contaminado pelo urbanismo deletério”, conforme sua célebre formulação da questão no *Ensaio sobre a música brasileira* em 1928, mas teria ainda que conversar com outro par célebre, o Vinícius de Moraes que àquela altura já cantava as garotas de Ipanema e peixinhos e beijinhos e abraços sem ter fim. Parecia que se cumpria mais uma das profecias oswaldianas e vivia-se, tal como se lera no “Manifesto da poesia pau-brasil”, uma realidade que já ia até mesmo um pouco além daquela formulada como “sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente” (TELES, 1982, p. 189). A canção, mediatizando-se (com maiores ou menores conflitos e negociações), isto é, fazendo-se ouvir pela mediação

do disco, cujo estatuto equiparado ao do livro vai-se firmando, e ganhando espaço na TV, originando-se de criadores que mais e mais se identificavam com o paradigma de herdeiros do modernismo (em sua maioria os novos nomes da cena musical, da “MPB”, eram universitários ou pelo menos haviam frequentado a universidade) e/ou buscavam (como os próprios modernistas o fizeram) dialogar ou simplesmente apropriar-se de práticas culturais “tradicionais” ou “populares” (o folclore, o samba), a canção, agora decisivamente mediatizada e com foros de cidadania artística, configura-se como o mais bem realizado exemplar, pelo menos no Brasil, daquela hibridação cultural de que fala Canclini. Isto é, ela exemplifica algo que se dá como produto e transita no interior de “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.” (CANCLINI, 2004, p. XIX)

Formados diretamente pelo contato empírico com as obras modernistas (via escola e principalmente universidade) ou apenas pelo que delas se disseminara, os novos cancionistas daqueles anos começavam por erigir uma obra que em última análise herdaria tais discussões e buscaria dialogar com as novas forças discursivas em cena. Entre estas, principalmente, a da indústria cultural, que se estruturava a partir do disco, mais precisamente o LP, então recente objeto de desejo e fruição das novas classes médias urbanas, agigantadas ao influxo da modernização conservadora triunfante com o golpe de 64. Foi precisamente essa geração de artistas na faixa etária dos 20 anos em meados da década de 60 que sedimentou o suporte LP. Este, por sua vez, abrigou e legitimou suas obras, firmando-lhes os nomes como os de uma “geração autoral” de cancionistas. De Chico Buarque a Caetano Veloso, passando por Gilberto Gil, Edu Lobo, Milton Nascimento, outros mais. São eles que constituem a “instituição (ou o arquigênero) MPB”, para dizer novamente com Napolitano.

Lorenzo Mammì discute, comparando as linhas gerais do que se passou no Brasil e nos EUA ao longo do século 20, as diferenças entre um contexto e outro no que diz respeito à profissionalização dos músicos. Não importam aqui as diferenças indicadas em seu texto, mas anotar que é justo com a bossa nova e os desdobramentos desta que se dá a profissionalização em grande escala dos músicos, o que acabará por constituir — em termos de “poética” musical — o “fundamento de uma autoconsciência”, por ser a realização de um precioso “ponto de encontro entre criação e trabalho” que mantém no entanto, no ambiente musical, um estágio meio indefinível no qual a noção de “trabalho” se esgarça em favor da continuidade de um quase inefável “amadorismo”. Os herdeiros jovens da bossa nova, ao entrarem em cena por volta de meados da década de 1960, ilustram perfeitamente o que diz Mammì. Ao mesmo tempo, parece no entanto que o feliz amadorismo bossanovista está prestes a sair de cena:

No Brasil (...) uma classe média tradicionalmente improdutiva reclama uma condição culturalmente mais rica, mais adequada a suas capacidades e ao refinamento de seu gosto. Isso a leva, quase à força, a se profissionalizar. Mas ela nunca se adapta completamente ao estatuto que o nível técnico alcançado exigiria, e a própria cultura que o produzira, como ensaio ou projeto mais do que como conquista realizada, recua depois de 1964. De fato, o abandono do amadorismo não foi, para a geração de ‘Chega de saudade’, um processo necessário apoiado sobre uma estrutura produtiva sólida. Foi uma escolha de campo. (MAMMÌ, 2012, p. 158)

O recuo cultural posterior a 1964 que Mammì menciona faz com que os novos cancionistas submetam a bossa nova à prova dos nove do seu valor propria-

mente cultural; e, tal como a alegria oswaldiana, dessa prova ela sairá sem dúvida vitoriosa. Mammì prossegue:

Mas a bossa nova não foi apenas o produto de um momento feliz da história brasileira. Ela é aquele momento feliz, sua eternização, e com isso a possibilidade perpétua de retomar os fios interrompidos. Enquanto linguagem artística, mesmo que esteja ligada a um processo histórico que fracassou, seu êxito independe daquele fracasso. Nela, a hipótese não realizada se torna fundamento, ponto de partida de qualquer hipótese futura. (MAMMÌ, 2012, p. 158)

Certamente foi Caetano Veloso que melhor intuiu tudo isso, com sua formulação de uma “linha evolutiva da música popular brasileira” a partir do legado bossanovístico. Mas seus companheiros de geração também chegavam ao proscênio por aqueles dias, e a forma como a canção mediatizada pós-bossa nova chegou ao grande público era então nova: através dos programas televisivos, num momento em que a TV começava a se difundir, irradiando-se seu consumo a partir dos estratos mais abastados da classe média. Foi no interior destes, no interior da grande máquina TV que então começava sua real difusão massiva que o profissionalismo da nova “MPB” começou a acontecer. De uma forma geral o acaso daquele encontro entre criação e trabalho começa a concretizar a real possibilidade de deixar de ser fortuito para se tornar mais e mais — e um tanto à revelia dos seus agentes — profissional. Mas com o golpe de 64 pelo meio e com toda a interferência que provocou no interior da vida cultural articulada, percebemos que na verdade o que acontecia agora efetivamente no seio da nova geração é que eles configuravam propriamente o que Canclini chama de “sujeitos cindidos” da modernidade, isto é, agentes que buscavam a forma possível de conciliar, melhor dizendo, de articular a renovação artística e a democratização de suas experiências. Não era tarefa fácil essa articulação no pré-64:

Ao mesmo tempo que levavam a extremos as práticas de diferenciação simbólica — a experimentação formal, a ruptura com os saberes comuns — buscavam fundir-se com as massas. À noite, os artistas iam aos *vernissages* das galerias de vanguarda em São Paulo e no Rio de Janeiro (...); na manhã seguinte, participavam das ações difusoras e ‘conscientizadoras’ dos Centros Populares de Cultura ou dos sindicatos combativos. Essa foi uma das cisões dos anos 60. (CANCLINI, 2004 p. 87)

No pós-64, quando as propostas de renovação artística teriam de ser cada vez mais difundidas através da indústria do incipiente entretenimento televisivo, essa cisão foi levada a um outro patamar, já que as regras do mercado efetivamente se punham no horizonte. Mas a geração de que tratamos aqui não por acaso ficou conhecida também pelo nome de “geração dos festivais”. A “canção de festival” foi o “abre-te, sésamo” para o profissionalismo dos novos cancionistas; apenas empírica e intuitivamente, anoto que o processo de profissionalização que se iniciava ainda se estenderá ao longo da década de 1980.

Na canção prototípica de festival, o tratamento estético de letra-e-música estilizava motivos “folclóricos” a partir de um tratamento culto (ou semiculto) do material poético-sonoro, deixando assumidamente flagrante a hierarquização a que tal material era submetido; tratava-se de uma extensão das lições advindas das práticas do modernismo, em especial de sua fundamentação romântico-nacionalista. Quanto ao tratamento propriamente poético, a letra da canção, em geral de extensão maior do que a melodia, abordava uma temática “conscientizadora” das grandes questões nacionais, e, amparando-se quase sempre num refrão, tornava-se mais contagiante à receptividade do público; fundamentais também para esse aspecto contagiante seriam os arranjos carregados de efeitos contrastantes, além da atuação o mais possível expressionista dos intérpretes. Cerca de quarenta anos depois, Chico Buarque aborda de maneira divertida o assunto ao comentar o impacto causado sobretudo pelo

arranjo de “Roda-viva” no celeberrimo festival de 1967: “Tinha uma coisa assim: terminava de repente, pá! [Chico faz barulho de aplausos com a boca]. Esse som do aplauso já estava previsto no arranjo.” (TERRA e CALIL, 2013, p. 96)

As performances tropicalistas nos festivais seguintes ao de 1967 acabaram por detonar também a “canção de festival”: mas a senha para o profissionalismo já cumprira seu papel. E, a rigor, o modelo acima descrito não foi empregado pelo tropicalismo.

Em outro viés, num diálogo um tanto de fora desse seio geracional de origem universitária, uma formulação um tanto esquemática nos ajuda a entender bem o papel de Paulinho da Viola em todo esse contexto: quando a bossa nova toma o rumo da “participação política”, às vésperas do golpe, Carlos Lyra e outros integrantes dos CPCs da UNE buscam dialogar com “os sambistas de morro, de tradição”; nesse sentido, ficou famosa a aproximação dos jovens cepecistas com Zé Kéti, Cartola, Nelson Cavaquinho, que resultariam, inclusive, no primeiro disco de Nara Leão. Essa aproximação foi muitas vezes tratada pela mídia em discurso corrente como sendo algo do tipo a “descoberta ou a redescoberta ou a volta do samba de tradição”. Não foi essa a porta de entrada de Paulinho nesse universo do samba de tradição. Além da vivência pessoal anterior no coração do universo do choro (seu pai era músico do conjunto acompanhante de ninguém menos que Jacob do Bandolim), que acabou por conduzi-lo ao samba dos subúrbios — adiante exploro um pouco mais esse ponto — , Paulinho participou do *Rosa de Ouro* (à mesma época do *Opinião*), concepção de Hermínio Bello de Carvalho, como integrante do conjunto acompanhante das estrelas Aracy Cortes e Clementina de Jesus. Ora, Aracy passara por anos de total ostracismo, desde os tempos do teatro de revista, sequer tendo atravessado a era do disco e do rádio com qualquer destaque. E Clementina, já na casa dos 60 anos, fazia sua estréia justo nesse espetáculo. O universo do espetáculo era o de uma musicalidade de tradição, mas sem o olhar exógeno que a aproximação cepecista lhe emprestava. O universo de manifestações àquela altura relegadas ao ostracismo ou lidas pelo viés do anacronismo. E em grande medida à margem da atividade profissional dos músicos em cena.

Paulinho da Viola não chegou a ser um nome proeminente no cenário dos festivais da canção; não pelo menos até o apogeu destes, em 1967. Em junho do ano seguinte consegue um modesto 6º. lugar na I Bienal do Samba (um festival que só admitia inscrições de samba, sem abertura para outros gêneros), com “Coisas do mundo, minha nega” e em 1969 (dezembro) vence o V Festival da Record, com “Sinal fechado”. Seu primeiro disco individual é lançado no segundo semestre de 1968, mas sua visibilidade maior — à altura da de seus pares geracionais — só se fará década seguinte adentro: em 1970, a boa receptividade crítica de “Sinal fechado”, uma canção experimental, irá de par com seu maior sucesso de público até hoje, “Foi um rio que passou em minha vida”, um samba de feição tradicional — feito à feição dos sambas das escolas sem incorporação alguma das inovações da bossa nova — exaltando sua escola de samba, a Portela. Paulinho da Viola estabiliza-se como um criador no interior da indústria fonográfica e firma sua imagem na primeira metade dos anos de 1970. Os marcos consensualmente aceitos para a delimitação do período assinalam que ele começa com a decretação do AI-5 (Ato Institucional no. 5) em dezembro de 1968 e arrefece com a chamada “distensão” levada a cabo por Geisel na a partir de 1974: fechamento do Congresso, instituição da censura à imprensa, cassação de mandatos de políticos, professores, intelectuais, prisão de artistas, jornalistas, desaparecimento, tortura e morte de militantes diversos, repressão aos setores mais inconformistas do clero, financiamento empresarial do terrorismo de estado, “sufoco” generalizado. Eis o quadro, empiricamente traçado, do ambiente político e cotidiano. Eis os “anos de chumbo”. Vivem-se os anos do imediato pós-tropicalismo.

A síntese do panorama geral para o período, feita em outra obra pelo já citado Marcos Napolitano (NAPOLITANO, 202, P.69-76) é a seguinte: 1. a “MPB” no topo da hierarquia musical, plural, multifacetada, reconhecida como produção de uma “elite musical”, constituindo-se como um arquigênero capaz de abrigar em seu seio inclusive a produção tropicalista que a questionara de

dentro durante os festivais: Napolitano fala ainda em uma “MPB cindida” no começo da década, com uma linhagem procurando manter-se no *mainstream* bossa nova-canção de festival (os nomes reunidos em torno do MAU, Movimento Artístico Universitário, além da parceria Toquinho com Vinícius de Moraes), e outra, mais aberta às influências “musicais e comportamentais” do *pop-rock*, “com incursões na contracultura e na música e poesia de vanguarda” (Novos Bahianos, Rita Lee, Raul Seixas, os diversos “malditos”, o grupo “Secos e Molhados”); 2. a “música romântica”, como um segmento de maior consumo popular, que levaria do bom acabamento das canções de Roberto Carlos até as linhagens mais “toscas e simplórias” que desaguariam no chamado gênero “brega”; 3. o samba, que “mesmo incorporado ao *mainstream* sintetizado pela sigla MPB”, configuraria um escaninho à parte, atravessando desde a tradição de manifestações mais comunitárias do que propriamente urbanas até produções mais populares e contrafações comerciais, sem deixar de passar pelo fenômeno de “redescoberta” de luminares de outras eras — o que se dá nessa década — como Nelson Cavaquinho, Cartola, Adoniran Barbosa e outros.

Mais recentemente, Felipe Trotta resume o panorama resultante da institucionalização da MPB termos de “Samba versus MPB”. O que chama a atenção do analista é o preconceito que o grande gênero matriz sofre ante a sigla globalizante:

O preconceito é difícil de ser aceito, mas relativamente fácil de ser explicado. Se, até a bossa nova e o surgimento da MPB, o samba era a música nacional por excelência e gozava de um certo prestígio no conjunto da sociedade e tinha bom trânsito nas gravadoras, com a invenção da MPB, ele foi rebaixado. (TROTTA, 2011, p. 119)

O estudioso dirá sobre precisamente Paulinho da Viola nesse quadro que, nos anos que vimos aqui analisando, ele consegue um lugar de destaque na hierar-

quia do mercado ao aproximar-se do estatuto de seus companheiros de geração de artífices da “MPB”.

Assim, destaque-se que o díptico “Coisas do mundo minha nega/”Sinal fechado”, as mais exitosas canções de festival de Paulinho, sinaliza na direção do quanto Paulinho dialogou com seus pares geracionais da MPB: não pretendo me deter sobre nenhuma delas especificamente, mas chamo atenção para alguns pontos indispensáveis: aquela configura, no meu modo de ver, conforme tratei em outro lugar (BOZZETTI, 2011, p.163-185), sua poética propriamente dita: o mundo do samba visto sem estereotipia (sem o caráter xenófobo que tantas vezes revestiu; sem a estereotipia comercial da malandragem), visto com um olhar que é “de fora” e “de dentro” ao mesmo tempo a esse mundo, canção que porta uma abertura poética, musical e, ousaria dizer, existencial, para as “coisas do mundo (que) é preciso aprender”. “Sinal fechado” tornou-se praticamente uma canção ícone dos anos de chumbo por sua estrutura poética, de uma letra estruturada como um diálogo/monólogo sobre o incomunicável. A palavra vazia, o apontar para um inefável “poderia ter sido mas não foi e não será”, a fórmula e a raríssima incorporação — em canção — das tmeses, como bem lembrou Augusto de Campos. Na estrutura musical propriamente dita, se seria exagero dizer que estamos diante de uma “antimelodia”, o que percebemos ao ouvi-la é a ausência de uma célula rítmica claramente perceptível — essa célula rítmica que falta é, obviamente, a do samba. É uma canção afastada do “habitat” de Paulinho, bem longe do samba, embora em mais de uma ocasião ele tivesse relativizado esse afastamento, afirmando ter partido na verdade da estrutura do samba-canção em estudos de violão desenvolvidos no Instituto Villa-Lobos, e, ainda mais do que isso e surpreendentemente, ter declarado em entrevista à época do lançamento da canção: “No mais, se eu tivesse usado um acompanhamento simples, ‘Sinal fechado’ seria um samba-canção de caráter bem tradicional.” (apud COUTINHO, 2002, p. 110)

Na verdade tanto uma quanto a outra atestam no trabalho de Paulinho uma interlocução em técnica, procedimentos, poética enfim, com seus pares de “MPB”, considerados estes fundamentalmente aqui como herdeiros da bossa nova. Pois em Paulinho há uma diferença notável: o impacto João Gilberto/Jobim — fundamental para todos os demais — não lhe foi decisivo para deflagrar seu interesse por música. Ele está longe de negar a importância musical de João/Jobim, ou da bossa nova como um todo (em várias entrevistas ele reconhece essa importância). Mas é que Paulinho traz de base outra musicalidade, riquíssima, tornada um tanto subterrânea no mercado, tanto por seu caráter de música puramente instrumental quanto pelas novas sonoridades difundidas no pós-guerra, modalidade no entanto com veios persistentes que afloram aqui e ali: a excepcional musicalidade do choro. E a intuição da vivência de Paulinho no choro o encaminhará na direção do samba de tradição, dos subúrbios e morros cariocas — tradição àquela altura bem afastada do mercado, a não ser no caso esporádico do que se desdobrara das incursões do CPC (talvez convenha lembrar que os CPCs são extintos com o golpe de 64). O compósito choro/samba de tradição dá a base musical que Paulinho da Viola cultiva e desenvolverá. Alguns aspectos de sua criação, de sua dicção cancional convidam a refletir sobre algumas particularidades que eu gostaria de abordar um pouco mais detidamente. A todos esses elementos, convém acrescentar que no mesmo período em que começa a aparecer para o mercado ele se inicia nos estudos teóricos de música no Instituto Villa-Lobos, no Rio.

É assim que na primeira metade dos anos de 1970, Paulinho vê deslanchar sua carreira - e não graças ao sucesso que “Sinal fechado” tivesse obtido. Se “Sinal fechado”, tornou-se uma canção de sucesso, este não foi imediato. Ela foi crescendo ao longo dos anos (foi, por exemplo, a canção que deu título ao disco de Chico Buarque em 74, só com títulos de outros autores, pois as suas eram invariavelmente vetadas pela censura) Depois ela viria a ser regravada por vários intérpretes, de Fagner a Maria Bethânia, incluindo Elis Regina. A

canção de Paulinho que fez sucesso imediato na época foi um samba de feição tradicionalíssima dedicado à sua escola de eleição, a Portela, “Foi um rio que passou em minha vida”. Anote-se, *en passant*, porém, que mesmo sua feição muito tradicional pode ser relativizada, se considerarmos que num samba de exaltação à sua escola, a Portela, a letra se embrenha em curiosa deriva antes de definir, já percorrida mais da metade de sua longa extensão, seu objeto de celebração.

4. ::

Mas há também um samba desse mesmo período, ao qual se presta pouquíssima atenção — é dos seus sambas menos conhecidos — que reforça de forma curiosa a impossibilidade de comunicação encarnada na estrutura de “Sinal fechado”. É sobre este samba que proponho tratar um pouco mais detidamente. Trata-se de “Papo furado”. Tem apenas uma estrofe:

Existe lá perto de casa
Um cara
Seu nome eu não quero dizer
Que tem a mania muito devagar
De correr e contar
Tudo aquilo que ouve e que vê
Mas a moçada já sabe de tudo
Quando ele chega e quer ficar ligado
Às vezes um papo que era legal
Tem até que ficar furado.

Seria o caso de considerá-lo como um samba “apenas de 1ª parte”, como que remetendo aos primórdios do gênero. Como se sabe, antes mesmo de começar a ganhar de vez o mundo do disco, o samba era praticado de uma forma que o ingresso na fonografia acabou interrompendo: nos núcleos de cultura popular, majoritariamente afrodescendente, seus praticantes, muitas vezes, cantavam uma parte, uma estrofe ou um refrão, que ia sendo preenchido aos poucos por um ou por alguns dos demais integrantes daquela rede comunitária ou simposial, corporificada na “roda”. Na verdade, seguindo à minha maneira uma sugestão de Achcar (ACHCAR, 1994), na idéia de “roda de samba” vislumbro uma prática de certa maneira mais do que comunitária — ou porque

comunitária — uma prática simposial, entendida como uma atividade poética que compartilha temas, tópicos, procedimentos, normas, códigos. Sabemos inclusive que foi assim o ingresso de Paulinho na Portela, com um samba, “Recado”, que continha apenas uma parte e que foi completado na roda pelo veterano Casquinha.

Em “Papo furado” devemos ressaltar de início alguns aspectos, sendo que o mais importante para o meu argumento é o fato de o samba não contemplar uma segunda parte, resultando curiosamente, dependendo da expectativa criada, “incompleto”. Acrescente-se que a letra é permeada de gírias, a começar pelo título (e ainda “um cara”, “devagar”, “moçada”, “ficar ligado”, “legal”), que embora discretas — o uso de gírias não é procedimento dos mais frequentes neste cancionista - são decisivas para compor a ambiência da roda de samba: mas em vez de ser uma remissão à tradição que se esgotasse em si mesma, como um aceno benevolente a um “típico” folclorizado, o que na verdade indica uma diferença de procedimento é que essa “incompletude” dialoga com o fato de que o personagem de que fala a música é “um cara” que se aproxima da roda para, ao deixá-la, “correr e contar/tudo aquilo que ouve e que vê”; ora, na mitologia da malandragem, esse cara é o alcagüete, por isso seu nome não se deve nem querer dizer, para evitar espelhamento; se se amplia para além dos laços de círculos comunitários onde circula o samba de tradição (o que situa seu caráter simposial propriamente falando), ou seja, se se considera a vivência geral e anônima da cidade (entendendo-se por este termo um oposto complementar do termo comunidade), é ele, na mitologia dos “anos de chumbo”, o dedo-duro. O alcagüete, proscrito na esfera comunitária, passa por uma leitura politizada, ideologicamente direcionada, que o identifica ao delator. É por isso que com sua chegada o samba tem que se interromper; novos assuntos, que redundarão em possíveis “segundas partes” improvisam-se diante das circunstâncias. As circunstâncias neste aqui-e-agora de 1969, acena o samba, aconselham o silêncio. De outra ordem, diferente do silêncio imposto pelos

mecanismos censórios da ditadura. Podemos dizer: não é que Paulinho esteja “ilustrando”, como num pacífico cromo sonoro para deleite de seu ouvinte (de disco), o quanto é pitoresco o universo do samba e da malandragem; ele está na verdade incorporando um procedimento desse universo, ultrapassado pelas vicissitudes do ingresso do gênero samba no mundo fonográfico, para, recuperando-o, ainda que fortuitamente — e numa dramaturgia de estúdio fonográfico — comentar a situação presente da vivência daquele período histórico. É um procedimento original neste cancionista que se inscreve naquilo que Gilberto Vasconcellos, num texto de grande fortuna crítica para o período, chamou “linguagem da fresta”. Outro mote pode dar partida para um novo samba, parece figurar a dramaturgia da performance gravada. A história do samba não pára e nem se congela num modelo a ser repetido como se fosse sempre o Mesmo: “Papo furado”, com sua linha melódica de grande amplitude calcada em arpejos e saltos melódicos expressivos, possui um singular contorno rítmico-melódico suingado, que lhe dá uma aparência jazzística na melodia, sobre harmonia característica de samba, o que é por si só outro indicativo de o quanto Paulinho dialoga também musicalmente com o que está fora da estereotipia do samba. E se o procedimento, como resultado final, é malandro — e eu chamei a atenção para o fato de que seu samba pouco reverencia a malandragem — ele o é em função de um agenciamento estratégico de poética autoral — individual, na medida mesma em que não deixa de ser sopsial e moderna: comunidade e cidade.

O silêncio como tema e a sua presentificação no corpo da canção e da performance na gravação aproximam “Papo furado” de “Sinal fechado”, por díspares que sejam os tratamentos de ritmo, melodia e harmonia quando se os comparam. Mas ambas prenunciariam o que Paulo Henriques Britto (BRITTO, 2003, p. 191-200) chamará de “canções de paranóia”, que terão presença marcante na primeira metade da década que inicia, sem deixarem de ser canções de fresta, segundo a proposição de Vasconcellos — e no sentido preciso

em que este cria a expressão, ressalte-se que toda canção de fresta pressupõe uma abordagem de burla, portanto, é malandra.

As citadas “canções de paranóia” foram, no dizer de Paulo Henriques Britto a peculiaríssima maneira como os ecos da contracultura chegaram ao Brasil no período. Articulada pelo avesso com a repressão daqueles anos, a contracultura entre nós, longe de ser solar em suas recusas, em sua resistência iconoclasta ante o *establishment*, tingiu-se de depressão, de “noturnidade”, de temática sombria. É possível argumentar, relativizando o que diz Britto, que nem só as canções próximas da proposta contracultural — que ele parece alinhar um tanto automática e apressadamente ao rock — enveredaram pelo caminho noturno, paranóico. Mas não é esse o foco que quero aqui. Se há de fato uma generalização do assustador, do paranóico, do “convitativo ao suicídio” (outra vez Drummond), há igualmente ainda confronto e drible. “Sinal fechado” rende, inenfática e tensa, tributo ao paranóico: “Fiz uso de melodia simples, de harmonias simples, onde acrescentei a todos os acordes uma segunda menor, buscando o clima angustiante vivido pelos personagens” (apud MÁXIMO, 2002, p. 88); “Papo furado” é drible: uma melodia sapateia no suíngue sobre a sólida tradição harmônica do samba. A obra de Paulinho nos LPs que grava de 1971 a 73, principalmente nesses, dialoga com essa produção de “temática noturna”, de “ambientação” (por assim dizer) contracultural. Obra de um criador feita de aproximações com interlocutores bem diversos, num papel de verdadeiro mediador cultural: de um lado, seu contato, profissional e de amizade, com o compositor Jards Macalé e com os poetas Capinam e Torquato Neto, todos integrantes — ou próximos — do que restara do grupo tropicalista; de outro lado: seu contato com o mundo do samba de tradição, fazendo mediações entre os sambistas “que sempre estiveram aí” e a indústria fonográfica, onde a maior parte desses mesmos sambistas jamais estiveram — mediação feita graças ao prestígio adquirido com seus primeiros

êxitos discográficos.

O Paulinho da Viola mediador em seus discos grava um tipo de samba que corre pelas margens, seja do esquecimento, seja da transgressão: Nelson Cavquinho, Cartola, Wilson Batista, Zé Ketí. Esses nomes — e ainda outros — hoje tornados familiares a quem se interessa pela canção feita no Brasil foram sistematicamente apresentados por Paulinho ao público que se formou tendo o LP como principal *medium*. Talvez ele tenha tentado concretizar algo da ordem do impossível: no esforço pelo reconhecimento da plena cidadania aos sambistas, capazes de eles mesmos fazerem chegar suas obras ao disco — sem mediação ou com o mínimo: foi dele a criação da Velha Guarda da Portela — armou-se com a disposição de ressaltar justo o que, no samba, havia de transgressivo, de marginal, de desobediente, em suma, de indomável aos padrões que, em sua leitura, a indústria fonográfica vinha tentando estabelecer: o silêncio de “Papo furado” dramatiza de certa maneira aquele tempo presente, estendendo a ponte aos procedimentos que sempre estiveram no samba; mas a indústria do disco não está interessada tanto em procedimentos quanto em padrões. Seu agigantamento nos anos subseqüentes o provou.

Mesmo quando veio seu encolhimento, e em termos de condições objetivas de produção novas e múltiplas formas de existir, produzir e apresentar a canção mediatizada (quando não de compor) foram criadas, essas novas condições parecem ter se guiado, para obter êxito e sustentar-se no mercado, por padrões. No que diz respeito ao caso particular do samba, o livro de Trotta, recentemente lançado, é eloqüente; o vitorioso — a partir da década de 1990 — “pagode romântico” diz reverenciar o “samba de raiz”, mas dele mantendo distância prudente — no que tange ao potencial agressivo, transgressivo, incômodo deste então — o que Paulinho buscava valorizar — , procura ostensivamente mostrar afastamento. Se a indústria do disco precisou criar padrões, criou-os por àquela época próximos ao imaginário do gigantismo do Brasil

oficial — viviam-se os anos mais duros da ditadura; atingido o gigantismo da indústria fonográfica, este inclusive levou mais tempo para desmanchar-se no ar do que o próprio gigantismo do “milagre brasileiro”; na pauta informal, secreta, clandestina, mas altiva, da resistência contracultural — lato senso — da época, esse gigantismo ia de par com o “Brasil Grande” da ideologia oficial instalada no poder desde 64. Precisavam ambos serem recusados. A fímbria da sobrevivência no entanto devia persistir. O resultado, para Paulinho da Viola e para o samba que pratica — de sua autoria ou não, apenas levado a disco por ele — teria toda a década ainda pela frente para o desenrolar de sua dramaturgia própria, questionando até mesmo os padrões do próprio “samba de raiz” estereotipado. Mas há um bom tempo, quase vinte anos, o silêncio tem sido sua incógnita.

Referências

- ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: EdUSP, 1994.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.
- BOZZETTI, Roberto. “Coisas do mundo, minha nega”: para uma poética de Paulinho da Viola. Via Atlântica: publicação da área de estudos comparados de literaturas de língua portuguesa da Faculdade de Filosofia
- BRITTO, Paulo Henriques. A temática noturna no Rock pós-tropicalista. In: In: DUARTE, Paulo Sérgio e NAVES, Santuza Cambraia (org.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; FAPERJ, 2003, p. 191-200.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4 ed. São Paulo: EdUSP, 2004.
- COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.
- MAMMÌ, Lorenzo. “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova”. In: GARCIA, Walter (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- MÁXIMO, João. *Paulinho da Viola: sambista e chorão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Prefeitura. 202 (coleção Perfis do Rio).
- MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. 5 ed. Rio de Janeiro: 34, 2010.
- NAPOLITANO, Marcos. “*seguindo a canção*”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Anablume; Fapesp, 2001.
- _____. *História & Música: História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- TATIT, LUIZ. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 6.

ed. rev. e ampl. Petrópolis: Vozes, 1982.

TERRA, Renato e CALIL, Ricardo. *Uma noite em 67*. São Paulo: Planeta, 2013.

TROTTA, Felipe. *O samba e suas fronteiras: “Pagode romântico” e “Samba de raiz” nos anos 1990*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

GRANDE SERTÃO: VEREDAS E A ESCUTA CRÍTICA ORIGINÁRIA

Taís Salbé Carvalho

Doutoranda em Estudos Literários — Universidade Federal do Pará

t.salbe@gmail.com

Antônio Máximo Ferraz

Instituto de Letras e Comunicação — Universidade Federal do Pará

maximoferraz@gmail.com

Resumo: Este ensaio propõe um exercício crítico a partir da escuta das questões que se manifestam em *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa. Para tanto, reflito sobre o que vem a ser o exercício de escuta crítica originária, pensando em escuta como o se deixar invadir pelo real acontecendo, e como podemos fazer uma leitura crítica poética, por meio do diálogo com a obra literária, que prevê o pensar como o deixar-se tomar pela linguagem, como *logos*.

Palavras-chave: Crítica Literária; Escuta Crítica; *Grande Sertão: Veredas*

Abstract: This essay proposes a critical exercise based on listening to the

questions that are manifested in *Grande Sertão: Veredas*, by João Guimarães Rosa. For that, on what comes from an exercise of critical listening originating, thinking of listening as to empty the real movement, and how can make a critical poetic reading, through dialogue with a literary work, which provides the think how to leave Is taken by language, as *logos*.

Keywords: Literature critics; Critical Listening; *Grande Sertão: Veredas*

I :: Introdução

O Universo não é uma idéia minha.

A minha idéia do Universo é que é uma idéia minha.

A noite não anoitece pelos meus olhos,

A minha idéia da noite é que anoitece por meus
olhos.

Fora de eu pensar e de haver quaisquer pensamentos

A noite anoitece concretamente

E o fulgor das estrelas existe como se tivesse peso.

Alberto Caeiro

O senhor reflita... O que venho mostrar com essas palavras do pensador-poeta e guardador de rebanhos Alberto Caeiro tem muito a ver com a questão do criticar do homem, visto que todo e qualquer ser humano já está lançado no horizonte da crítica, e esta orienta nossas possibilidades para que sejam transformadas em decisões, estabelecendo, assim, os princípios que regem nossas vidas.

Mire e veja... É a crítica que possibilita o homem julgar o que quer que seja, fazendo as opções para percorrer sua travessia. E a realidade como manifestação do real advém-nos no criticar, no momento em que separamos para distinguir e diferenciar, por meio da linguagem (logos), o que é característico e constitutivo do que está se manifestando. Acredite, disso, Riobaldo já sabia:

Hem? Hem? Ah. Figuração minha, de pior pra trás, as certas lembranças. Mal haja-me! Sofro pena de contar não... Melhor, se arrepare: pois, num chão, e com igual formato de ramos e folhas, não dá a mandioca mansa, que se come comum, e a mandioca-brava, que mata? Agora, o senhor já viu uma estranhez? A mandioca doce pode de repente virar azangada — motivos não sei; às vezes se diz que é por replantada no terreno sempre, com mudas seguidas, de manaíbas — vai em amargando, de tanto em tanto, de si mesma toma peçonhas. E, ora veja: a outra, a mandioca-brava, também é que às vezes pode ficar mansa, a esmo, de se comer sem nenhum mal. E que isso é? (ROSA, 2006, p. 11).

E o senhor vê? Riobaldo está contando do acontecer das coisas no mundo, que pelo nosso criticar, damos resultado é na hora, e não “antesmente” de as coisas se manifestarem. E isso é que é o criticar original. O senhor me acompanhe? As possibilidades do ser das coisas não podem ser mapeadas e analisadas de forma exata, cartesiana, pois tanto o ser da coisa quanto o ser de quem diz a coisa são um sendo, estão acontecendo, são atravessados pelo tempo. E podemos pensar assim também quando queremos fazer um exercício de escuta crítica sobre uma obra de arte.

2 :: A crítica

Pois bem, vamos então pensar o que diz a palavra “crítica”. E sei que o senhor é homem que pensa e repensa, por isso me escuta. Crítica, do grego *krinein*, remete às acepções de julgar, de examinar, de analisar, de discernir, de diferenciar. Essas são palavras que possuem sentidos bem diversos e dinâmicos, em função dos diferentes contextos em que são empregadas em nosso cotidiano, e podem ser usadas em diferentes áreas do conhecimento, além de serem empregadas também na vida prática, o senhor crê? Pois bem, segundo o moço pensador, Leandro Gama Junqueira,

[...] o ‘nascimento’ da crítica, ligada à Teoria do Conhecimento, e da Modernidade, são, filosoficamente, paralelos, pois é em Kant, o ‘pai’ da Modernidade, que o estudo da crítica mais se aprofunda e ganha corpo, sobretudo nas reflexões em torno da questão da *Aufklärung*, traduzida, *grosso modo*, por esclarecimento ou Iluminismo. A crítica é trazida para o cenário filosófico com a publicação das obras: *Crítica da razão pura* (1781), *Crítica da razão prática* (1788), *Crítica da faculdade de julgar* (1790). E suas reflexões giram em torno das questões ‘como é possível conhecer?’, ‘as formas do espaço e do tempo’, ‘categorias do entendimento’, ‘as antinomias da razão’, ‘o imperativo categórico’ e ‘a crítica da faculdade de julgar’, entre outras (JUNQUEIRA, 2014, p. 49).

Mas o senhor arrepare que o sentido de crítica na Modernidade, a partir dos pensamentos de Kant e Descartes, aponta para a ação de separar para distinguir e diferenciar, porém, com finalidade de determinar o valor do que se manifesta (“o que é”) e classificá-lo pelo modo como se manifesta ou se dá no mundo (“como é”), sempre a partir da apropriação intelectual das categorias metodológicas instituídas pela razão (“como se conhece”). Olhe o senhor,

para Kant, a crítica deve ser mediada pela relação sujeito—objeto e determinada por categorias inerentes ao intelecto e pelas formas, *a priori*, de intuição, que são tempo e espaço, como condição de possibilidade do conhecimento ou meio pelo qual o sujeito pode conhecer.

Esse processo seria uma forma de determinação e de legitimidade da verdade e sua respectiva validade nos diversos âmbitos, de modo racional, mensurável, registrável e transmissível. Mas como podemos determinar a verdade de uma coisa (no caso aqui de uma obra de arte), que vigora no manifestar da *phýsis*¹, por meio de uma análise lógica? Entretanto, como já nos alertou o demiurgo do ser-tão Guimarães Rosa: “Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões...” (ROSA, 2006, p. 8).

Peço que continue me escutando a respeito da questão da crítica moderna. A Modernidade instaurou o poder autoritário da razão, a razão seria, a partir de então, a medida para todas as coisas; logo, temos aí o homem como medida, o senhor vê? Pois bem, como diria Riobaldo: “No viver tudo cabe” (ROSA, 2006, p. 69). Então, temos que a razão, nessa época, passa a ser crítica, e tudo passa a ser regido pela crítica, é ela que vai estabelecer o que é verdade do que

1 A *phýsis* no pensar de Heráclito é “o surgir incessante” (1), “o que literalmente significa: surgir no sentido de provir do que se acha escondido, velado e abrigado. Esse surgir torna-se imediatamente visível quando pensamos no surgimento da semente escondida dentro da terra, no rebento, no surgir dos brotos. A visão do nascer do sol também pertence à essência do surgimento. Podemos ainda pensar o surgir como quando o homem, concentrando o olhar, surge para si mesmo, como no discurso o mundo surge para o homem e com ele se reúne a fim de que o próprio homem se revele, como o ânimo se desdobra nos gestos, como sua essência persegue o desvelamento num jogo, como sua essência se manifesta na simples existência. Em toda parte – para não se falar do aceno dos deuses – dá-se um vigor recíproco de todas as essências, e em tudo isso o aparecimento, no sentido de mostrar-se a partir de e dentro de si mesmo. Isso é a *phýsis* (2). Referências: (1) CASTRO, Manuel Antônio de. “*Poiesis*, sujeito e metafísica”. In: _____ (org.). A construção poética do real. Rio de Janeiro: 7letras, 2004, p.28. (2) HEIDEGGER, Martin. *Heráclito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998, p. 101. (CASTRO: *Phýsis*, 1).

não é, tendo como medida explicativa conhecimentos técnicos-científicos, provenientes de experimentos analíticos. O senhor crê, de fato, que podemos explicar o ser das coisas, o ético e o poético do humano por meio de análises científicas? Hem? Hem? Talvez isso careça de mais algumas palavras... Octavio Paz, poeta-pensador, fala um pouco sobre essa ditadura da crítica da razão pura, como a concebia Kant:

A modernidade começa como uma crítica da religião, da filosofia, da moral, do direito, da história, da economia e da política. A crítica é seu traço diferencial, seu sinal de nascimento. Tudo o que foi a Idade Moderna tem sido obra da crítica, entendida está como um método de pesquisa, criação e ação. Os conceitos e ideias cardeais da Idade Moderna — progresso, evolução, liberdade, democracia, ciência, técnica — nasceram da crítica. No século XVIII, a razão fez a crítica do mundo e de si própria; assim transformou pela raiz o antigo racionalismo e as suas geometrias intemporais. Crítica de si mesma: a razão renunciou às construções grandiosas que a identificavam com o Ser, o Bem e a Verdade; deixou de ser a Casa da Ideia e se converteu em caminho: foi um método de exploração (PAZ, 2001, p. 34).

O senhor pense, repense! As palavras de Octavio Paz levam-nos a entender que o que aconteceu com o direcionamento da crítica no mundo moderno atingiu também as obras de arte e de pensamento. E o senhor concedendo lhe digo que as obras literárias também passaram a ser analisadas de modo racional, e não mais como a própria realidade se manifestando em sua verdade, sua *poiésis*. Para o pensador Manuel A. de Castro, a análise não passa de uma filha desnaturada da crítica, pois caracteriza-se como

[...] um procedimento metodológico decorrente do postulado crítico-científico que concebe a obra como um organismo, construído de partes, cujo conhecimento dá acesso ao que a obra é em sua constituição e classificação

(CASTRO, 2015, p. 128).

Mas então pergunto ao senhor, o que vem a ser o exercício da crítica originária? Como podemos chegar à verdade originária do ser das coisas? No nosso caso, de interpretação de uma obra literária, como poderemos fazer uma leitura crítica como leitura poética, que prevê o pensar como o deixar-se tomar pela entre-compreensão originária (em grego *diá-noia*) e pela linguagem (*logos*)? O homem pensador Manuel A. de Castro nos diz que criticar (do verbo grego *krinein*) é “um entre-compreender, discernir, dialogar, na e pela escuta da linguagem da realidade em sua manifestação: o sentido e verdade, em cada ser humano e seu experienciar-se no que é” (CASTRO, 2015, p. 128).

Mire e veja. Se pensarmos na relação que Riobaldo tem com o sertão, aí já está posta a questão do criticar. O jagunço, a todo momento, trata do ser-tão como algo inaugural, que se dá e se retira; e ele, Riobaldo, como um entre-acontecer, também está se dando e se retirando. Em *Grande Sertão* temos o real e o humano acontecendo e se relacionando: os caminhos pelos quais Riobaldo vai percorrendo não são certos, as decisões que ele toma diante dos acontecimentos que lhe chegam também não são estáticas, pois existe uma infinidade de possibilidades da realidade se mostrar e se velar e ele, atravessado pelo tempo e questionando-se, vai percebendo o mundo e co-respondendo a ele, mas não de forma lógica, e, sim, a partir de um agir ético² e originário. Riobaldo questiona-se para tentar se entender. Veja:

Sertão é o penal, criminal. Sertão é onde o homem tem de ter a dura nuca e mão quadrada. Mas, onde é bobice a qualquer resposta, é aí que a pergunta

2 “Na e pela *poiésis*, o próprio real se constitui como linguagem, mundo, verdade, sentido, tempo e história, em qualquer cultura. As poéticas das obras são memória do real. Um conhecimento cultural e científico pode ser superado por outro. Em relação às obras poéticas não há, nunca houve jamais haverá superação. Nelas e por elas se perfaz o sentido do homem, isto é, nelas o humano do homem se abre para a escuta da linguagem e o homem se faz humano, isto é, ético. Pois *ethos*, em grego, diz a morada da linguagem, o lugar do humano do homem” (CASTRO: Ético, 2).

se pergunta. Por que foi que eu conheci aquele Menino? [...] O senhor pense outra vez, repense o bem pensado: para que foi que eu tive de atravessar o rio, defronte com o Menino? (ROSA, 2006, p. 110).

O senhor escute, anote aí, para realizar tal exercício de crítica — que nesta pesquisa estou convidando o senhor a pensar se tratar de uma crítica a partir da escuta do apelo da linguagem, ou seja, da escuta do ser da obra — fez-se urgente colocar-me em posição de abertura total do pensamento para que conseguisse me doar às questões que *Grande Sertão* estava, a todo momento, me mostrando, digo mais, foi preciso estar livre para me atirar ao abismo do não saber e iniciar minha travessia, com Riobaldo, pelo sertão e seus mistérios poéticos. Só assim conseguiria fazer uma travessia originária rumo à aprendizagem humana.

E perceba, foi nesse momento que comecei meu diálogo com a hermenêutica proposta por Heidegger (1966), que prevê uma dialética entre presença e ausência da verdade (*alétheia*) do ser, para a qual é de suma importância que o intérprete situe-se à terceira margem do pensamento, e não tenha medo de se lançar ao abismo do não conhecido. E digo ao senhor, que Rosa, homem que também pensa e repensa as questões do ser, já nos alertou sobre o “salto mortal” ao abismo do não conhecido de todo saber, para que possamos chegar a experienciar a vida de forma radical e original. Convido o senhor a escutar as palavras de Rosa, no conto “O espelho”:

Devia ou não devia contar-lhe, por motivos de talvez. Do que digo, descubro, deduzo. Será se? Apalpo o evidente? Trebusco. Será este nosso desengonço e mundo o plano — intersecção de planos — onde se completam de fazer as almas?

Se sim, a “vida” consiste em experiência extrema e séria; sua técnica — ou pelo menos parte — exigindo o consciente alijamento, o despojamento, de tudo o que obstrui o crescer da alma, o que a atulha e soterra? Depois, o

“*salto mortale*”... — digo-o, do jeito, não porque os acrobatas italianos o aviventaram, mas por precisarem de toque e timbre novos as comuns expressões, amortecidas... (ROSA, 2005, p. 120).

O senhor sabe? Mas, no meu entender, parece que o poeta-pensador mineiro está dizendo que é preciso tirar as camadas de cinza com que o pensamento foi encoberto neste mundo funcionalista, e vigiar para que a arte não mais seja reduzida à condição de objeto, instalação sobre a qual são realizadas análises científicas por meio de teorias prévias; é preciso que a própria obra de arte diga suas questões, e que o crítico, questionando-as, coloque-se num movimento de doação ao sagrado, que está presente, radicalmente, no homem, e que, por isso, faz-se humano. E é nesse movimento de doação, o qual vigora na dinâmica de receber as questões, acolhê-las e, então, retribuí-las com criatividade, que se dá a essência do humano.

O que estou propondo é pensar a obra de arte como sendo a própria criação da realidade (e ela é), em que o homem, ao percorrer sua travessia, a partir dos questionamentos na e pela arte, em busca de sua humanidade, já vigora na arte. “Na obra está em obra o acontecer da verdade, se aqui acontece uma abertura inaugurante do sendo naquilo que ele é e no como ele é. Na obra de arte, a verdade do sendo pôs-se em obra” (HEIDEGGER, 2010, p. 87).

Mire e veja, tem um particular que eu preciso lhe contar para que possamos seguir adiante em nossa travessia pelo sertão do pensamento proposta por este estudo, é preciso permanecer um pouco mais nessa vereda da crítica literária. É preciso questionar o sentido originário de crítica como escuta, pensando em escuta como o se deixar invadir pelo real acontecendo, como já nos contou o pensador Manuel A. de Castro, e diferenciá-la de outros modos de crítica fncados na representatividade da tradição metafísica.

E o senhor me desculpe de estar retrasando tantas minudências, mas para se-

guir no sertão de Riobaldo/Rosa carece de deixar os ouvidos atentos, porque “estou contando ao senhor, que carece de um explicado. Pensar mal é fácil, por que esta vida é embrejada. A gente vive, eu acho, é mesmo para se desiludir e desmisturar” (ROSA, 2006, p. 146).

O senhor arrepare, vou lhe contar: o pensador Manuel de Castro nos diz que o conceito de crítica é tanto antônimo como sinônimo do de teoria literária e que a percepção de sua relação mais nítida só acontece num movimento de aprofundamento. Vigie o senhor, se pararmos para pensar, iremos perceber que a palavra “crítica” possui um valor negativo, não é mesmo? Quando pensamos na palavra criticar, logo a relacionamos à ação de emitir um juízo de valor negativo sobre determinada coisa, não é? Arrepare, este conceito nasceu do mundo técnico-científico no qual estamos imersos. Mas se lhe mostrar que o juízo de valor é parte integrante da crítica, desde que se mova num mesmo nível ético, o senhor continua a acreditar? Então, vamos escutar o que nos diz Emmanuel Carneiro Leão sobre o referido assunto:

Etimologicamente, crítica provém do verbo grego *krinein*, cujo primeiro sentido é ‘separar para distinguir’ o que há de característico e constitutivo. Essa separação distinta se exerce, remontando à ordem fundamentos constituintes e por isso elevando-se a uma ordem superior, à originária (LEÃO, 1977, 164).

Escute o senhor, em diálogo com as palavras acima, Castro posiciona o criticar do humano como o lugar do acontecer ambíguo da realidade, por isso se constitui e se manifesta em sua essência originária. Isto é, o criticar do humano é, ele mesmo, o lugar e a referência originária da realidade (*phýsis*) e do ser humano. A ambiguidade que vigora neste criticar originário foge a qualquer relação sujeito—objeto presente na Modernidade. *Krinein* é lugar da dobra originária (diálogo), e não do duplo (dicotomia).

Se o senhor segue comigo, lhe digo, no duplo — posição mais explícita na sofisticada e na Modernidade, em que temos o operar da linguagem em sua dimensão lógico-instrumental ou funcional — o que está em jogo é o esquecimento do sentido do ser, que implica sempre, também, o sentido do humano do homem e da sua condição ontológica.

A dobra, ao contrário, vigora num movimento dialético entre o saber e o não saber. É esse movimento que faz Riobaldo, o jagunço, dizer-nos que vai falar de algo que mesmo sabendo — visto que está dentro do sertão e o sertão está dentro dele —, ainda não o sabe: “Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão” (ROSA, 2006, p. 100). E só por já saber é que pode se questionar e se atirar para o não saber. Viver é ou não é muito perigoso?

Arrepare, temos dois tipos de criticar: um poético, que escuta o apelo do ser e se deixa tomar pela dobra, ou seja, prevê uma relação de ambiguidade baseada no interstício do pensamento. O outro que se deixa tomar pelo duplo e prevê uma relação dicotômica, resultando num julgar que foca apenas situações binárias: certo/errado, verdadeiro/falso, belo/feio etc. Este foi o tipo de crítica que nos deu de herança o mundo moderno. E lhe pergunto: qual dos dois condiz mais com o operar de uma obra como *Grande Sertão*? O senhor sabe? Pois bem, eu escolhi para este trabalho o exercício de interpretação que vigora no jogo dialogal, a partir da dobra entre crítica e escuta.

O senhor segue comigo? É sobre esse movimento de escuta das questões da obra, que repousa o pensamento radical de Heidegger, no qual o filósofo afirma que para este tipo de hermenêutica se faz necessário um retorno à fonte originária da essencialização do ser, a partir da superação das tradições metafísicas do pensar e, por conseguinte, da investigação da questão sobre o sentido e sobre a verdade do ser. Mas é preciso ter atenção, o senhor veja, a hermenêutica proposta pelo filósofo alemão em nada se assemelha a uma

hermenêutica científica, esta que se dá de forma arbitrária, positivista, sempre buscando um resultado que supra os anseios de quem, por meio dela, investiga algo. E isso fica mais claro nas palavras de Emmanuel Carneiro Leão:

A dialética de presença e ausência da Verdade do Ser na História da metafísica é o que distingue a Hermenêutica da *Introdução* [à metafísica] de qualquer hermenêutica científica. Essa se limita, em e por força de sua própria essencialização metafísica, ao pensado pelos filósofos da tradição. Visa com todo o rigor imposto por essa limitação reconstruir o que foi pensado. Para ela legado e pensado coincidem. Aquela, procurando pensar a essencialização da metafísica, situa-se aquém desses limites, na dimensão do não pensado mas legado pelo pensamento da tradição. Visa uma ‘re-petição’ do passado presente, embora não pensado pelos filósofos da tradição. É uma hermenêutica que é o *Hermes* do não pensado, i.é, que interpreta o pensado pela mensagem do não pensado (LEÃO *apud* HEIDEGGER, 1966, p. 31).

O senhor tolere, mas neste momento acho oportuno esclarecer o que quero dizer com “superação das tradições metafísicas do pensar”, para tanto, mais uma vez o convido a ouvir o que diz um dos grandes pensadores da arte, tendo sempre como ponto de partida e chegada a busca do originário do humano: “Assim, parece que falta ação e de modo algum pensamento... E, no entanto... Talvez, já desde séculos, o homem vem agindo demais e pensando de menos” (HEIDEGGER, 1964, p. 112).

O senhor me segue? Pensemos. O que será que Heidegger propõe-nos a refletir com essa afirmação? A mim, parece que o filósofo faz uma reflexão sobre a atividade do pensar, no sentido de ação, atividade esta que o homem vem afastando de seu cotidiano há bastante tempo, ou melhor, o homem tem pensado, sim, mas sempre a partir da lógica e da razão, que vislumbra um resultado final para cada pensar, em vez de exercer uma abertura radical do

pensamento, pela qual as questões que se apresentam não têm resultados fixos, estanques, mas, ao contrário, o que fazem, na verdade, é levantar novos questionamentos, num movimento circular e, não, linear; ilimitado e, não, limitado; que inclui e, não, exclui.

O senhor crê? O senhor vê que o homem de hoje esqueceu-se de silenciar e de escutar. Esqueceu-se de ver e colocou-se a pensar a partir de pré-conceitos criados pela ciência, a partir de re-presentações que o mundo técnico científico criou para dizer o que é verdadeiro e o que é falso. Pense, repense, e então poderá ver que o homem está de olhos fechados ao aparecer das coisas e até de si mesmo, e o que faz é apenas dizer o que são as coisas, sem que elas o sejam de fato.

Sim? Não? Talvez o senhor esteja se perguntando o porquê disso tudo... Lhe digo que, muito provavelmente, isso aconteça porque o homem está deixando para trás de si todas as outras coisas do universo, distanciando-se em larga escala e colocando-se na posição de quem está em face das coisas (e não mais no “entre” originário). Melhor dizendo, a tradição metafísica joga no esquecimento a referência ontológica do ser e transforma o “ser” em “ente”; o homem passa a ser o sujeito diante de todas as outras coisas e, a estas, chama de objeto. A partir de então, começa a ditar definições e conceitos para tudo, a predicar os objetos, com a finalidade de domínio — falso, que fique claro — sobre tudo.

Talvez tudo o que falei até agora não agrade a muitas pessoas e corro o risco de parecer louca ou presunçosa aos olhos do mundo. Isso já aconteceu uma vez: Hölderlin, o poeta dos poetas (como concebia Heidegger), um pensador que se jogou no abismo das questões, também foi considerado louco e teve sua liberdade arrancada por não conseguir se calar diante da surdez humana. Mire e veja, não que eu queira me comparar a Hölderlin, aí, sim, estaria sendo

presunçosa. Mas o fato é que, a partir do momento em que paramos para fazer a escuta originária das questões das quais somos doação, questionando-nos na e pela arte, passamos por uma mudança radical em nosso modo de viver.

O senhor ri certas risadas, muito provavelmente porque também esteja achando que pessoas assim possam, de fato, ser consideradas loucas. Contudo, digo ao senhor, mire e veja, pois sobre isso Riobaldo já falava e sabia muito bem a quem direcionar o seu narrar. Em certo momento do romance, o jagunço solicita mais uma vez a atenção do seu interlocutor e diz:

Sendo isto. Ao doído, doideiras digo. Mas o senhor é homem sobrevindo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. Assim, é como conto. Antes conto as coisas que formaram meu passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas — e só essas poucas veredas, veredzinhas. O que muito lhe agradeço é sua fineza de atenção (ROSA, 2016, p. 100).

A que será que Riobaldo refere-se quando diz que irá falar de algo que ainda não sabe? O senhor pense comigo, me acompanhe. Com essas palavras, o jagunço nos solicita a pensar que o ato de questionar é natural ao homem desde sempre, visto que somos o ser do entre-acontecer, vivemos no paradoxo (que não deixa de ser o interlúdio) entre o saber e o não saber, e só porque já sabemos o que não sabemos e que estamos pro-curando, é que nos questionamos, pois já vivemos/somos na/a liminaridade das possibilidades do ser.

Contudo, o homem está cada vez mais afastado da sua verdade originária, do seu real lugar, que é “entre” as coisas e não “em face” delas. Para que possa situá-lo sobre a questão da verdade originária, é necessário explicar que o meu entendimento de originário dialoga com o pensamento de Heidegger e coloca-se como “aquilo a partir de onde e através do que algo é o que ele é e

como ele é. A isto (...) chamamos sua essência” (HEIDEGGER, 2010, p. 35).

Então, o senhor, que pensa e repensa, irá perguntar: como voltar a esse lugar? Como retornar à harmonia de viver no real? Arrisco dizer que para isso precisamos, de forma radical, silenciar e doarmos-nos, pela escuta, às questões de que somos doação. E que desde sempre percorremos: Vida, Morte, Amor, Verdade, Tempo, Linguagem, Ser...

3 :: A escuta crítica originária e *Grande Sertão: Veredas*

Escutar é chocar a linguagem das palavras,
os acordes da música, as cores da pintura,
os gestos da dança, o instante da foto.
Eis porque na escuta o silêncio do sentido do ser
se faz verdade e mundo.
Eclode então a liberdade da finitude da solidão
Manuel Antônio de Castro

O senhor escute o que eu estou dizendo, e escute desarmado. Lhe pergunto: o que seria o exercício do interpretar como escuta do silêncio da obra? Para que possamos obter opinião, a coisa carece de um exercício de pensamento radical, num movimento para dentro do ser, para conseguirmos nos afastar do turbilhão de sons emitidos pelo mundo técnico-científico de que fazemos parte e penetrar no silêncio das palavras, no silêncio da linguagem, e ouvir a voz silenciosa do ser, a qual buscamos veementemente. O senhor aprova?

Estou contando o que carece de um explicado: na e pela escuta podemos dizer que existem tanto a fala quanto o apelo, este nada mais é do que a fala originária, a abertura liminar para o novo, o além-limite. “Por isso, toda interpretação só é hermenêutica enquanto desvelo do apelo. O apelo é a eclosão da linguagem em língua poética, na medida em que toda língua é filha da linguagem” (CASTRO: *Interpretação*, 5). O senhor percebe? Não? Sim? Carece de permanecer um pouco mais nessa veredazinha da escuta...

Mire e veja, para o filósofo Heráclito, esse movimento originário de escuta do ser nos leva de volta ao momento em que não nos encontrávamos tão distantes assim da essência do que somos como homem humano, e que só podemos chegar a este movimento, porque somos doação da linguagem. No fragmento 50, Heráclito diz: “Auscultando não a mim mas o Logos, é sábio concordar que tudo é um” (HERÁCLITO *apud* ANAXIMANDRO *et al.*, 1991, p. 71). E o senhor verá porque... Pensemos juntos: talvez essa referência que o pensador grego atribua ao *logos* como escuta se dê pelo fato de que *leguêin*, além de significar “reunir”, também pode ser “falar”, e para todo falar é necessário que haja uma escuta. O senhor crê?

Agora, o senhor já viu uma estranhez? No mundo em que vivemos, no qual impera a tradição metafísica, e que o significado de escutar diz “ouvir algum ruído externo”, o homem (o mundo) da ciência e da razão não consegue entender que a verdadeira escuta é aquela que, na sua essência, silencia para ouvir o nada — esse não poder ser entendido como a não coisa, a negação das coisas, presente no niilismo, pois o “Nada não pode ser niilismo porque só pode advir ao niilismo o ente, o vivente, a oração, o discurso, o significado, o tempo linear, a lembrança, o instante, o ente, que está, sem referência” (CASTRO: Nada, 4).

O senhor escute, o nada a que estou me referindo é a clareira para as infinitas possibilidades de coisas, para as incontáveis maneiras de interpretar o mundo. E como já disse o homem pensador Manuel A. de Castro, o nada, aqui, significa a possibilidade das possibilidades, ele é sempre doação para novas realizações — o tempo sendo —, e essas voltam sempre ao nada, que é tudo.

O próprio Guimarães Rosa, no conto “O espelho”, já dizia que “quando nada está acontecendo, há um milagre que não estamos vendo” (ROSA, 2005, p. 113), e é nesse sentido de ir em busca do milagre, do mistério, do desconhe-

cido, do nada que é tudo — a abertura de possibilidades de sentido —, é que sigo minha caminhada nessa travessia pelo *Grande Sertão*, porque no viver tudo cabe, o senhor já não sabe?

Daí que convido o senhor a escutar um entredizer... Agora, chegou a hora de assentarmos nosso pensamento sobre a questão da escuta originária e, para tanto, peço que o senhor anote aí, mais algumas páginas. O pensador francês, Jean-Luc Nancy, em *À escuta* (2013), pensa o gesto filosófico a partir da experiência da escuta e escreve sobre as relações entre o saber filosófico e conceitos como timbre, ressonância, vocalização, voz, silêncio, barulho. Nancy inicia seu ensaio questionando se ainda faz sentido em se colocar questões sobre os limites da filosofia e, para tanto, pergunta:

a escuta é um motivo com o qual a filosofia é capaz de lidar? Ou será [...] que a filosofia de antemão, e forçosamente, não superpôs ou substituiu à escuta por alguma coisa que seria sobretudo da ordem do entendimento? (NANCY, 2013, p. 160).

“O senhor escute, o senhor cumpra” (ROSA, 2006, p. 441), o que Nancy aborda em seu ensaio, e que dialoga bastante com este estudo, é que o mundo moderno da técnica cerrou olhos e ouvidos — inclusive os da filosofia — para as questões do ser e da essência da verdade. Sobre o agir do filósofo, Nancy nos diz:

Queremos aqui estender a orelha filosófica: puxar a orelha do filósofo para fazer com que ela tenda na direção daquilo que sempre em menor medida solicitou ou representou o saber filosófico do que isso que se apresenta à vista — forma, ideia, quadro, representação, aspecto, fenômeno, composição —, e que se eleva sobretudo no acento, no tom, no timbre, na ressonância e no ruído (NANCY, 2013, p. 161).

“O que digo e desdigo; o senhor escute” (ROSA, 2006, p. 581), o pensador

começa a questionar-se sobre o que seria estar à escuta em sua tonalidade ontológica; e se isso não estaria relacionado a um ser que se entregasse à escuta, formado por ela e nela, escutando com todo o seu ser. Mas, pergunto ao senhor, como esse processo poderia acontecer? Então, lhe respondo, mas antes é preciso ir ao originário da questão.

Mire e veja as palavras do pensador Nancy: “‘Estar às escutas’ consistiu, a princípio, em estar localizado em um local oculto de onde é possível surpreender uma conversação ou uma confissão. ‘Estar à escuta’ foi uma expressão de espionagem militar” (NANCY, 2013, p. 162). Mas o que se escuta quando se “está à escuta”? De que segredo se trata quando alguém escuta propriamente? O senhor me desculpe o contar nos detalhes, mas carece de entendermos melhor essa questão.

“Estar à escuta” seria quando alguém se esforça para captar ou para surpreender muito mais a sonoridade do que a mensagem? Que segredo se revela quando escutamos em nós mesmos uma voz, um instrumento ou um ruído? Arrepare, o que é então estar à escuta, como se diz “estar³ no mundo”? O que seria, então, existir segundo a escuta, por ela e para ela? O que aí se coloca em jogo em termos de experiência e de verdade? O senhor carece de prestar atenção, nas palavras do filósofo:

[...] ao sentido do verbo escutar [...] combinam o uso de um órgão sensorial (o ouvido, a orelha, *auris*, palavra que fornece a primeira parte do verbo auscultare, ‘prestar ouvidos’, ‘escutar atentamente’, de onde provém ‘escutar’) e uma tensão, uma intenção e uma atenção que a segunda parte do termo assinala. Escutar é estender a orelha [...] é uma intensificação e uma

3 Estar, do verbo être, em francês, significa ser e estar. É nesse sentido que Jean-Luc Nancy está pensando e questionando sobre a questão da escuta. (Para aprofundar essa questão, conferir NANCY, Jean-Luc. À escuta. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. *Revista Outra Travessia*. Santa Catarina: PPGL/UFSC, 2013, p. 159-172. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2013n15p159>. Acesso em: 11/10/2016.

preocupação, uma curiosidade e uma inquietude (NANCY, 2013, p. 162).

Mas mire e veja, para Nancy, “escutar” também significa “compreender”, no sentido de “escutar dizer”, seja ou não o som percebido proveniente diante de uma fala. Sendo assim, convido o senhor a pensar comigo... Não seria “escutar” o permitir-se no abismo de possibilidades do pensar? Mire e veja! Se “escutar” é compreender o sentido, então escutar é estar inclinado para um sentido possível e, por conseguinte, não imediatamente acessível. Olhe, então lhe conto que “o sertão é isto, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo” (ROSA, 2016, p. 156).

O senhor continua a me acompanhar? Pois lhe digo que em *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo, em travessia pelo sertão, ausculta a voz do silêncio, a palavra cantada do mito. Arrisco em dizer que é no romance que podemos perceber a mais densa interpretação do mito poético enquanto travessia. “No mito, o real se dá e manifesta como palavra cantada, como escuta, como voz do silêncio e como travessia do homem. Na travessia, o saber do não-saber de toda sabedoria” (CASTRO, 2017a, p. 5).

O senhor saberia dizer o que é a palavra cantada artística, a palavra enquanto voz do silêncio? Pois bem, e como Riobaldo, lhe digo: “Eu escutei, tei. Em outras ocasiões, uma notícia dessas era capaz de me perturbar” (ROSA, 2016, p. 429). Mas essa questão carece de um explicado. E o senhor vá ouvindo desarmado. Segundo Manuel A. de Castro, de primeiro, fica parecendo que não existe uma resposta certa para definir o que seria a palavra cantada artística, pois existem vários e diversos conceitos de arte, fazendo parecer que tudo se torna relativo, o senhor crê? Pois lhe digo que não, o senhor vá vendo. Na palavra cantada artística

[...] há o apelo do poético pelo poético, há a sua vigência em obras que perduram para além dos modismos e das avaliações críticas, que também

passam. Resta sempre aquela obra que se impõe pelo seu vigor poético e ultrapassa o seu contexto e qualquer classificação formal e estilística ou utilidade política e ideológica (CASTRO, 2017a, p. 2).

Caberá ao crítico/intérprete trabalhar em torno do vigor poético das obras, como escuta. A força, o vigor do poético está na própria obra e não na fala do crítico. É tal vigor que cria o seu próprio tempo e sua memória — tempo e memória poéticos. O intérprete deve estar atento e aberto para a epifania das obras de arte. O senhor escute bem essas passagens que vou lhe narrar.

Pensemos juntos, se vigor das obras artísticas se manifestando nada mais é do que mítico irrompendo em nossas vidas, pois é o mito a dimensão mais profunda do que em nós é e teima em ser (apesar de a filosofia, a teologia e o saber científico tentarem insistentemente matarem o mito, dando a tudo uma explicação científica), por que nossos ouvidos, em relação às obras de arte, estão tão cheios de termos técnicos, de análises críticas e científicas e de classificações de gêneros e estilos, e somente com muito esforço é que conseguimos nos colocar à escuta da fala do poético, da voz do silêncio do mito?

Digo-lhe mais, o homem só é homem, ou seja, só consegue fazer sua travessia poética em busca do que lhe é próprio, pela escuta poética da voz do silêncio do mítico, e esta se encontra presente, sobretudo, nas obras de artes. Mas o mundo tecnicista ficou surdo à voz da palavra cantada dos mitos; e “deveras se vê que o viver da gente não é tão cerzidinho assim” (ROSA, 2006, p. 110), e que a arte é concebida de maneiras diferentes:

[...] pelo sistema científico, pelos sistemas religiosos e pelo tradicional senso comum. Apesar desses diferentes sistemas de realidade, há também a presença incontrolável e gratuita do imaginário, do extra-ordinário e da possibilidade do tempo poético em cada um: é quando a arte atua. A presença dos sistemas nos sufoca e nossa vida se sucede dentro de um tempo

cronológico, onde tudo está predeterminado, onde nossas ações já estão previstas, onde não há lugar para o inesperado, e nossa travessia, como projeto de vida, se torna algo funcional, em que todas as nossas ações estão em função de uma finalidade, de algo que o sistema espera de nós. O que somos e não somos tem de ser funcional (CASTRO, 2017a, p. 2).

E como podemos reverter essa concepção? Digo ao senhor que só na e pela escuta originária poderíamos voltar a nos aproximar do ser e a fazer nossa travessia como travessia poética, em que, à medida que nos deparamos com os acontecimentos do real, que nos chegam por meio das questões da *phýsis*, vamos construindo nosso processo de aprendizagem poética, em busca do nosso próprio. E, como já lhe disse anteriormente, só a arte é que pode nos conduzir nessa travessia. O próprio Guimarães Rosa afirmou: “toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo” (ROSA, 2006, p. 170).

E para que possamos interpretar a magnitude poética de sua obra, digo ao senhor, não podemos ser escravos de apenas uma corrente teórica. A obra de Rosa convida o leitor a pensar e a refletir a todo instante, fazendo-o partícipe ativo do processo criador do escritor. Para que tal processo ocorra, carece de haver doação na e pela obra, por meio da escuta originária. É Eduardo Coutinho, em seu livro *Grande Sertão: Veredas. Travessias* (2013), quem nos afirma que “para Guimarães Rosa, o leitor, como aliás todo ser humano, é sempre um perseguidor, um indivíduo inteiramente construído sob o signo da busca, e é essa indagação que deve ser constantemente estimulada pelo escritor” (COUTINHO, 2013, p. 25).

Sendo assim, lhe digo, que a escuta crítica originária vigora no limite entre o saber e o não saber. A escuta, para tornar-se originária, precisa

do limite da fala, do limite como caminho de sentido e verdade no sem-li-

mite, no sem-caminho, no sem-sentido, na não-verdade do ilimitado [...] da realidade. [...] Entre o limite da fala e o ilimitado da voz do silêncio se dá a escuta. Na escuta nos advém o ilimitado de nossos limites, da nossa finitude, nela e por ela sabemos o não-saber, somos e não-somos, daí o perigo iminente da morte, daí a necessidade de estarmos bem amarrados aos nossos limites, mas como os ouvidos bem abertos para o canto divino e encantados, para o canto das Sereias [de Ulisses, na *Odisseia*], para o vigor poético da palavra cantada” (CASTRO, 2017a, p. 2).

“O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja” (ROSA, 2006, p. 7) e se detêm apenas em conceitos que não irão convocá-los ao pensar, pois os conceitos, como já nos disse certa vez um pensador, são os abortos das questões, já que matam o pensar. O livre-pensamento só nos advém pela escuta; é nela e por ela que nos chega o sentido e a verdade (*alétheia*) da nossa vida. Cabe a nós acolhê-la ou não e nos decidir por ela, e isso é o ético, a ação ética, como a morada no sagrado da linguagem, no *logos*. Mas carece de continuarmos nossa travessia.

O exercício da crítica originária como escuta, o qual proponho aqui, busca o autodiálogo gerador de uma aprendizagem poética do que somos e não somos e do podemos vir a ser. Mire e veja! Há uma disposição poética na própria elaboração da obra de Rosa, que se dispõe poeticamente numa fala entre Riobaldo e um ouvinte. Se nos lançarmos à escuta da obra, iremos perceber que, desde o início do romance e durante toda a narrativa, somos convocados, continuamente, ao diálogo. É no e pelo diálogo que Rosa/Riobaldo exercita a sua maiêutica — a arte de fazer eclodir/nascer em cada um o seu próprio.

Peço que o senhor me escute desarmado! Não há em *Grande Sertão: Veredas*, em nenhum momento, uma fala direta do ouvinte/leitor. E digo ao senhor que esta nem precisa, pois o que Rosa quer menos é que o leitor se distraia com

o que se narra, com eventos cronológicos ou biográficos. O escritor está propondo, radicalmente, a todo tempo, que ouvinte/leitor, ao dialogar com a obra, por meio de uma elaboração poético-narrativa das questões que ocupam e pre-ocupam o narrador Riobaldo, entre num processo profundo de autodiálogo, de modo igual, com as mesmas questões levantadas, e inicie sua travessia em busca de apropriar-se do seu ser, na e a partir da linguagem. Escute o que tem a nos dizer, a respeito da aprendizagem pelo autodiálogo, o pensador Manuel A. de Castro:

Auto-dialogar é manifestar as nossas possibilidades de ser no que somos enquanto seres humanos lançados desde que nascemos e por nascermos na vida, no ser-tão, no ser, no mundo, um mundo sempre inaugural para aqueles que fazem do viver um aprender e aprender o que já são como possibilidades. Para isso é necessário questionar. Ou como nos diz Riobaldo: ‘Vivendo se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas’ (CASTRO, 2017b, p. 5).

Grande Sertão: Veredas é o diálogo entre o nada e o tudo. O romance inicia com um travessão, mais a palavra “nonada”: “— Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja” (ROSA, 2006, p. 7); e termina com a palavra “travessia” mais o sinal de infinito ∞ : “Existe é o homem humano. Travessia. ∞ ” (ROSA, 2006, p. 608).

Portanto, voltemos ao narrar. O que estou contando é resumo, o senhor veja! No início do romance, Riobaldo já é um ex-jagunço, aposentado de suas atividades e vivendo junto com sua esposa, Otacília, em uma fazenda que herdou de seu padrinho, Seolorico Mendes. E as terras dos Gerais já estão mudadas, bem mais calmas, permitindo que ele conseguisse pensar e re-pensar na vida.

De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém: quem mói no

asp'ro, não fantasêia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessorsegos, estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular ideia. O diabo existe ou não existe? [...] Viver é negócio muito perigoso... (ROSA, 2006, p. 10).

E durante toda a narrativa Riobaldo vai travando um monólogo/diálogo, recordando, refletindo, questionando o sentido da vida, desde quando era um menino, e questionando-se sobre a existência do Diabo e se foi pactário ou não. E o senhor me escute, haja de contar o que foi... A questão da existência do diabo, juntamente com a afirmação do pacto, será a grande dúvida que permeia a narrativa do jagunço, e fato que se desvela responsável pela problemática central do romance, por meio da qual sairão todos os outros questionamentos sobre a existência humana: o ser ou não ser; o bem e o mal; vida e morte; deus e o diabo; o amor e a verdade. “O romance inteiro se constrói sob a forma de uma pergunta. Riobaldo, o protagonista-narrador, é um homem atormentado pela ideia de haver vendido a alma ao diabo, mas, ao mesmo tempo, não tem certeza se este realmente existe” (COUTINHO, 2013, p. 80).

E me inventei neste gosto de especular ideia. O diabo existe ou não existe? Dou o dito. Abrenúncio. Essas melancolias. O senhor vê: existe cachoeira; e pois? Mas cachoeira é barranco de chão, e água se caindo por ele, retomando; o senhor consome essa água, ou desfaz o barranco, sobre cachoeira alguma? Viver é um negócio muito perigoso... (ROSA, 2006, p. 10).

E conto mais, por menos não poder contar: mas a dúvida sobre o pacto com o diabo que permeia todo o romance configura-se em contínuos e diferentes questionamentos existenciais sobre o homem e sua relação com o real. Olhe o senhor: Riobaldo, ao fazer todas essas perguntas, além de supor um conhecer e um não conhecer da manifestação da realidade, manifesta uma eterna procura da essência do ser — demanda não exclusiva ao jagunço somente, mas a todo e qualquer homem.

E lhe digo mais, “o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem — ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos” (ROSA, 2006, p. 10), e todo esse narrar vem costurado por uma das questões mais importantes do romance: o suposto pacto com o diabo. Mire e veja, Riobaldo passa o romance inteiro sendo atormentado por esta dúvida, se o diabo existe ou não, e se existe, teria ele feito, de fato, um pacto, vendendo sua alma para o demo, o “*Que-Diga*”, para aludir ao próprio romance. Eh, pois, empós, o resto lhe contarei aos poucos. Por ora, vamos ouvir o que Benedito Nunes, homem estudioso das obras de Rosa, acha sobre a grande dúvida que Riobaldo carrega:

A interrogação de Riobaldo sobre a existência do Diabo, e consequentemente sobre a possibilidade de ter sido pactário, é a pergunta acerca do Destino, isto é, a pergunta em torno da predeterminação ou da liberdade de sua existência. “Digo ao senhor: tudo é pacto. Todo caminho da gente é resvaloso. Mas, também, cair não prejudica demais — a gente levanta, a gente sobe, a gente volta! Deus resvala? Mire e veja. Tenho medo? Não. Estou dando batalha. É preciso negar que o ‘Que-Diga’ existe” (NUNES, 2013, p. 185-186).

Agora, o que lhe peço é uma escuta silenciosa, pois preciso mostrar ao senhor o que penso. E o senhor ache e não ache, tudo é e não é... A procura de Riobaldo, fruto da dúvida sobre a existência ou não do diabo do pacto, se dá a partir do sentido de suas ações, e é uma procura amorosa-existencial, em que o jagunço interroga-se a todo momento sobre seu ser possuir uma relação íntima com a questão da verdade e da ética.

O senhor vigie, a verdade deixa de se opor ao falso e se mostra como processo de desvelamento do sentido; a ética é resgatada em seu sentido grego, anterior à instância de reflexão sobre a moral, e se revela como morada (*éthos*) nas questões. O mal (o diabo) não existe. O que existe é o enraizamento do homem nas questões, nas quais faz a sua travessia poética pelo sertão da vida.

É por isso que Riobaldo está o tempo todo se questionando sobre a existência do mal, na figura do diabo, e se ele era mesmo pactário do “capiroto”. Durante todo o romance, a existência ou não do demo aparece como questão:

Diadorim tinha citado alma. O que ele soubesse, não soubesse, não tinha ciência de coisa nenhuma, da arte em que eu tinha ido estipular o Oculto, nas Veredas Mortas, no ermo da encruzilhada... Aquilo não formava meu segredo? E, mesmo, na dita madrugada de noite, não tinha sucedido tão pois. O pacto nenhum — negócio não feito. A prova minha, era que o Demônio mesmo sabe que ele não há, só por só, que carece de existência. E eu estava livre limpo de contrato de culpa, podia carregar nômima; rezo o bendito! (ROSA, 2006, p. 469).

O senhor me acompanhe. Esse é o supremo penhor do empenho do homem em sua travessia poética: procurar-se, sabendo-se uma doação da *poiésis*, a ação do ser em retração, o que nos converte em questões para nós mesmos. Ou, como dito pelo poeta alemão Hölderlin, “poeticamente o homem habita esta Terra”⁴.

Em *Grande Sertão: Veredas*, poesia e pensamento se encontram (se miram no espelho) pela disponibilidade das questões, e se manifestam em uma obra que é criada na e pela linguagem, excedendo a mera reprodução da realidade, e se manifestando como *poiésis* da realidade tanto pelo artista, que a criou por meio da escuta da palavra cantada da arte, quanto pelo intérprete que a leu/escutou, se doando à voz do sagrado.

Digo ao senhor, o **sertão está em toda parte**, “**Sertão: é dentro da gente**.”

4 Esse verso pertence a um poema tardio de Hölderlin, intitulado “In lieblicher bläue”, que Márcia Sá Cavalcante Schuback traduziu para o português, cujo título é “No azul sereno floresce”, e pode ser encontrado na íntegra, em versão bilíngue, nas páginas 254 e 255, do livro *Ensaíos e conferências*, de Martin Heidegger, o qual também foi traduzido por Schuback.

O senhor me acusa?” (ROSA, 2006, p. 309). Então, o que nos resta é seguir pelas veredas desse grande sertão de Riobaldo/Rosa e, junto com o jagunço, fazer nossa travessia poética em busca da aprendizagem do que somos, como entre-ser do acontecer da realidade.

4 :: Considerações finais

Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera; digo
Guimarães Rosa

E, assim, chegamos ao fim dessa narrativa, mas como eu lhe disse antes, nunca chegaremos, em vida, ao fim de nossa travessia. No início desta estória, eu lhe propus uma experiencição de escuta crítica originária de *Grande Sertão: Veredas*, atravessando, junto com Riobaldo, o sertão dos Gerais. Contudo, mire e veja, desde o começo eu lhe falei que o exercício de crítica como escuta originária que propus não era tarefa fácil, pois precisaríamos nos afastar dos falatórios e dos barulhos que a tradição metafísica tinha imposto, com todo o seu positivismo funcionalista, à obra de arte e, no nosso caso, aos estudos literários, que muito embora estejam num processo de mudança contínua, ainda engatinham de volta ao originário da arte, da crítica.

É preciso dizer também que a leitura que proponho é apenas uma, dentre tantas leituras — umas poéticas; outras, nem tanto — a respeito de *Grande Sertão*. E que o romance de Guimarães Rosa é tão repleto de questões, de *poiésis*, que nenhum exercício crítico irá conseguir esgotá-lo — não conseguimos esgotar as questões de uma obra de arte pelo fato de elas excederem o humano que existe em nós. O que podemos fazer é sempre percorrer as ques-

tões de uma obra, num movimento radical de questionamento acerca do ser e da verdade, para, a cada nova leitura, atravessarmos mais um pouco o ser-tão, o nosso ser-tão. O senhor crê?

Mas re-digo o que importa, o senhor me acompanha? Para que possamos fazer um exercício crítico a partir da escuta originária das questões que se manifestam em *Grande Sertão: Veredas*, é preciso doar-se à escuta da palavra cantada da arte, é preciso ter coragem e deixar-se invadir pelo real acontecendo, fazendo da leitura uma travessia poética, por meio do diálogo com a obra literária, e que prevê o pensar a partir do vigor da linguagem como *logos*. E, por fim, o senhor me escute que, para viver no ser-tão, carece de ter coragem, muita coragem...



Referências

ANAXIMANDRO. PARMÊNIDES. HERÁCLITO. *Os pensadores originários*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1991.

CASTRO, Manuel Antônio de. *Leitura: Questões*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2015.

_____. “Ético, 2”. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br>. Acessado em: 29/02/2016.

_____. “Interpretação, 2, 5”. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br>. Acessado em: 29/02/2016.

_____. “Nada, 4”. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br>. Acessado em: 29/02/2016.

_____. “Physis, 1”. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br>. Acessado em: 29/02/2016.

_____. “Palavra cantada: da escuta à fala do silêncio”. In: *Travessia Poética*. 2017a, no prelo.

_____. “O pacto: a poética do amor”. In: *Travessia Poética*. 2017b, no prelo.

COUTINHO, Eduardo. *Grande Sertão: Veredas: Travessias*. São Paulo: Ed. Realizações: Biblioteca Textos Fundamentais, 2013.

HEIDEGGER, Martin. *Que significa pensar?* Buenos Aires: Editorial Nova, 1964.

_____. *Introdução à metafísica*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966.

_____. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo da Silva e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

JUNQUEIRA, Leandro Gama. “Crítica”. In: *Convite ao pensar*. Org. Manuel Antônio de Castro et alii. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014, p. 49-50.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a pensar*. Petrópolis: Vozes, 1977.

NANCY, Jean-Luc. “À escuta”. Trad. Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. *Revista Outra Travessia*. Santa Catarina: PPGL/UFSC, 2013, p. 159 — 172. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/>

view/2176-8552.2013n15p159. Acessado em: 27/12/2016.

NUNES, Benedito. *A Rosa o que é de Rosa*. Org. Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

PESSOA, Fernando. *Ficções do interlúdio*, I: poemas completos de Alberto Caeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

PAZ Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 2001

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956.

_____. “O espelho”. In: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

LER E ESCREVER PARA SOBREVIVER A UMA ANIQUILAÇÃO SUBJETIVA

O testemunho de Unica Zürn

Abdelhadi Elfakir

Universidade da Bretanha Ocidental

Paulo Sérgio de Souza Jr. [Tradução]

Unicamp

contra_sujeito@yahoo.com.br

Resumo: Desde sua pequena infância, Unica Zürn experimentou sua inscrição subjetiva no registro da psicose. Para lutar contra os efeitos desestruturantes dos retornos do gozo que decorrem da foraclusão do Nome-do-Pai, teve de convocar personagens imaginários saídos das suas assíduas leituras desde a mais tenra infância. Essas, fortemente investidas subjetivamente em seu pedido de socorro, vão permitir, no segundo grau, que ela se sobressaia na expressão escrita. Seu interesse pela escrita e seu domínio da redação vão permitir, a partir da entrada na idade adulta, que ela utilize o seu amor da língua para se inserir profissionalmente e começar a ganhar a vida escrevendo histórias e contos, que ela publica nos jornais locais. O contato com os meios artísticos

vão ser a oportunidade para ela conhecer Hans Bellmer, artista surrealista, com quem decide viver em Paris: aspirava encontrar, ao lado dele, a inspiração que lhe permitiria fazer eclodir, do sofrimento, uma obra de arte.

Palavras-chave: Foraclusão; Unica Zürn; Escrita

Introdução

Através do exemplo de James Joyce, Lacan mostrou a que ponto a escrita pôde funcionar como suplência para esse sujeito, protegendo-o perfeitamente da loucura. Joyce — que era, segundo Lacan, de estrutura psicótica e testemunhava claramente a carência do NDP [Nome do Pai] — não teve de padecer dos tormentos das crises de loucura por conta, principalmente, da função de amarração que a sua escrita pôde operar para ele entre real, simbólico e imaginário.

Os diferentes domínios da atividade humana conheceram sujeitos — artistas, poetas, pensadores ou inventores — que puderam, em diferentes graus, se beneficiar dessa função de suplência que o ato criativo lhes proporcionou. Alguns desses criadores deixaram, de sua parte, uma obra que lhes permite dar testemunho daquilo que experimentaram no singular, e nos confiar as chaves e as coordenadas estruturais da paixão que dedicaram em sua experiência excepcional.

Excepcional, com efeito, essa experiência, pelo fato de que o sujeito, sem o significante do Nome-do-Pai, deve fazer frente ao seu Outro do significante sem lei. Excepcional, também, uma vez que esse sujeito encontra-se confrontado a esse significante sem encadeamento que retorna e acena para ele no real. Esse significante que se apresenta isolado, preso, entravado na alucinação — e, ao mesmo tempo, prenhe de uma significação tão enorme quanto enigmática —, o sujeito deverá tomar o encargo de fazer algo com ele. Vai tentar ligar esse significante errático e cortado fora da cadeia, procurando fazer com que ele circule na ronda dos discursos comuns, fazendo dele o endereçamento para os outros.

A trajetória de vida e de criação de Unica Zürn é dessa ordem. O escrito vai ser chamado para acudi-la em sua tentativa de agir nessa estrutura, esperando chegar a se arranjar um espaço para viver e sobreviver à doença. Mas até que ponto a sua arte de escrever pôde oferecer-lhe o tão esperado refúgio para abrigar o seu ser de sujeito, e por quanto tempo ela pôde protegê-la e preservá-la da destrutividade da loucura?

Apresentação de Zürn e de sua obra

Antes de buscar articular algumas respostas para essas perguntas, primeiro farei uma breve apresentação da autora. Unica Zürn é uma artista e escritora alemã, tendo contribuído com o movimento surrealista entre os anos 40 e 70 do século passado. A sua obra é constituída de desenhos artísticos e textos literários que conjugam magistralmente a estética da criação e o testemunho pessoal sobre a vivência da loucura.

Unica nasceu em 1916, depois de um menino. Em um bairro chique de Berlim, cresceu numa casa grande e confortável, decorada com inúmeros objetos de arte trazidos pelo seu pai de suas repetidas e prologadas viagens pelo Oriente. O pai era, no começo, tenente de cavalaria nas colônias; e, depois de ser demitido dessa função, lança-se nos domínios do jornalismo e da edição. A mãe vem de uma família muito rica.

Após os estudos em administração, Unica Zürn trabalha em Berlim, em 1933, como estenotipista em estúdios de cinema; depois, entre 1936 e 1942, como roteirista e autora de filmes publicitários. Em seguida ao seu casamento, em 1942, com um homem rico, dá a luz a duas crianças: uma menina e um menino. Já nesse período, Unica escreve novelas para os jornais, contos radiofônicos e frequenta os meios artísticos.

Em 1949 o casal se divorcia e as crianças são confiadas à guarda do pai. Em seguida ao seu divórcio, “cai na vida de boemia berlinense de pós-guerra.”¹

1 Conforme a expressão de Ruth Henry, sua futura amiga e tradutora em francês da sua obra por vir, na “Apresentação” de *Vacances à Maison Blanche*, p. 7.

Nesse contexto, e quando de uma exposição organizada em Berlim, encontra, em 1952, o artista plástico surrealista Hans Bellmer — que ela vai acompanhar no ano seguinte, em Paris, para com ele ali ficar.

Bellmer a apresenta ao grupo de surrealistas do qual, a partir de então, ela fará parte. Lembro que a obra artística de Bellmer é essencialmente constituída de desenhos, gravuras e fotografias em torno de temas eróticos. Uma boa parte dessa obra está centrada na confecção de grandes bonecas que se aproximam do tamanho humano. Essas bonecas, desmembradas e recompostas, são fotografadas por Bellmer em diferentes lugares e adotando diversas posições eróticas.

Com os encorajamentos de Bellmer, e iniciada por ele, Unica se põe a produzir desenhos, colagens e a compor anagramas — dos quais ela publica, em 1954, uma antologia intitulada “*Textes de sorcière*” [Textos de bruxa], composta por 10 anagramas e 10 desenhos. Em seguida, e durante uma dúzia de anos, entre 1957 e 1970, a criação artística e literária alternará, para ela, com períodos de crises e internações em clínicas psiquiátricas. Durante essas internações ela desenha, pinta e, sobretudo, escreve textos literários. Em meio a esse período muito conturbado para ela, seus desenhos são expostos, em 1963 e 1964, numa importante galeria em Paris; e o catálogo, prefaciado por um dos representantes do surrealismo.

Logo antes do seu falecimento, em 1970, ela redige e publica, entre outras, uma pequena obra autobiográfica — intitulada *Sombre printemps* [Primavera sombria] — e consoma a redação de sua obra principal — intitulada *L’Homme-Jasmin* [O Homem-Jasmim] — para o qual ela projeta escrever uma sequência, com o título: *L’Homme-Poubelle* [O Homem-Lixeira].

No domínio da literatura, o nome de Unica ZÜRN é lembrado por suas obras

que acabei de citar, mas também pela sua invenção de uma forma nova de escrita poética. É a poesia dita anagramática. (Nesse procedimento, os poemas são compostos unicamente a partir de uma combinação diferente das letras de uma mesma palavra ou de uma mesma frase dada no início). Um comentador atilado faz notar que os poemas de ZÜRN estão na origem da história desse gênero de poesia.² Eles deram lugar a toda “uma descendência, na França e na Alemanha, que retomou esse modo de expressão, seguramente uma das futuras formas da poesia.”³

Por outro lado, toda a sua produção artística composta de desenhos, antologias poéticas e relatos literários nos oferece um testemunho pungente sobre a sua vivência da loucura e nos dá um esclarecimento muito preciso a respeito dos momentos e acontecimentos estruturais no advento da psicose. Ela fornece também uma compreensão, de um rigor extraordinário, dos momentos-chave no desencadeamento das crises, do seu agravo ou do seu apaziguamento.

É justamente o que não escapou à atenção de sua amiga e tradutora, que escreve com pertinência: “o que torna o destino dessa mulher tão excepcional nem é tanto a sua doença mental — que durou anos e vai obrigá-la a frequentar as clínicas psiquiátricas — quanto o fato de ela ter tido êxito, durante as fases de calma e de calma lucidez, em redigir um relatório fascinante das suas experiências fora do comum e, assim, em extrair uma obra do declínio crescente da sua existência.”⁴

2 Ibid., p. 138.

3 Ibid., p. 140.

4 HENRY, “Présentation”, *Vacances à Maison Blanche*, pp. 7-8.

A forclusão do Nome-do-Pai e suas incidências subjetivas

Unica Zürn abre o relato de *L'homme-Jasmin* com um acontecimento que ocorre quando dos seus 6 anos. Trata-se de um sonho no qual ela se encontra em frente ao espelho de corpo inteiro pregado na parede do seu quarto. Esse espelho vai se transformar, para ela, numa porta que dá numa alameda — no fim da qual ela chega a uma casinha onde não encontra ninguém. Ela sobe a escada e se vê diante de uma mesa sobre a qual há um cartãozinho branco, um tipo de cartão de visita. Ela pega o cartão para ler o nome nele, mas daí o sonho se interrompe e, ao mesmo tempo, o sono a abandona.

Esse sonho lhe causa, como ela diz, uma impressão tão forte que ela se levanta imediatamente e se dirige ao espelho, que empurra para o lado para verificar se tem uma porta atrás. Mas “encontra, sim, a parede; só que nada de porta.”⁵ Mais inquietante ainda é que ela vai se ver, uma vez acordada, “extremamente só.”⁶ Dito de outro modo, ela se vê, pode-se dizer, sem o apoio do nome que teria podido ler no cartãozinho; e então, ela diz explicitamente, é “tomada por uma inexplicável sensação de solidão”.

Em *Sombre printemps* ela indica como essa solidão extrema, que sentiu depois desse sonho, não deixa de estar fundamentada numa nostalgia inconsolada e inconsolável da menininha pelo pai. Lembra-se de dois acontecimentos que remontam a uma idade mais precoce ainda e que me parecem ter preparado o advento desse sonho programado e a sensação de desamparo que dele resulta: “ela observa, com uma dolorosa surpresa, que ele quase nunca está na casa.

5 ZÜRN, *L'Homme-Jasmin*, p. 15.

6 Ibid.

Sente a falta dele. Ele se faz raro, e o que é raro dá ainda mais saudade.”⁷

Lembra-se também de outra recordação lancinante relativa aos meados dos *seus dois anos*. Ela estava num passeio e a empregada que empurrava o seu carrinho fez com que ela passasse perto de tropas de soldados que se preparavam para ir para a guerra, cantando uma velha canção de marcha que, “naquele dia de chuva, ganha nuances tristes e trágicas”. A empregada, muito afetada pelo acontecimento, larga o carrinho e desata a chorar. Naquele momento, diz Unica, “a criança pede o pai com gritos fortes, como se estivesse em perigo de morte. O pressentimento de uma catástrofe captura a menininha.”⁸

Dito de outro modo, o fato de não ter lido o nome no cartãozinho do sonho parece reatualizar e atestar que o abandono de Unica pelo Outro está inscrito, para ela, desde bem cedo — e registrado nessa nostalgia insondável pelo pai. Ela se encontra, então, na cena do sonho, frente ao seu desamparo originário, um desamparo sem nome. Experimenta, de novo, nesse sonho com ares de pesadelo, a sensação catastrófica do seu abandono pelo seu Outro, que não a acode mais.

Só lhe restava então, como último recurso, estima ela, ir atrás da mãe, que estava dormindo no quarto dela — “como se fosse possível retornar a essa cama, ali de onde ela tinha vindo”. Uma maneira de dizer que aquilo que lhe restava diante da defecção do Nome-do-Pai era reintegrar o colo materno e nele se confinar?

Ela retorna sem demora ao quarto da mãe. “Para não ver mais nada”. Contudo, nesse quarto, cai por sobre o corpo da mãe e então se enfia em “uma montanha de carne morna, onde o espírito impuro dessa mulher está confinado, [que]

7 ZÜRN, *Sobre printemps*, p. 12.

8 ZÜRN, *Sobre printemps*, p. 13.

se abate por sobre a criança aterrorizada. Ela foge, abandonando a mãe para sempre, a mulher, a aranha! Ela está profundamente ferida.”⁹ Pode-se ver aqui como o fracasso da metáfora paterna deixa Unica à mercê da pulsão voraz da mãe. Em lugar do pai como símbolo na subjetividade de Unica, há um furo, e é por esse furo que o real da mãe emboca.

Ela relata uma vez mais essa experiência indelével para explicitar o que encontrou ali de gozo mortífero: “Num domingo desses, em que se fica enrolando para sair da cama, ela [Unica] vai se meter na cama da mãe dela e fica assustada com esse corpanzil espesso que já perdeu sua beleza. A mulher insatisfeita pula na menininha, com a boca aberta, úmida, de onde sai uma língua inquieta, nua, longa como o objeto que o irmão dela esconde por debaixo das calças. Aterrorizada, atira-se para fora da cama e sente-se profundamente mortificada. Uma aversão insuperável pela mãe, pela mulher, desperta nela.”¹⁰

Assim, pode-se dizer, fora de todo e qualquer apoio na metáfora paterna e do significante fálico, Unica permanece literalmente enfeudada à tirania materna e às suas exigências pulsionais. Quando ela faz o balanço da sua relação com a mãe, constata que esta última “nunca brincava com os filhos porque era incapaz de compreender o mundo deles. Tirava-os do caminho dela como se faria com um objeto que estivesse atrapalhando [...]. Quando a menininha escondeu, na gaveta da sua mesa de cabeceira, um “segredo” — cartas, nunca enviadas, endereçadas a um ator que ela adora, que ela admira de longe e cujo retrato desenha milhares de vezes —, a mãe, que não merece esse nome, força a fechadura e joga os tesourinhos na lixeira...”¹¹ Assim, pode-se dizer, a mulher que nela germina não sai do papel, uma vez que o seu ideal feminino é jogado na lixeira.

9 ZÜRN, *L'Homme-Jasmin*, p. 16.

10 ZÜRN, *Sombre printemps*, p. 14.

11 ZÜRN, *Vacances à Maison Blanche*, pp. 158-159.

Mas Unica não para por aí. As cartas íntimas do seu ser — cuja função de mensageiro o pai não endossou e que a mãe destinou à lixeira —, Unica vai assumir como missão encontrar para elas um destino.

Encontrar o Homem em lugar do Pai que falta

Imediatamente em seguida a esse sonho e à sensação de solidão extrema ela vai ter, em plena luz do dia, uma visão totalmente particular: a de um homem — ou, para ser mais preciso, do Homem com ‘H’ maiúsculo. Assim, aquilo que é rejeitado do simbólico retorna no real. O que não é inscrito e registrado como nome pelo olhar no espelho do sonho vai voltar na sua visão diurna sob a forma do Ser-Homem que ela vai nomear, por sua conta, de ‘O Homem-Jasmim’.

No lugar do nome que ela não pôde ou não quis ler, ela cria o Homem na sua visão e lhe confere, por conta própria, o significante que o nomeia. O seu “imenso consolo”, como ela diz, é seu encontro com o Homem-Jasmim, dando assim a demonstração da fórmula de Lacan segundo a qual uma mulher só encontra O homem (com ‘O’ maiúsculo) na psicose.¹² “Esse homem torna-se para ela a imagem do amor. [...] Mais bonito do que tudo o que ela já havia visto... Aqueles olhos ali são azuis. Ela se casou com ele”. Dito de outro modo, na falta de ter, do pai, o nome, resta a Única encontrar O homem no real.

Com 6 anos, então, no lugar do Nome que o pai não dá e que a mãe desmerece, ela alucina o Homem, mas — felizmente, para ela — ela o vê paralisado e imóvel. É uma alegria bem grande para ela, já que, nesse estado, “ele nunca deixará a poltrona que ocupa em seu jardim.”¹³ “A presença imóvel desse homem dispensa-lhe duas lições que ela não vai esquecer nunca: Distância e Passividade”, conclui ela. E “o mais belo é que ninguém sabe de nada. E é o

¹² LACAN, “Televisão”, p. 70.

¹³ ZÜRN, L’Homme-Jasmin, p. 16.

seu primeiro, o seu maior segredo”.

Desde então, e ao longo de toda a sua vida, essa visão — que irrompeu em sua infância — vai lhe servir de proteção, de muleta e de bússola. Estava lá, “nos momentos mais críticos, como uma figura exemplar, para salvá-la do mundo dos adultos, então suspeito e incompreensível para ela.”¹⁴

Esse salvamento vai se efetuar em vários planos e serviria para realizar diversas funções: por exemplo, permitir-lhe encontrar e manter a unidade da sua imagem no espelho; ajudá-la a se localizar e a se orientar nas suas relações com a realidade; e, por fim, inspirá-la em seu trabalho criativo com a imagem e com a língua, para fazer do signo um significante. Dito de outro modo, inspirá-la em seu esforço de transformar o signo estagnado da alucinação numa letra-carta que circula, que se partilha e que se aprecia.

Aí estão várias dimensões para as quais Unica espera apoio e socorro dessa metáfora delirante, *ersatz* da metáfora paterna que lhe falta:

- É assim com a *sua imagem no espelho*. Na idade adulta, e em seguida à descompensação psicótica, algumas das suas alucinações insuportáveis fazem-na reviver fenômenos de dissolução da imagem do corpo, confrontando-a a “seres sem olhos e sem rosto com asas imateriais que passam através do seu corpo.”¹⁵ Mas os efeitos angustiantes dessas alucinações vão ser dissipados pelo surgimento de outras alucinações mais apaziguadoras, visto que organizadas em torno de um olhar belo: “Na mesma hora a águia branca entrou voando pela janela

¹⁴ Ibid., 143.

¹⁵ Ibid., p. 37.

aberta e me envolveu com seu magnífico olhar azul.”¹⁶

Mesmo na sua atividade de desenho alternam esses mesmos fenômenos de dissolução e de apaziguamento, em função do modo de presença ou ausência do olhar: diante do papel para desenho acontece, por um lado, de trombar com um olho mau que a remete ao seu Outro feroz: “O primeiro olho aparece no branco da folha. Ele exprime a maldade e convoca, com todas as forças, o segundo olho! No decorrer do dia seguinte aparece o rosto diabólico inteirinho, que vai ficando cada vez mais negro.”¹⁷ Por outro lado, pode ser amparada pelo surgimento de um olhar apaziguador; e ela escreve: “Após um primeiro momento em que a pena “nada” — hesitando por sobre o papel em branco —, ela descobre o lugar reservado ao primeiro olho. É só quando a gente a observa do fundo do papel que ela começa a se orientar e que, sem drama, um motivo se junta ao outro.”¹⁸

Esse olhar que a ampara tão bem quando das suas alucinações na sua atividade artística não deixa de evocar os olhos do Homem-Jasmim — “aqueles olhos ali são azuis”, precisa ela, quando da visão —, e é também por isso que essa imagem alucinada do Homem virou, para ela, a representação suprema da beleza e do amor.

- Dessa alucinação visual que lhe vem de fora, ela vai então fazer a sua bússola, quando as referências simbólicas se confundem e confundem, para ela, *as relações com a realidade*. Ela vai conferir a esse homem-imagem a função de organizar e ordenar o seu mundo.

16 Idem.

17 Ibid., p. 162.

18 Ibid., p. 153.

É assim que, no início da sua infância — em torno dos dois anos, precisamente —, ela já parece ter pressentido a presença do Homem da visão sob uma forma pluralizada; primeiro, através do que ela chama de ‘a confiança mágica’ que lhe inspiram os amigos homens que o pai leva em casa. Esses homens “chamam-na de ‘Princesa’. Jogam-na para cima e ela, plenamente confiante com tudo o que vem do homem, sente-se pega no último segundo, logo antes da terrível queda. O homem, a seu ver”, acrescenta, “transforma-se num grande mágico, um ser que pode realizar tudo, até mesmo as coisas mais incríveis.”¹⁹ Ela convocará de novo esse grande mágico noutros dois momentos de enorme importância para a sua identidade de mulher e de mãe.

O primeiro é relativo a uma sensação de morte iminente na hora do nascimento de seu primeiro filho, a sua menina. Ela estava isolada num quarto do hospital depois de uma escarlatina da qual vai se curar por milagre. Pois “*é no decorrer dessa doença que ela viu Deus, disfarçado de médico, sair da parede do quarto para ficar ao pé da sua cama. Ele a olhava com grandes olhos azuis, como quem se perguntasse se devia levá-la ou não com ele. Não! Ele lhe devolve a vida.*”²⁰

O segundo momento tem ligação com a questão da paternidade do seu filho: “E agora ela compreende repentinamente o segredo da estupenda cor azul dos olhos do filho. Ela se lembra da noite de inverno em que teve a sensação de um estranho vazio em torno dela [...], naquela noite em que não sentiu que o marido a tivesse tocado, o Homem Branco deu a vida ao filho dela, que, nove meses mais tarde, nasceu com aqueles olhos azuis.”²¹

Muito tempo depois desses acontecimentos, esse homem que dá vida e que

19 ZÜRN, Sombre printemps, p. 12.

20 ZÜRN, Vacances à Maison Blanche, p. 122.

21 ZÜRN, L’Homme-Jasmin, p. 50.

acode com a sua presença e o seu olhar não vai deixá-la desabar, nem sequer nos momentos de crise de loucura: assim, por exemplo, quando os seus problemas de orientação espacial — que ela enfrentou desde a infância — se agravam, ela recorre a ele para encontrar sua direção. Ela lhe dirige “indagações mudas”²², às quais ele responde imediatamente. “Breve e claramente, ele lhe indica a direção que ela deve tomar” para chegar a esse ou aquele lugar. Por isso que, quando, num estado de crise, ela joga o passaporte numa caixa de correio, tem subitamente a impressão “de que alguém ia vir — um ‘enviado’, pois se sabe que ela está em apuros atualmente —; ela espera ao lado da caixa. E alguém chega.”²³ Vai se tratar, com efeito, de um rapaz que irá ajudá-la a recuperar os seus documentos e a chegar ao lugar procurado.

- Por fim, o Homem da visão vai ser também a fonte de inspiração que lança e relança o seu imaginário e a sua criação *artística e poética*.

22 Ibid., p. 57.

23 Ibid., p. 61.

Ler e escrever, ou: como tentar inventar um pai que acode

Desde pequenininha, como vimos, ela era impossível de consolar das ausências prolongadas do pai. Estava também, como ela diz, encurralada entre o ódio que consagra à mãe e a incomunicabilidade que partilha com o irmão. Nesse contexto, tudo o que a rodeia torna-se hostil para ela.

Até chegar no seu quarto para dormir nunca era coisa pouca para ela. Fica transida de medo todas as vezes. Ela tem de atravessar um imenso espaço ornamentado com objetos de arte trazidos pelo seu pai das suas viagens longínquas, mas dos quais, para ela, só emanam angústia e terror. Leva, então, um susto com o esqueleto do grande gorila que “está ali para estrangulá-la”²⁴, imagina. Igualmente, as duas gordas nuas que preenchem o grande quadro de Rubens, *O Rapto das Sabinas*, “lembram-na sua mãe e provocam sua ojeriza.”²⁵ Frente a esses seres maléficos que semeiam o terror nela e ao redor dela, “ela queria ser um homem, já maduro”²⁶ — põe-se ela a sonhar. Mas como não passa de uma menina “suando de medo”²⁷, ela se volta para outras forças mágicas.

Refugia-se, então, depois do jantar, num canto da biblioteca familiar e mergulha em suas leituras preferidas. É assim que, graças a Júlio Verne, cai de amores pelo Capitão Nemo, que se torna “um de seus heróis sem os quais ela não pode viver. [Descobre-o] mais próximo dela e mais compreensível do que os seres que a cercam.”²⁸ E é assim que todos esses objetos e móveis que o pai dela trouxe de suas viagens pelo Oriente vão fazer da casa, graças à magia da leitura, “não um museu, mas uma

24 ZÜRN, *Sombre printemps*, p. 26.

25 *Idem*.

26 *Ibid.*, p. 27.

27 *Idem*.

28 *Ibid.*, pp. 25-26.

bela caverna onde a sua imaginação começa a trabalhar.”²⁹

Ela vira para o Capitão Nemo e suplica que ele a proteja. Pede também aos dois sequestradores de rosto trigueiro no quadro de Rubens que raptem as duas gordas, dublê duplicada da montanha de carne que é a sua mãe. Ela não para, assim, todas as noites, de confiar aos heróis da sua imaginação a derradeira função de salvá-la de uma morte iminente. Uma vez no quarto, tranca-se à chave e, para poder confiar o seu ser ao sono, reúne o pouco de força que lhe resta para visualizar, ao redor da sua cama, “o círculo obscuro dos seus guardiões, e é a eles que ela deverá por ainda estar viva na manhã seguinte.”³⁰

Mais tarde, desse lugar de sobrevivente da morte, a leitura lhe vai permitir acessar, por sua vez, o lugar de salvadora da morte. Quando de uma hospitalização psiquiátrica, ela conta a duas pacientes interlocutoras o fato de que, quando pequena, possuía um livro de imagens que se intitula *Jean le Merveilleux* [João, o Maravilhoso]. Esse livro continha uma grande imagem, toda vermelha, representando o inferno no qual está trancada uma multidão de diabos. Em meio a essa multidão encontra-se um bebê diabo que ela não suporta ver no fogo. Ela pega a tesoura, corta a imagem do bebê e confecciona para ele um berço numa casca de noz. “Como fiquei contente!, era a primeira vez na vida que eu estava salvando alguém.”³¹

Para além dessas leituras que amparam e protegem, ela vai avançar um degrau e dar os seus primeiros passos na escrita. Na escola, em torno dos dez anos, tem um professor que prefere ela às outras meninas “porque é ela que faz as melhores redações.”³² Ela também gosta desse professor, que, “com uma voz harmoniosa”, precisa ela, lê poemas líricos ou dramáticos para os alunos.

29 ZÜRN, L’Homme-Jasmin, p. 51.

30 ZÜRN, Sombre printemps, p. 28.

31 ZÜRN, L’Homme-Jasmin, p. 84.

32 ZÜRN, Sombre printemps, p. 44.

Guarda também a forma particular desse professor “de arrastar as palavras, de puxar os erres. Isso lhe dá um jeito estrangeiro, e tudo o que é estranho entusiasma as meninas.”³³

Mas se sobressair na expressão escrita em sala de aula não parece satisfazê-la; será preciso que ela dê um passo rumo à sua própria bricolagem linguística para lidar da melhor maneira com o real. É o que ela faz quando inventa, na mesma época, uma história centrada num fenômeno da linguagem que não deixa de evocar aquilo que Schreber qualificou como milagre do urro. Para Schreber, trata-se de situações em que a sua fala se interrompe brutalmente para dar lugar a urros impostos; dar lugar à emissão involuntária de gritos angustiados e sem significação. Para Unica, contudo, esse urro está mais para um ato criativo e liberador. É um procedimento que ela inventa para, pode-se dizer, lidar pontualmente — com a ajuda do significante puro — com o impuro do gozo.

Tinha uma história que ela adorava encenar: colocava em cena um casal real que, na calada da noite no deserto, desatava “lamúrias horrendas e intermináveis por causa da perda do filho.”³⁴ Para exprimir melhor a atrocidade da lamúria insondável desse casal real, Unica e sua amiga “inventam uma língua dramática, uma língua de urros, capaz de exprimir a aflição do mundo inteiro — e que ninguém compreende, exceto elas. Essa linguagem que elas imaginaram só comporta vogais”. Unica precisa, justamente, que a parte mais emocionante dessa brincadeira é aquela constituída pela linguagem inventada “para urrar as lamúrias deles.”³⁵

Ela inventa, assim, pode-se dizer, uma maneira de brincar com os significan-

33 Ibid., p. 44.

34 Ibid., p. 31.

35 Ibid., p. 33.

tes para não apenas padecer deles; uma maneira de fazer ressoar a polifonia deles para ecoar, do lado de fora, o ser — a ponto de perder a razão e a sua razão de ser. O urro de Unica tem como função, aqui, fazer com que a Coisa escorra numa lava sonora que não diz nada para ninguém, mas exprime a dor diante do rompimento da juntura mais íntima do seu ser.

Não obstante, para Unica, esse avanço ainda não é tamanho o bastante para fazer bailarem juntos o significante e o sentido, a letra-carta e o seu destino. Pois, como é que ela vai poder restituir a velocidade infinitamente plural ao significante que corre o risco efetivamente de se segmentar numa multidão de signos isolados ou se compactar numa língua sem consoantes e sem sonoridade diferenciada? Como ela vai fazer para que a falta de sentido não corra o risco, pelo seu retorno maciço, de dominar ainda mais pesadamente a leveza necessária ao ser? Para isso lhe restava apenas o engenho da poesia. E ela não vai deixar de solicitar esse engenho para se aproximar o máximo possível do real indizível e tentar fazer os significantes deslizarem, de uma para a outra, numa cadeia o menos entravada possível, nas engrenagens automatizadas da alusão.

No *Cahier* [Caderno] que redige no último ano de sua vida, ela evoca a sua grande nostalgia desse período que se segue imediatamente ao divórcio; período em que havia frequentado, durante alguns anos, o meio boêmio e artístico de Berlim, e sobrevivia escrevendo contos para crianças. “Ali a imaginação era viva; o corpo, leve e sem entrave. [...] ela digitava histórias, por vezes diretamente, sem preparação nem correção. E que prazer era ver esses folhetins induzidos, impressos nos suplementos literários dos jornais.”³⁶

Contudo, escrever para ganhar a vida acaba enfadando-a. Tornar a escrita servil a uma motivação mercantil não lhe parece corresponder à ideia que ela tem

36 ZÜRN, *Vacances à Maison Blanche*, p. 109.

consigo da arte de escrever e à função que ela espera dessa arte. Com o seu companheiro da época, que era pintor, ela se aventurava na pintura e se sentia como que livre da necessidade de ter de utilizar a escrita como ganha pão. Ela se põe, então, a pintar por “semanas e noites inteiras, com paixão, e não pode mais ficar sem esse gratuito prazer.”³⁷

Esse contexto foi a oportunidade para ela encontrar Hans Bellmer e, através dele, o grupo dos surrealistas.

37 Ibid., p. 35.

O encontro com o Homem-Jasmim em pessoa, em carne e OSO

É importante indicar que o Homem criado na visão, o Homem-Jasmim, vai progressivamente se revelar como sendo a imagem de um amor que — para parafrasear uma fórmula de Lacan — não pode fazer com que, para ela, o gozo condescenda com o desejo. Daí ele assume o semblante de um amor morto e mortificante. Ela vai se aperceber disso ao longo de toda a sua vida; já na infância, depois na adolescência, e até mesmo na idade adulta. Ela acaba concluindo, então, que “giram nela chaves, uma após a outra, mas ela não se abrirá. [...] Pois, nos anos que virão, sobre o ombro dos homens onde ela vai se reclinar, não verá nada além do Homem-Jasmim. Ela permanecerá fiel às suas bodas infantis.”³⁸

Faz a constatação de que toda a sua vida adulta ela atribuía apenas pouco interesse àquilo que chama de “homem normal”. Os homens cujas carícias, as palavras lhe pareciam sem charme, sem surpresa — “todos se pareciam e só a inteligência, às vezes, os diferenciava.”³⁹

Se ela se apegou a Bellmer, e isso até o fim da vida, é porque o achou muito extraordinário. Ela se encontrava “diante de um novo amor, que sabe renovar sua vida e que partilha com ela os seus pensamentos e o seu trabalho.”⁴⁰ Não obstante, afirma que esse apego não tem nada a ver com amor. Esse

38 ZÜRN, *L'Homme-Jasmin*, p. 16. Trata-se das bodas das suas núpcias com o Homem da visão. Esse homem que ela teria amado ser por volta dos dez anos, “um homem maduro”, para lutar contra o seu meio hostil. Também o da imagem desse ator adorado, cujo estilo — naquele momento, o de se vestir — para se apresentar em seu primeiro encontro com Bellmer.

39 ZÜRN, *Vacances à Maison Blanche*, p. 46.

40 *Idem*.

apego estaria mais em relação “com o assombro profundo e incurável que ela experimentou quando do seu encontro com ele, encontro que a visão do Homem-Jasmim havia, muito exatamente, preparado. [...] Senão não teria sido possível que ela caísse gravemente doente por ter cristalizado o seu pensamento nele durante anos.”⁴¹ Dito de outro modo, esse novo encontro, rico em promessas no plano da criação artística para Unica, vai ser também e sobretudo a oportunidade da reativação do seu profundo e incurável assombro. Ele vai ser o elemento disparador da sua psicose.

O que parece atraí-la mais particularmente em Bellmer é a aproximação que ele faz entre os significantes e o corpo, entre as letras que compõem uma palavra e os membros que constituem um corpo. Ela vem em direção a ele com uma esperança tácita de encontrar, nos jogos de letras e de palavras, uma maneira de conectar e rearticular os órgãos que a imagem inconsciente do corpo não chegou a articular para ela. Assim, desde o começo desse encontro, Bellmer apresenta-lhe *as brincadeiras da boneca* [les jeux de la poupée], seu livro de fotografias, ilustrado com poemas em prosa de Paul Éluard. “Ela fica olhando demoradamente, fascinada, as variações sobre o corpo dessa boneca, desmantelada e rejuntada, e lhe parece nunca ter visto nada de tão estupendo.”⁴²

Contudo, acrescenta, “uma única foto a aterroriza: a cabeça da boneca chega a boca perto do próprio sexo como que procurando se fazer gozar com a língua”. Foi o que, por outro lado, ela acreditou pressentir também num comentário que lhe faz Bellmer a propósito de um poema dele intitulado “Anatomie de l’image” [Anatomia da imagem]. Bellmer vê ali “as analogias inquietantes entre as letras de uma palavra... e os órgãos de um corpo humano, aptos —

41 ZÜRN, L’Homme-Jasmin, p. 48.

42 ZÜRN, Vacances à Maison Blanche, p. 37.

tanto elas quanto eles — a serem desmontados...”⁴³

Unica releva aqui, com pertinência, de um lado, o terror que acabara de experimentar diante dessa foto — que lhe presentifica o Outro gozo — e, por outro, o medo de que o desmantelamento anagramático das palavras desmantele ainda mais a imagem custosamente unificada do corpo próprio. Mas esse terror e esse medo sentidos, no entanto, não a detêm — ao menos num primeiro momento — diante do seu engajamento rumo a Bellmer e rumo ao que, a seu ver, ele representa: “é um excelente autor, muito preciso, e que dá ao erotismo a lógica de uma filosofia.”⁴⁴

Flui um período de trabalho, então, para os dois. É a época que considera “entusiasmante para ela do lado dele: ele faz com que ela descubra os anagramas e mostra-lhe como fabricar essas construções artificiais de palavras.”⁴⁵ Muito rápido, Unica investe muito profundamente nessa atividade artística e poética. “Inesgotável fonte para ela, isso de procurar uma frase numa outra frase. A concentração e o grande silêncio que esse trabalho demanda lhe dão uma chance de poder se isolar completamente do mundo que a cerca *e até mesmo esquecer essa realidade.*”⁴⁶

Não obstante, essa produção anagramática vai ficando cada vez mais invasiva, angustiante. Ela desloca o seu discurso e o isola da realidade dos outros: “A velha e perigosa febre dos anagramas tomou-a novamente. Surge um depois do outro. Perigosa para ela porque, de novo, ela se aparta do mundo que a cerca. Cabe-lhe o quinhão de uma nova crise, que ela não percebe.”⁴⁷

43 ZÜRN, L’Homme-Jasmin, p. 11.

44 ZÜRN, Vacances à Maison Blanche, p. 37.

45 Ibid., p. 57.

46 ZÜRN, L’Homme-Jasmin, p. 25.

47 Ibid., p. 158.

Lá pelos anos de 1957, quando de um encontro com Bellmer, descreve o que chama de primeiro milagre da sua existência: “num quarto em Paris ela se encontra frente ao Homem-Jasmim [...]. O choque que ela experimenta nesse encontro é tão violento que não vai superá-lo. A partir desse dia, muito lentamente ela começa a perder a razão. As imagens da visão que teve quando criança e a aparição desse homem são idênticas. Com a única diferença que ele não está paralisado e que, aqui, não há jardim de jasmim em flor.”⁴⁸ Assim, o encontro de Bellmer se revela como sendo, para Unica, o encontro de Um-pai — segundo a fórmula de Jacques Lacan.

Em 1970, o último ano de sua vida, escreve uma carta ao psiquiatra de Hans Bellmer, o Doutor Ferdière, queixando-se do psiquiatra dela, o Doutor Jean-François Rabain; dizendo que este não estava em condições de compreender aquilo de que se trata para ela e que se resume no fato de que ela era “apaixonada desde os 17 anos por H. Michaux, ‘um certo Pena’.”⁴⁹ Dito de outro modo, ela era apaixonada não pelo H. Michaux homem, menos ainda pelo Bellmer homem — de que ela, aliás, tentou fugir diversas vezes. Ela era, sim, perdidamente apaixonada pela pena H. Michaux, o poeta. Pois o que conta para ela, a seu ver, não é Unica enquanto mulher, mas sim Unica enquanto mãe de uma obra por vir, já que “No mundo, a maior alegria [é a] de poder se expressar pela arte; estar grávida de uma ideia que queria vir ao mundo, formada pelo caminho da arte.”⁵⁰

Foi essa realidade que ela tentou significar para Bellmer, se separando dele uma primeira vez. Ela lhe disse, de uma forma enigmática, que havia caído “em êxtase com um são”. Dito de outro modo, ela é e continua sendo, de uma vez por todas, a esposa do Homem-Jasmim — o Homem da sua visão e das

48 Ibid., p. 18.

49 BELLMER; ZÜRN, *Lettres au docteur Ferdière*, p. 12.

50 ZÜRN, *Vacances à Maison Blanche*, p. 127.

suas bodas de infância, e que pode assumir a forma de uma inspiração poética que pode se encarnar em figuras de poetas e, nesse caso, na de Henri Michaux.

Quando chega pela primeira vez ao hospital psiquiátrico, revela a razão da sua hospitalização não ao corpo médico, mas a duas pacientes que se mostram ser seres mais aptos a entendê-la: ela escutou, diz, um grande poeta recitar um poema no seu ventre.⁵¹ E como não acreditar nela, visto que esperava estar grávida de palavras e parir verdadeiramente uma obra de arte?

Quando Bellmer lhe visita no hospital — feliz por ser o primeiro a ir vê-la —, ela não deixou de pensar, no fundo, no fundo: “Ah! Se ele nunca tivesse vindo, [...] se o Homem-Jasmim tivesse permanecido apenas uma imagem de sonho bem doce e bem bela! Mas com o aparecimento do Homem Branco em carne e osso (como é que ela poderia chamá-lo de outra forma; justo ele, que emite os insustentáveis raios da inquietante brancura), com o seu aparecimento a loucura começou.”⁵²

A criação de poesia anagramática, inaugurada em 1954 com a publicação da primeira antologia — um ano depois, apenas, da sua instalação com Bellmer em Paris —, vai ter fim em 1965. Nesse meio tempo, Unica vai se afastar dela pouco a pouco; assim como do desenho e da pintura, aliás. Talvez uma maneira de se abrigar um pouco dessa relação que a confronta demais com o real da Coisa. Em 1959, por exemplo, quando de uma exposição internacional do surrealismo em Paris, em que ela participa, fotos realizadas por Bellmer mostram Unica, nua e amarrada, na capa da revista “Surrealismo”.

Cerca de um ano depois desse acontecimento, Bellmer se lembra de que Unica vai, para o seu grande espanto, parar bruscamente de desenhar. Ela então se

⁵¹ ZÜRN, L’Homme-Jasmin, p. 85.

⁵² Ibid., p. 143.

rendeu à evidência de que deve recuar com relação a esse tipo de manipulação que ela toma realmente como objeto. Apercebe-se então que, apesar de toda essa atração que a suga como um turbilhão nesse meio artístico, talvez fosse preferível para ela se conformar com a primeiríssima lição que o Homem-Jasmin a ensinara aos 6 anos: “distância e passividade”.

Vai se consagrar, dali em diante, a uma escrita mais romanceada e autobiográfica para tentar uma vez mais — se ainda for possível — fazer nascer, da sua loucura, uma obra literária.⁵³ Durante uma das suas hospitalizações, ela lamenta aquilo que chama de seu miolo de galinha, “que é frágil demais, pequeno demais para suportar uma grande comoção com firmeza, para poder — como fizera Herman Melville, por exemplo — construir uma obra nesse choque emocional.”⁵⁴ “Ela lamenta que tudo o que vive de extraordinário e de excitante, por conta da sua loucura, permaneça para ela da ordem do sonho acordado, sem ter o poder de expressá-los numa obra.”⁵⁵

Nesse meio tempo, em todo caso, faz ainda alguns desenhos aos cuidados de Bellmer — que continua a lhe endereçar, quase que quotidianamente, os mais belos cartões postais, “como que para atizá-la.”⁵⁶ E como ela não consegue resistir à nostalgia de Paris e de Bellmer, “o seu único amigo lá”, anseia retomar a sua vida comum. Mas no dia de deixar o hospital, “recusa-se absolutamente a se levantar.”⁵⁷ A saída foi decidida, em todo caso; e, uma vez no apartamento de um dos seus amigos, antes de continuar sua viagem para Paris, “ela descobre um sólido gancho fixado na parede, sobre a porta da cozinha, e uma corda no banheiro. Toda e qualquer pequena parcela de coragem, a centelha

53 BELLMER; ZÜRN, *Lettres au docteur Ferdière*, p. 54.

54 ZÜRN, *L'Homme-Jasmin*, pp. 86-87.

55 *Ibid.*, pp. 88-89.

56 *Ibid.*, p. 115.

57 *Ibid.*, p. 116.

de alegria que sua saída tão esperada do hospital lhe proporcionou, desapareceu. ‘Acabou’”, presume, “e ela sobe imediatamente numa cadeira e passa a corda no pescoço”. Mas justo depois de ter passado a corda ao redor do pescoço, percebe, fixos nela, os grandes olhos, os belos olhos de dois gatos que a observam. Os gatos bocejam, se esticam, belos e distantes — e, sobretudo, indiferentes ao ser em pé na cadeira, com a cabeça passada no nó corrediço. Acaso não está aí, uma vez mais, a presença ainda um pouco apaziguadora do Homem-Jasmim através dos belos olhos de gatos distantes e indiferentes?

Ela volta para a cama e “começa a entregar o seu corpo a certas práticas que podem ter, para ela, decorrências funestas”. O que não deixa de se produzir alguns dias na sequência. Ela ficou parcialmente cega e parálitica. Vê apenas a metade superior de um quadro ou então as linhas se embaralham na leitura. Ela cai assim que se ergue para andar e sofre de dissociação corporal. Perde toda coordenação motora e toda orientação espacial. Depois de terem tentado fazer com que ela se hospitalizasse, sem êxito, esses amigos deixaram-na partir numa cadeira de rodas para pegar o avião para Paris e chegar, enfim, ao apartamento do seu amigo. Segue-se, então, um longo tratamento medicamentoso com injeções para ver desaparecerem os diferentes problemas e para chegar, lentamente, a recuperar as faculdades perdidas ou perturbadas.

“Durante os primeiros dias da sua cura, ela dá de cara com um retrato do Homem Branco, que a observa na primeira página de um jornal. É um novo choque para ela; esquiva-se desse rosto que se tornou nefasto para ela e experimenta certo prazer em rasgá-lo e jogá-lo na lixeira.”⁵⁸ Assim, acaso seu gesto de jogar na lixeira o retrato do personagem real que a precipita na loucura não vai ao encontro do gesto de sua mãe jogando na lixeira, no comecinho da sua vida, o seu ser de mulher? Esses dois gestos, como linhas gerais de um destino funesto, não prefiguram aquele por vir para que ela não advenha mais? Bell-

58 Ibid., p. 118.

mer chegando ao apartamento, ela se defenestra do quinto andar como que para realizar, diante dos olhos dele, a sua autopropulsão na lixeira do mundo — na falta de poder escrever o Homem-Lixeira como sequência projetada para a sua obra magna, o Homem-Jasmim.

Referências

- ANDRE, Serge. *La structure psychotique de l'écrit*. Bruxelles: La Muette, 2001.
- BELLMER, Hans; ZÜRN, Unica. *Lettres au docteur Ferdière*. Paris: Séguier, 1994.
- FREUD, Sigmund. “A perda da realidade na neurose e na psicose” (1924). In: *Obras completas*, v. 16. Trad. P. C. de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011; pp. 214-221.
- LACAN, Jacques. “De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose”. In: *Escritos*. Trad. V. Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998; pp. 531-590.
- LACAN, Jacques. “Televisão” (1973). In: *Outros escritos*. Trad. V. Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003; pp. 508-543.
- MARCEAU, Jean-Claude, “Unica Zürn: la folie à la lettre”. *Cliniques méditerranéennes*, n. 77, 2008, pp. 249-263.
- RABAIN, Jean-François, “Sublimation e identifications croisées: les « jeux à deux » de Hans Bellmer e Unica Zürn”, *Revue française de psychanalyse*, LXII, 1998, n. 4.
- ZÜRN, Unica. *L'homme-jasmin: Impressions d'une malade mentale*. Trad. R. Henry; R. Valançay. Paris: Gallimard, 1991.
- ZÜRN, Unica. *Sombre printemps*. Trad. R. Henry; R. Valançay. Paris: Belfond, 1985.
- ZÜRN, Unica. *Vacances à Maison Blanche*. Trad. R. Henry. Paris: Joëlle Losfeld, 2000.

SOBRE OS AUTORES

Abdelhadi Elfakir

Universidade da Bretanha Ocidental

Abdelhadi Elfakir é psicólogo clínico, psicanalista (Brest, França) e professor-pesquisador de psicologia clínica e psicopatologia na Universidade da Bretanha Ocidental (UBO).

André Luiz Pinto da Rocha

Universidade Estácio de Sá — Teresópolis

andreluizpinto75@gmail.com

Professor em Fundamentos das Ciências Sociais e em Filosofia da Educação da Universidade Estácio de Sá – UNESA, Campus Teresópolis. Docente II da Fundação de Apoio à Escola Técnica, FAETEC. Doutor em Filosofia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ.

Antônio Máximo Ferraz

Instituto de Letras e Comunicação — Universidade Federal do Pará

maximoferraz@gmail.com

Professor Adjunto do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará e do Programa de Pós-Graduação em Letras na mesma Universidade. Doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, na área de Teoria Literária, com a tese “Fernando Pessoa em obra: a teatralização da metafísica”. Mestre em Teoria Literária pela Universidade de Brasília, com a dissertação “O sagrado no ‘Retábulo de Santa Joana Carolina’, de Osman Lins”; e coordenador do Núcleo Interdisciplinar Kairós (NIK) – Estudos de Poética e Filosofia. Autor de: A globalização poético-existencial em Mensagem, de Fernando Pessoa. Tempo Brasileiro, v. 1, p. 107-130, 2015; Arte e verdade: a mimesis como criação da realidade. Tempo Brasileiro, v. jul.-set, p. 145-160, 2013; A liberdade na interpretação. Revista Interfaces (UFRJ), v. 1, p. 36-52, 2013; O trágico em Aristóteles e Fernando Pessoa. Terceira Margem, v. XIV, p. 175-193, 2010. Organizador dos livros: Convite ao pensar. 1. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014. v. 1. 276p; Educar Poético. 1. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014. v. 1. 327p; Poética e diálogo: caminhos de pensamento. 1. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011. v. 1. 388p; Interdisciplinaridade: dimensões poéticas. 164. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2006. v. 1. 192p.

Bruno Lima

Universidade Estadual do Rio de Janeiro

brunolima74@gmail.com

Graduado em Letras (UFF), Bruno Lima possui especialização e mestrado em Literatura Brasileira e é doutor em Literatura Comparada (UERJ). É autor de *Pretérito Imperfeito* (poesia) e *Eu: itinerário para a autoficção* (teoria e crítica literárias). Possui diversos artigos e ensaios em revistas especializadas e em livros organizados com os quais colaborou.

Maria João Cantinho

Professora Auxiliar do IADE (Lisboa)

mjcantinho@gmail.com

Maria João Cantinho nasceu em Lisboa, em 1963 e viveu em Angola, durante a infância. Regressou a Portugal após a independência de África e estudou Filosofia na Universidade de Lisboa, tendo-se doutorado em Filosofia Contemporânea. É professora, poeta, ficcionista, ensaísta e crítica literária. Colabora regularmente em revistas de literatura e académicas. Publicou 4 livros de poesia, 2 de ficção e 2 de ensaio. Com o livro de poesia *Do Ínfimo* ganhou o Prémio Glória de Sant'Anna em Portugal (2017), foi finalista do Prémio Telecom (Brasil) com o livro de contos *Caligrafia da Solidão* (Escrituras, 2006). Foi nomeada como uma das melhores ensaístas do ano (2002) com o ensaio

O Anjo Melancólico. É editora da Revista Caliban. É membro da Direção do PEN Português. Pertence ao Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa e ao Collège d'Études Juives (Sorbonne IV).

Paulo Sérgio de Souza Jr.

Unicamp

contra_sujeito@yahoo.com.br

É psicanalista [São Paulo, SP] e tradutor. Doutor em linguística pelo IEL/Unicamp, atualmente é pesquisador-convidado do Centro Interno de Pesquisa *Outrarte*, na mesma instituição, e pós-doutorando na Faculdade de Letras da UFRJ. Em 2009 foi professor-associado da UAIC [Iasi, Romênia] e, em 2013, tradutor-residente do Institutul Cultural Român [Bucareste]. Entre suas traduções: *O amor da língua*, de J.-C. Milner (Ed. Unicamp, 2012), *A psicanálise é um exercício espiritual?*, de J. Allouch (Ed. Unicamp, 2014) e *Os olhos da alma*, de J.-C. Rolland (Blucher, 2016). Entre seus artigos: “Entre o custo da letra e o lucro do ato” (Cerrados, v. 21, n. 33), “Miragens perimetrais” (Ágora, v. 17, n. 2) e “Pour une psychanalyse irrévérente” (Oxymoron, v. 5).

Roberto José Bozzetti Navarro

Departamento de Letras e Comunicação — Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

bonavarro@uol.com.br

É Doutor em Literatura Comparada pela UFF. É professor de Teoria da Literatura no Departamento de Letras e Comunicação da UFRRJ (Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro), Campus Seropédica. Membro do Corpo Editorial da RBEC – Revista Brasileira de Estudos da Canção (<http://www.rbec.ect.ufrn.br/>); autor fixo de Mallarmagens – revista de poesia e arte contemporânea (<http://www.mallarmagens.com/>). Seu último livro é *Despreparação para a morte* (Editora Texto Território, 2017).

Sonia Branco Soares

Setor de Letras Russas — Universidade Federal do Rio de Janeiro

sbranco@letras.ufrj.br

Doutora em Literatura Comparada (PPGCL) e professora adjunta de literatura e cultura russa da Faculdade de Letras da UFRJ. Membro da Sociedade Brasileira Dostoiévski e colaboradora do Museu Dobroliúbov, Níjni Nóvgorod, Rússia. Vem pesquisando a crítica literária russa do século XIX e a relação entre sociedade, arte e estética; tradutora de textos críticos e de literatura clássica e contemporânea.

Taís Salbé Carvalho

Doutoranda em Estudos Literários – Universidade Federal do Pará

t.salbe@gmail.com

Doutoranda em Estudos Literários – PPGL/UFGA, mestre em Estudos Literários pela mesma instituição, tendo defendido a dissertação intitulada “Travessia Poética: o pacto entre crítica e escuta em Grande Sertão: Veredas”. Pesquisadora do Núcleo Interdisciplinar Kairós (NIK) – Estudos de Poética e Filosofia. Autora dos artigos: “Benedito Nunes e João Guimarães Rosa: Filosofia e Literatura em Grande Sertão: Veredas” (2016) (<https://seer.uniritter.edu.br/index.php?journal=nonada&page=article&op=view&path%5B%5D=1129>); “Tempos que agonizam: um estudo sobre a questão do tempo em Os Sinos da Agonia, de Autran Dourado” (2016), (<https://paginas.uepa.br/seer/index.php/ribanceira/article/view/1082>); “O exercício da crítica como escuta: o movimento pelo interlúdio das questões em Grande Sertão: Veredas” (2017) (ISBN: 978-85-67747-09-5 / Disponível em: <http://www.ciella.com.br/>); “Travessia Poética: o pacto entre crítica e escuta em Grande Sertão: Veredas” (2017) (ISBN: 978-85-67747-06-4 / Disponível em: <https://sepappgl.blogspot.com.br>).

CHAMADA DE ARTIGOS PARA OS PRÓXIMOS DOSSIÊS

Submissões via e-mail: revistaterceiramargem.ufrj@gmail.com ou através do site, pelo sistema OJS: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm>

DOSSIÊ POESIA (E POLÍTICA) CONTEMPORÂNEA

Ano XXII, n.38

Organizadores: Eduardo Coelho, Eduardo G. B. Losso e Ricardo Pinto de Souza (UFRJ)

Prazo para envio de artigos: 15 de maio de 2018.

A comoção política dos últimos anos deixou mais claras que nunca as fraturas do cotidiano e da civilidade brasileira. A urgência e os vários traumas, pequenos e grandes, provocados pela crise ressoam por todos os aspectos da cultura brasileira contemporânea, inclusive, é certo, pela literatura. Tendo em mente a dimensão dos problemas atuais, a Revista Terceira Margem convida ao envio de artigos que pensem os efeitos da ruptura política a partir de 2013 sobre a produção e recepção de poesia brasileira contemporânea, e, considerando o alcance das transformações no panorama mundial, também da produção de poesia no mundo atual.

DOSSIÊ LEITURA E ATENÇÃO HOJE

Ano XXIII, n.39

Organizador: Eduardo G. B. Losso (UFRJ)

Prazo para envio de artigos: 15 de novembro de 2018.

Atualmente, há um debate acalorado a respeito do impacto das novas mídias na percepção humana e como que influenciam, em especial, a leitura do texto literário. Comparando a leitura de uma obra literária, clássica ou consagrada, com os novos atrativos, qual chance um livro de poesia tem, com seus tantos exercícios imagéticos indiretos, cheios de reflexões e associações complexas, valendo-se de pálidas representações verbais, frente à tela do vídeo, que fornece presentificações diretas, coloridas, excitantes, com todo tipo de otimização do som e da imagem? Por outro lado, a poesia ganhou novas plataformas sociais e algum poder de atração em blogs, posts, revistas online; bem como a personalidade de escritores encontrou novos poderes carismáticos, em perfis de Facebook e canais de Youtube. Em tempos de “déficit de atenção”, vale a pena se perguntar se a literatura e outras artes saem prejudicadas pela incapacidade de concentração, vista por alguns teóricos como uma verdadeira regressão cognitiva, ou se há uma chance positiva de criar diferentes formas estéticas de relação com o meio. Cabe, então, indagar: que mudança ocorre na percepção estética quando se vive em meio à consulta compulsiva de celulares? Como o hábito de se comunicar por redes sociais influi hoje na produção e recepção da literatura, bem como da constituição do meio literário? Como a cultura e a educação estão reagindo ao novo estado de coisas?

Nesta Edição

Abdelhadi Elfakir

André Luiz Pinto da Rocha

Antônio Máximo Ferraz

Bruno Lima

Maria João Cantinho

Paulo Sérgio de Souza Jr.

Roberto José Bozzetti Navarro

Sonia Branco Soares

Taís Salbé Carvalho