



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

INFÂNCIA E PRESENÇA NA EXPERIÊNCIA DO ARTISTA

DOUTORADO

Fábio Baracuhy Medeiros

**Florianópolis
2016**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Fábio Baracuhy Medeiros

INFÂNCIA E PRESENÇA NA EXPERIÊNCIA DO ARTISTA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientadora: Profa. Dra. Gilka Girardello

Linha de Pesquisa: Educação e Comunicação

Florianópolis
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Medeiros, Fábio Baracuhy
Infância e presença na experiência do artista / Fábio
Baracuhy Medeiros ; orientadora, Gilka Girardello -
Florianópolis, SC, 2016.
189 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, . Programa de Pós-Graduação em Educação.

Inclui referências

1. Educação. 2. Presença. 3. Infância. 4. Iluminação. 5.
Artista. I. Girardello, Gilka. II. Universidade Federal de
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Educação. III.
Titulo.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
CURSO DE DOUTORADO EM EDUCAÇÃO

INFÂNCIA E PRESENÇA NA EXPERIÊNCIA DO ARTISTA”

Tese submetida ao Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Educação do Centro de Ciências da Educação em cumprimento parcial para a obtenção do título de Doutor em Educação.

APROVADO PELA COMISSÃO EXAMINADORA em 26/02/2016

Dra. Gilka Elvira Ponzi Girardello (PPGE/UFSC-Orientadora)

Dra. Fabiana de Amorim Marcello (PPGEDU/UFRGS-Examinadora)

Dra. Ana Maria Hoepers Preve (UDESC-Examinadora)

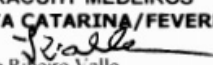
Dra. Roselete Fagundes de Aviz de Souza (FAED/UDESC-Examinadora)

Dra. Karen Christine Rechia (UFSC-Examinadora)

Dra. Telma Anita Piacentini (UFSC-Suplente)

Dr. Wladimir Antônio da Costa Garcia (UFSC-Suplente)

FÁBIO BARACUHY MEDEIROS
FLORIANÓPOLIS/SANTA CATARINA/FEVEREIRO/2016


Ione Ribeiro Valle
Coordenadora PPGE/UFSC
Portaria nº 1746-2014/GR

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Educação (CED-UFSC) e a CAPES que apoiaram esta pesquisa, os funcionários da secretaria do PPGE e em especial a minha orientadora, Gilka Elvira Ponzi Girardello, que me acolheu, me escutou, me incentivou e com quem muito aprendi.

Aos meus examinadores que muito me honraram aceitando o convite: Fabiana de Amorim Marcello - Examinadora – UFRGS; Ana Maria Hoepers Preve - Examinador – UDESC; Roselete Fagundes de Aviz de Souza - Examinadora- UDESC; Karen Christine Rechia - Examinadora - CA/UFSC; Telma Anita Piacentini - Examinadora – UFSC; Wladimir Antônio da Costa Garcia - Examinador Suplente – UFSC; Maria Luiza Machado Jatobá - Examinadora Suplente – Unicamp;

Aos amigos, não sei viver sem eles...cada um deles sabe a quem me refiro.

Aos meus irmãos e a minha mãe, pelo carinho, respeito e suporte.

E *in memoria* de meu querido pai.

RESUMO

A tese sugere uma leitura de autores como Gilles Deleuze, Marcel Proust e Hans Ulrich Gumbrecht, entre outros, na investigação da infância, entendida como esse instante presente em que a intensidade se inscreve na experiência do artista. Explora-se a ideia de que a infância, nesse sentido, pode acontecer a qualquer momento da vida. A pesquisa, desenvolvida em nível estritamente teórico, parte também da perspectiva de autores como São João da Cruz, Jean Genet, Andrei Tarkovski e Michel Leiris, explorando os conteúdos mais imagéticos de suas obras, e relacionando-os com a infância e com a dimensão da presença no trabalho do artista. Dois episódios de *Em Busca do Tempo Perdido* de Proust estão no centro da discussão: “Os campanários de Martinville” e “A Morte de Bergotte”. Duas infâncias, entendidas como “acontecimento” e aprendizado, são aí analisadas, através das obras de Deleuze *Proust e os Signos* e *Lógica da Sensação*. Com Gumbrecht, no último capítulo, busca-se realizar teoricamente o “espaço imaginário” proposto pelo trabalho, relacionando a experiência do artista à infância e à presença.

Palavras-chave: Presença. Infância. Iluminação. Artista. Experiência.

ABSTRACT

The present work suggests an approach of such authors as Gilles Deleuze, Marcel Proust and Hans Ulrich Gumbrecht, among others, through the study of the theme of childhood, understood as this present instant in which intensity is entrenched in the experience of the artist. We develop the idea that childhood, in this sense, can happen at any moment in life. Our research, undertaken on a strictly theoretical level, also considers the perspective of authors such as Saint John of the Cross, Jean Genet, Andrei Tarkovsky and Michel Leiris, by exploring the most pictorial contents of their works, relating them to childhood and to the dimension of the artist's presence in the work. Two episodes from "In Search of Lost Time", by Proust, form the core of the discussion: "The Bell Towers of Martinville" and "The Death of Bergotte". Two types of childhood, understood as "happening" and learning, are analyzed here, through Gilles Deleuze's two works, "Marcel Proust and the Signs" and "Logic of Sensation". With Gumbrecht, in the last chapter, we attempt to perform the "imaginary space" proposed by the work, relating the experience of the artist to childhood and to presence.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
1.1 COMO O TEXTO SE ORGANIZA.....	13
1.2 ESQUIZO-INTRODUÇÃO.....	14
2 A EXPERIÊNCIA DO ARTISTA	19
2.1 <i>DIES IRAE</i>	19
2.1.1 A infância e o "tardio"	21
2.1.2 Breve Digressão: a infância de Lascaux	24
2.1.2 Imagem e presença em São João da Cruz	27
2.2 TOURADA COM LEIRIS.....	41
2.3 É UMA PUTA OU UMA DEUSA?	54
2.4 UM OLHAR CRUEL	59
2.5 PEQUENO EPÍLOGO	64
3 PRIMEIRA MANHÃ DO MUNDO	77
3.1 OBJETOS PERDIDOS.....	78
3.2 ILUMINAÇÕES EM PROUST	81
3.2.1 Duas infâncias na <i>Recherche</i>	81
3.3 A PRESENÇA DAS FORÇAS.....	96
3.3.1 O aprendizado dos signos	103
4 EU NÃO SEI	115
5 A EXPERIÊNCIA DA PRESENÇA	123
5.1 A PRESENÇA: PANORAMA	123
5.2 CONVERSANDO COM GUMBRECHT E JÜNGER.....	145
5.3 NOTA SOBRE A "ILUMINAÇÃO PROFANA".....	152
5.4 A ARTE COMO APRESENTAÇÃO E PRESENÇA EM NANCY	157
5.5 A PRESENÇA EM UMA FOTOGRAFIA	164
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	177
BIBLIOGRAFIA	181
FILMOGRAFIA	189

1 INTRODUÇÃO

A introdução segue dois planos. A primeira parte, mais clara e sistemática, entrega ao leitor um mapa que o auxiliará a percorrer o trabalho.

A segunda parte da introdução - denominada esquizo-introdução -, contrariando a primeira, é obscura e convida o leitor a se perder, a não ser tão rigoroso com o sentido e a aceitar as evocações.

As duas introduções ou as duas partes da introdução orbitam uma em relação à outra. Uma é luz, outra é sombra.

1.1 COMO O TEXTO SE ORGANIZA

Esse trabalho se propõe a examinar a questão do primeiro contato que o artista tem com o seu objeto de criação. Umberto Eco, na obra *Confissões de um Jovem Romancista*, por exemplo, relata o começo de sua atividade como romancista como sendo uma espécie de infância, que começa nos seus quase 50 anos de idade, já consagrado como filósofo, ensaísta e professor de linguística em Bolonha. Por ser inaugural esse processo, o chamaremos de infância, no sentido do que é novo, desconhecido, inaugural, do que ainda não se pode falar muito, um tempo de balbuciar. Procuraremos quase sempre nos fixar no detalhe de alguma obra, na miniatura que guarda em si o frescor em potência das facetas inexploradas, no *punctum* que provoca, no pesquisador, não somente a palavra.

No primeiro capítulo entramos nos sonhos apocalípticos, nos ateliês, nos canteiros de obra, para ver o artista trabalhando e pensando sua própria condição, às vezes por meio do relato de outros artistas. A palavra “experiência” que está no título do trabalho não se vincula aqui à discussão benjaminiana sobre o fim da experiência, e sim à ideia de processo de aprendizado.

No capítulo *Primeira Manhã do Mundo*, escolhemos dois episódios de *Em Busca do Tempo Perdido* de Marcel Proust, fragmentos que têm pertinência com a infância das suas experiências.

O capítulo que segue, sobre o não saber, pretende ser como essas frases avulsas que ouvimos da mesa ao lado e que parecem, antes, como se as tivéssemos pensado, de tão

pertinentes são em relação às questões pessoais com que nos ocupávamos. É um capítulo breve, que poderia estar em qualquer parte do trabalho, no começo, no meio ou no fim. Sem a dúvida não se inicia aprendizado algum; sem ela não se continua aprendendo.

O último capítulo, *A Experiência da Presença*, reúne todos os temas abordados no trabalho, visando não a uma síntese, mas a uma concatenação que faça toda a hipótese funcionar, como uma máquina. Procuramos chegar lá levando na bagagem essas reflexões sobre infância e o trabalho do artista e encontrar aí um oásis, depois de atravessar, o “deserto” do não-saber. A intenção é que se encontrem aí a noção de “presença”, uma das intensidades que caracterizam a infância, nessas abordagens singulares, para então podermos fazer algumas afirmações sobre as forças que atravessam tais conceitos.

Nem todo momento trata simultaneamente de presença e infância. A ideia de presença abrange o conceito de experiência do título.

O trabalho é um esforço em estabelecer um “espaço imaginário”, idiossincrático por natureza, em torno de uma ideia de infância e de presença. A ondulação do texto, os muitos relatos, as pequenas histórias que o compõem aspiram a conduzir o pensamento do leitor por entre iluminações, numa aventura em busca de tentar encontrar alguma nova particularidade em velhos conceitos, ou seja, descobrir outras infâncias...

1.2 ESQUIZO-INTRODUÇÃO

Esta é a parte monstruosa da introdução: o seu duplo. E o duplo às vezes é da ordem do terror ou do terrível. Desde o conto *William Wilson* de Poe ao poema de Heinrich Heine a partir do qual Schubert escreveu o *lied*¹ *Der Doppelgänger*², o duplo é tratado como algo assustador e sombrio. O *lied* de Schubert é uma das peças mais sombrias do romantismo alemão (ou de qualquer outra época). Esse desdobramento da introdução não

¹ O *lied* é uma expressão do romantismo alemão que consiste em tornar um poema “presente” musicalmente, não é musicar um poema, não é meramente uma canção, é arte de transformar a expressão de um poema em música. Os expoentes do *lied* alemão são Schubert, Schumann, Brahms, Wolf etc.

² A poesia transcrita.

chega a causar pavor, longe disso, mas talvez inquiete. Sua monstruosidade está no fato de o texto não ser reduzido a um traçado, a ele ser um pouco bruto, mas que, esperamos, deixe a entrever, pelas suas fissuras e ranhuras, alguma força das ideias seminais. E é na esperança de preservar a pesquisa de alguma degradação que mantivemos essa introdução em dois momentos, um para organizar, outro para desregrar.

Um trabalho de pesquisa é uma interrupção do silêncio. Essa é a dificuldade de realização da tarefa, porque o silêncio é um deus exigente e infinito e não perdoa a trivialidade, joga-a no esquecimento. Explicar e fundamentar as motivações de um trabalho é uma luta contra esse processo de desbotamento/apagamento de uma obra.

Não existia nada, nenhum som, nenhuma frase, e de repente ouve-se várias vozes, sendo que muitas delas nunca haviam estado juntas. É como uma música que emerge do silêncio e traz a vibração de um mundo todo, como dizem Barenboim e Said:

E de certo modo uma obra musical, seja qual for sua duração, pode nos dar imediatamente a sensação de termos vivido uma vida inteira - ainda que seja uma pequena valsa de Chopin, como a Valsa do Minuto, que dura aproximadamente um minuto e meio, mais ou menos – pelo simples fato de que não havia som e de repente há som. E então chega a última nota e havia som e não há mais, e às vezes você fica ingênuo ou poético ao ver que viveu uma coisa que existiu e não existe mais. (BAREMBOIM, 2002, p. 132).

Este trabalho pretende analisar a experiência do artista, por vezes através da “lente” de outros artistas, como já se disse, e contrabandear para a educação algum aprendizado que emerja desta observação. A escolha pela ênfase na infância da experiência é motivada pelo frescor e pela intensidade dos processos inaugurais.

Algumas questões preliminares sobre o método. A ideia é que esta pesquisa seja uma pequena e despreziosa fonte de ideias, um “espaço imaginário” para pensar esse tema. Explico.

Arthur Nestrovski³, na sua obra *Debussy e Poe* analisa o interesse de Debussy por Edgar Allan Poe. Debussy pretendia compor uma ópera baseada no conto de Poe *A Queda da Casa de Usher*. Dedicou-se por anos a esta grande empreitada, após concluir a ópera *Pelléas et Melisande*, considerada revolucionária e que teve grande sucesso. Buscou algo totalmente novo para fugir dessa espécie de morte que é a repetição. Não logrou êxito neste empreendimento. Nunca conseguiu concluir a ópera, que ficou em apenas alguns esboços, mas as ideias que capitaneou para aquele projeto inundaram outras obras suas do período. Nestrovski encara este suposto fracasso de maneira bem diversa de outros críticos: diz que o projeto serviu para Debussy como um “espaço imaginário” de pesquisa e de sonho.

Na minha dissertação de mestrado, ao título seguia se um subtítulo denominado *Cadernos de Dissertação*. Coloquei este subtítulo pela intuição de que esse singelo detalhe, um subtítulo, dava um sentido outro ao trabalho, que pertencia a esse gênero em que o fragmento é a natureza própria e constitutiva da obra. Indicado para fazer *upgrade*, recusei, por temer a prematura conclusão de uma pesquisa que precisava de uma duração maior.

Hoje, vejo que este receio se justificava, e assumo novamente apresentar este trabalho como cadernos, enquanto “espaço imaginário”. Ainda que seja uma tese já consumada, guarda algo de inacabado, não como uma consequência de um trabalho não realizado, e sim como afirmação de um labor sempre por vir. Muito se poderia dizer sobre a inconclusão. Goethe já disse que as catedrais góticas⁴ são incompletas pela sua própria natureza e aparência. Veja-se a famosa *Notre Dame* de Paris, com suas torres frontais que parecem ter ficado inacabadas, nanicas, muito baixas e atarracadas em comparação com toda a edificação, para não citar o exemplo da catedral da *Sagrada Família* de Gaudí, famosa pela sua incompletude.

No trabalho de mestrado, dissertei sobre o processo de criação do artista através do cruzamento de várias obras de filosofia, estética e literatura. Mas o ponto de intersecção era um

³ Compositor, violonista, crítico literário, jornalista e músico brasileiro.

⁴ “Quanto Proust compara sua obra a uma catedral ou a um vestido não é para defender um *logos* com bela totalidade, mas, ao contrário, para defender o direito ao inacabado, às costuras e aos remendos” (DELEUZE, 2010, p. 153).

episódio de *Em busca do Tempo Perdido* de Marcel Proust: o dos *campanários de Martinville*. Retomo a este mesmo episódio agora, mas o amplio e o coloco em contato com outras ideias e autores. Afinal, Claude Monet pintou mais de 30 vezes a mesma *Catedral de Rouen*, em diferentes estações do ano ou horários do dia, e é sempre diferente a mesma Catedral. A repetição pode ser a morte; mas pode ser também o exercício para o novo, a diferença.

Muitas vezes uma pesquisa é abandonada ou adiada. Como certos monstros de ficção científica ou de terror que, embora esmagados, dilacerados, incinerados, sempre retornam, também a pesquisa sobrevive e retorna travestida, às vezes quase irreconhecível. A inconclusão leva a uma busca que é um trânsito, *moto perpetuo*.

Para encontrar a diferença no mesmo existe mais de um caminho, ideia tributária de Deleuze. É possível olhar para a mesma coisa até o ponto em que o sentido escape, e então ela já não é mais o que era. Neste trabalho analiso filmes, romances e ensaios de alguns autores com os quais já havia trabalhado na dissertação, e também de outros que somente no doutorado pude conhecer, explorando novas conexões.

A repetição é, igualmente, um ardil para que a duração dê peso aos argumentos do trabalho, como diz Mario Perniola:

Essas questões surgem, entre tantas outras, pela leitura do livro de Milan Kundera *A insustentável leveza do ser*, segundo o qual, o mundo, depois de 1968, tornou-se muito leve, muito absurdo e irreal para poder ser narrado. Não se pode narrar o que é irrelevante, porque privado de repetição, despojado de qualquer dimensão inelutável e irreversível que o transforma num destino. “Einmal ist keinmal [Uma vez é como nenhuma vez], diz Kundera: se algo não se repete, então é meramente causal e, portanto, inenarrável. Nenhum personagem pode se tornar exemplar num mundo em que nada tem peso, em que “tudo está já perdoado e, por isso, clinicamente permitido”. Nenhuma filosofia pode narrar o significado de um mundo em que os polos da existência humana se aproximaram até se tocarem, já que não há mais diferença entre o sublime e o ínfimo, entre o anjo e a mosca, entre Deus e a merda. (PERNIOLA, 2011, p. 116).

Mas a repetição, para manter o seu viço, não pode ser a mera exposição dos mesmos textos e autores, sob pena de trivializá-los, diminuindo seu potencial de emitir signos. Como diz Constantino Kaváfis, a mentira é uma verdade que envelheceu: "Existem mesmo a Verdade e a Mentira? Ou existem apenas o novo e o velho, - sendo a mentira simplesmente a velhice da Verdade?" (KAVÁFIS, 1998, p. 28).

O "odor de vela e incenso" ardendo que aparece mais adiante em alguns momentos neste trabalho é um apelo essencialmente estético: uma imagem foi evocando outra, fazendo combinações que reforçavam a precedente. Essa impressão de sacristia deverá se desmanchar no desdobramento do trabalho, em face da utilização de muitos autores interessados em uma cultura pagã, como Michel Leiris e Antonin Artaud.

Alertamos a quem nos lê que este trabalho, ainda que tenha por assunto a infância da experiência do artista, não se debruça sobre a escola e suas especificidades. O interesse da pesquisa está na "infância da experiência" como presença: processo singular e misterioso, que a ninguém é dado *a priori*. Há sempre uma parcela da experiência do outro que é incomunicável e intransferível. Mas através do outro o indivíduo pode contemplar-se. Michel Leiris, cujo trabalho vou abordar mais adiante, é mestre nesta demanda. *Em Busca do Tempo Perdido*, que é a história do aprendizado de uma vocação, é igualmente um exemplo notável do processo do artista de descobrimento do seu próprio mundo. De Proust, como veremos mais adiante, extraímos dois episódios que são emblemáticos para entender o que chamamos de "infância".

2 A EXPERIÊNCIA DO ARTISTA

O impacto que sua vida e doutrina provocaram nos contemporâneos atingiu tal intensidade que, hoje, ainda vibra. Talvez, ser Deus seja apenas isso.

(Leminski in Jesus)

2.1 DIES IRAE

Dies Irae é um hino cristão geralmente usado na missa de Réquiem, como na célebre obra de Mozart. O *Dies Irae* do Réquiem de Mozart guarda aquele terror do Deus do Antigo Testamento. É como o horror que uma criança sente pela noite, por fantasmas, por se perder dos pais na multidão, pelo desconhecido que ainda não consegue formular.

É neste clima que começo a falar de infância, porque é dessa atmosfera de terror da infância que o curta metragem *Os Visionários* (SEVERO,2002), de Fernando Severo, parece tratar, ainda que não fale diretamente de infância.

Os Visionários conta a história de dois pequenos agricultores que construíram na década de 1970, cada um em uma pequena cidade do Paraná, na mesma época, umas espécies de santuários para aguardar o fim do mundo. O filme inicia com a legenda: “Purgatórios, Infernos e Paraísos”. Torres de fumaça na paisagem. Outra legenda afirma: “todo o dia sob o sol, sem jamais alcançar a iluminação”, enquanto aparecem agricultores trabalhando sob o sol causticante.

Guapirama é a cidade onde Kekuno Warikoda, um dos dois agricultores, construiu um santuário budista para proteger a humanidade de catástrofes climáticas e nucleares. Warikoda vendeu propriedades para custear a obra que durante 30 anos construiu sozinho. Morreu em 1993.

Colorado é a cidade onde José de Freitas Miranda, o outro agricultor, construiu um santuário para abrigar os sobreviventes de um apocalipse que devastaria a terra. Vendeu suas terras para construir sozinho a “cidade aluminosa”. Morreu em 1975. Freitas esculpia estátuas e bustos com cimento e argila. Os reflexos do sol no material o deixaram cego.

O cineasta, Fernando Severo, se aproxima desses lugares através da música do compositor brasileiro contemporâneo Harry Crowl⁵. Aproximação a uma realidade estranha feita por alguém que sabe que essas experiências extremas encontram uma contrapartida diferente em cada pessoa, como os relatos mitológicos. O filme vai se envolvendo com a paisagem da região, aparecem tratores com “garras” imensas que parecem monstros ferozes, verdadeiras bestas do apocalipse trabalhando febrilmente.

Vê-se o crepúsculo e a legenda: “O fim dos tempos era prenunciado através de visões noturnas que perturbavam Freitas e Warikoda”. Agora é a noite que traz para o filme olhos imensos de estátuas, que nos fitam impassíveis na sua eternidade; a câmara torna-se rápida, nervosa, mostrando lutas de touros, novamente bestas em luta. Estamos dentro da visão noturna perturbadora desses visionários, de suas visões infernais. Não somos mais meros visitantes no mundo criado por eles, estamos dentro das suas visões. A música continua estranha, até horripilante, todos os elementos terríveis até então mostrados se precipitam novamente em incêndio e alucinação.

⁵ Permitam uma pequena digressão sobre a música contemporânea, que causa no geral estranheza, já que a indústria do entretenimento invadiu quase todos os ambientes: A maioria das pessoas parece ressentir-se do controverso na música; elas não querem que seus hábitos de escuta sejam perturbados. Usam a música como um sofá; querem ser postos para descansar sobre ela, relaxar e ser consolados do estresse da vida diária. Mas a música séria em momento algum foi feita para ser usada como soporífero. Em especial a música contemporânea é criada para acordá-lo, não para colocá-lo para dormir. Destina-se a agitar e provocar, mudar você, podendo até mesmo exauri-lo. Mas não é por esse o tipo de estímulo que você vai ao teatro ou lê um livro? Então por que fazer uma exceção para a música?” (COPLAND, 2014, p 171). (Grifamos). É uma digressão, assumimos, mas de importância inestimável para educação que não quer apenas passar informação, que quer, também, apoiar e estimular os alunos. Conto um episódio biográfico, o único, prometo, em que vou incorrer neste capítulo. Fui a uma apresentação do balé “A Sagração da Primavera”, de Stravinsky, com um amigo que não conhecia nem gostava de música clássica e que aceitou apenas me acompanhar, um pouco entediado. Garanti a ele que a apresentação estava acima de “gostar” ou “não gostar”, que era como dizer “não gosto de nuvem ou da lua”, para exagerar e diverti-lo um pouco. Mas não o preveni sobre que tipo de música iria escutar, sabendo que ele aguardava algo bem cacete. Fomos, e ao cabo do espetáculo, a lembrança que tenho é que ele estava com os olhos arregalados, o cabelo eriçado, o rosto febril, dessa alegria a que Bataille se refere, em relação à visão das imagens de Lascaux.

Nova legenda: “Quando meu corpo morrer, entregue minha alma à glória do Paraíso”, extraída do hino católico *Stabat Mater Dolorosa*⁶. Quando entra a música, de Pergolesi, cessam as alucinações, os incêndios, desaparecem as bestas do apocalipse, e tudo adquire um sentido, uma proximidade. Compreende-se, ainda que não intelectualmente, por que motivo esses dois homens construíram santuários.

O cineasta Severo não fica na margem, faz essa viagem para o centro das experiências desses visionários, refaz essas experiências, transforma o que pesquisou, viu e sentiu em algo seu.

Para se ter uma experiência que seja esteticamente impactante é preciso permanecer, não fugir, não evitar os titãs e as sereias, porque o movimento de fuga retira a potência, diminui a energia, esgota a possibilidade de se alcançar o *stimmung*⁷ da obra ou situação: “a ânsia pelo ambiente e pela atmosfera é uma ânsia pela presença” (GUMBRECHT, 2014, p. 32).

2.1.1 A infância e o "tardio"

O que esses visionários encontram é uma infância tardia, com a potência das forças desconhecidas, desconcomuns, e os riscos daí inerentes. Essa infância tardia pode descobrir

⁶ *Stabat Mater Dolorosa* recebeu diversas composições de Palestrina, Pergolesi, Scarlatti, Vivaldi, Haydn, Rossini, Dvorak. Aqui temos o *Stabat Mater* de Pergolesi, uma música expressiva carregada de pesar e ao mesmo tempo da compreensão de tudo o que acontece.

⁷ *Stimmung*, para a abordagem de Gumbrecht, quer dizer ambiente ou atmosfera: “Hoje não existe situação sem sua atmosfera própria, sem seu ambiente 'próprio', o que significa que é possível procurar o *Stimmung* característico de cada situação, obra ou texto” (Gumbrecht, 2014, p. 20). A ideia de *Stimmung* abrange uma longa discussão que não é aqui relevante. Entretanto, apenas para situar o leitor no sentido que Gumbrecht utiliza, é importante dizer que *Stimmung* deixou de ter um sentido clássico de reconciliação ou de harmonia, para ser mais explorado como categoria universal: “um quadro, uma canção, convenções gráficas, uma sinfonia, qualquer uma dessas obras pode absorver atmosferas e ambientes e, posteriormente, devolvê-las para uma experiência num novo presente” (idem 2014, p. 27). Gumbrecht está interessado no “presente do passado”, algo que vamos explicar melhor no capítulo, adiante, em que falamos sobre Proust. Para concluir esta nota, citamos que, para falar da “sensação de intensidade” da sua geração de Woodstock, Jimi Hendrix, Rolling Stones, etc., Gumbrecht escreve um ensaio, “A liberdade na voz de Janis Joplin”, sobre a canção “Me and Bobby McGee”.

justamente esse caráter indomável que a cultura/sociedade tenta domesticar, e logrando muito êxito na maioria dos casos. Leminski diz que “o imaginário é subversivo”⁸; mais ainda quando está envolvido por essas forças da infância.

A noção de infância, aqui, não está ligada a origens, mas a inícios, “e o decisivo a respeito dos inícios é que, ao contrário das origens, podem ser escolhidos” (SAID, 2006, p. 17). Refiro-me a “início” no sentido de primeira vez (como sugerido no próprio título do capítulo *Primeira Manhã do Mundo* deste trabalho). No sentido de algo inaugural, ainda que não seja perene, algo que invada os céus para brilhar por poucos segundos, que não se fixe em nada. Esse início seria como o gesto que, para Picasso, “coloca tudo em movimento e está sempre a recomençar, e não é jamais o mesmo”⁹.

Quando me refiro a uma infância tardia, penso no conceito de tardio que foi trabalhado por Edward Said (2006)¹⁰, e que interessa aqui pelo fato de que, curiosamente, ou paradoxalmente, se aproxima muito da ideia de infância que se tenta aqui sustentar: a de uma infância que pode acontecer a qualquer momento, mesmo na undécima hora da existência, e em sucessivas vezes.

Said usa alguns intercessores¹¹, como Jean Genet, Beethoven, Glenn Gould, Kaváfis e Adorno, para se aproximar dessa concepção da experiência como tardia. É uma ideia um pouco fugidia, por vezes, e talvez por isso ele utilize esses artistas/filósofos nos quais encontra o que chama de “estilo tardio” a partir de Adorno. Não vamos nos ater a cada ensaio do livro, por mais interessantes que sejam; privilegiaremos apenas o essencial, e sucintamente, para compreensão da incursão no “tardio”.

No primeiro ensaio, Said lembra que a última fase de Beethoven é um paradigma para Adorno. Beethoven¹², na sua

⁸ Leminski, 2013, p. 218: “Ninguém, porém, que conheça os evangelhos pode deixar de ver o caráter violentamente utópico, negador (utopias são negações da ordem vigente: o imaginário é subversivo), prospectivo, des-regrado (r) da pregação de Jesus.”

⁹ Desanti, 2002, p. 31: “Picasso disait que le geste qui met en mouvement est toujours à recommencer, et ce n’est jamais le même.”

¹⁰ Em *Estilo Tardio*, (Said, 2009), obra póstuma e inacabada.

¹¹ No sentido usado por Deleuze.

¹² “Para Adorno, (...) as peças do chamado ‘terceiro período’ do compositor (...) constituem um episódio singular na história da cultura moderna: um momento

última fase, já consagrado, ingressa num campo de composição obscuro e perturbador:

As obras tardias de Beethoven não se deixam apaziguar ou cooptar por uma síntese superior, não se conformam a nenhum esquema e não podem ser resolvidas ou conciliadas, uma vez que seu caráter não resolvido, sua fragmentaridade não sintetizada são constitutivos, sem nada de ornamental ou de simbólico. As composições tardias de Beethoven lidam com a “totalidade perdida”, e é isso que as torna catastróficas. (SAID, 2006, p. 32-33)

O trecho abaixo é mais esclarecedor:

Ser tardio significa, portanto, chegar tardiamente (e recusar) muitas recompensas oferecidas por uma situação confortável no interior da vida social – dentre as quais a de ser lido e entendido com facilidade por um público mais vasto. (SAID, 2006, p. 41-42).

Com efeito, o que Beethoven encontra nessa sua última fase¹³ é uma nova infância. Nasce dela uma música que causou perplexidade no seu tempo e que lançou as bases para a música contemporânea. Ele estava “um passo à frente, em termos de ousadia e novidade surpreendentes, um passo atrás, por descreverem um retorno a reinos esquecidos ou abandonados pelo avanço inexorável da história” (SAID, 2009, p. 154).

em que um artista em pleno controle de seu meio estético abandona a comunicação com a ordem social estabelecida de que ele é parte, para chegar a uma relação contraditória e alienada com ela.”

¹³ Os últimos cinco quartetos são exemplos eloquentes e extremo das obras do último período, como diz Carpeaux (Carpeaux, 2009, p. 138): “As obras derradeiras de Beethoven são os cinco últimos quartetos. Durante decênios, depois da morte do mestre, foram considerados com reverência tímida, como manifestações inexecutáveis de uma inteligência musical perturbada pela surdez e, talvez, por um alheamento já parecido com anormalidade mental. Mas aconteceu, enfim, o que Marcel Proust formulou tão bem: “Os últimos quartetos de Beethoven criaram um público para os últimos quartetos de Beethoven.” Hoje se executam muito. São pontos altos, talvez o pontos mais altos da criação musical; e grandes documentos humanos.”

O tardio é também uma ideia contígua de “fora do tempo”. Said alude, por exemplo, ao poeta grego Konstantinos Kaváfis, que não publicou nada em vida, era um “desses espíritos que se recusam a toda vinculação com seu tempo, enquanto tecem uma obra de arte de considerável força” (2009, p. 155). Está “fora do tempo” porque a intensidade o liberta da sequência dos fatos cotidianos, do lado tirânico do tempo. A infância que estamos propondo é essa superveniência da descoberta inesperada, de um novo estilo ou de seu próprio estilo, a feitura de uma obra que rompe com a linha do tempo. Como diz Whitman, “o relógio indica o momento....mas o que indica a eternidade?” (WHITMAN, 2007, p. 117). Sem dúvida o estilo tardo pode ser fruto de anos de amadurecimento, até que inopinadamente acontece a erupção. Entretanto, das causas por que ocorre não nos ocupamos aqui.

Na poesia de Kaváfis as personagens são vistas em momentos muito efêmeros, sabemos logo que vamos perdê-las para sempre. Mas na sua aparição “conjugam o mítico e – com seu tom de desencanto melancólico, irônico e discreto – o prosaico” (SAID, 2009, p. 163).

2.1.2 Breve Digressão: a infância de Lascaux

O estilo tardio reúne uma extrema juventude e idade avançada, simultaneamente “faz parte e, ao mesmo tempo, está à parte do presente” (SAID, 2009, p. 44), ligando-o, pelo nosso ponto de vista, ao “contemporâneo” de Agamben, que será tratado no item seguinte.

A infância pode ser essa alegria ou angústia irresistível de sair do tempo. George Bataille escreveu, em 1955, *Lascaux ou la naissance de l'art*. Nessa obra descreveu as inscrições rupestres de *Lascaux*, então recém descobertas. Ele percebe em *Lascaux* algo que difere das pinturas dos demais sítios arqueológicos. O homem de *Lascaux*, do paleolítico superior, é, por assim dizer, o começo da humanidade, porque justamente lá se distingue “a atividade estética que é, na sua essência, uma forma de jogo”¹⁴ (BATAILLE, 1979, p. 38).

Não há diferenças marcantes em relação ao trabalho, à rotina de vida, em relação aos outros hominídeos do paleolítico.

¹⁴ (...) “l'activité esthétique qui est, dans son essence, une forme de jeu”.

Eles também plantavam, colhiam, enterravam os seus mortos. Bataille pontua que a passagem do animal para o homem teve como condição o interdito, e a transgressão que ultrapassava o interdito. Sem o interdito, esses seres continuariam na natureza, no chamado mundo sagrado. O interdito é o que permitiu a regularidade do trabalho, a contenção dos instintos, para o emprego da vida em sociedade em torno do trabalho. Mas a angústia de existir fora desse mundo sagrado conduz à transgressão que comanda o desejo, à "exigência de um mundo mais profundo, mais rico e prodigioso, a exigência de um mundo sagrado"¹⁵ (Idem, p. 41). Os interditos e a transgressões sobrevivem ainda no nosso mundo contemporâneo.

Em *Lascaux* aparece o *homem-jogo*, que estabelece esse mecanismo para transgredir a lei do trabalho através do jogo, da festa. A festa, numa breve explicação, é a conciliação, uma tentativa de retorno à imanência, ao mundo sagrado, "é uma aspiração à destruição que explode na festa, mas é uma sabedoria conservadora que a ordena e a limita" (Idem, 1993, p. 44). A intimidade perdida manifesta-se em violência e destruição, que se define pela angústia da separação do indivíduo, um processo de individuação. Nesse mundo ancestral, a festa, o sacrifício, a transgressão escapam a qualquer utilidade, por isso se opõem ao mundo do trabalho. Para Bataille, "a arte, o jogo e a transgressão estão ligados num movimento único de negação dos princípios que presidem a regularidade do trabalho" (Idem, 1979, p. 41).

Lascaux, essa capela sistina da pré-história, como a ela se refere Bataille, que aproxima o homem das civilizações mais delicadas esteticamente, tem um elemento de inovação:

Isto que é notável em *Lascaux*, isto que nos toca, é isto que nos agita. Um sentimento de dança do espírito nos levanta diante dessas obras, ou, sem rotina, da beleza que emana dos movimentos febris; isto que nos impõe diante delas é a livre comunicação do ser e do mundo que o cerca, o homem se liberta, conciliando-se com este mundo do qual ele descobre a riqueza. (BATAILLE, 1979, p. 81)

¹⁵ Idem, p. 41. "(...) l'exigence d'un monde plus profond, plus riche et prodigieux, l'exigence, en un mot, d'un monde sacré".

Se retirarmos as referências a *Lascaux* da citação, percebemos que se poderia estar falando da experiência estética em geral, de forma que essas ponderações não são de cunho histórico, e estão no centro da discussão da experiência do artista.

Uma das técnicas utilizadas em *Lascaux* era introduzir poeira num tubo oco, uma sarabatana, e soprar na parede da caverna usando, por exemplo, a mão como molde. Vale dizer, a figura era o vazio, onde não era depositada a poeira. Lá foram inventados a fotografia e o cinema. O século XIX precisou esperar apenas para executar tecnicamente uma ideia que já estava nas paredes de *Lascaux*¹⁶.

Em *Lascaux* encontramos a infância e o “tardio”, porque ali está essa vontade de saltar do tempo, de celebrar o vazio da eternidade, ou também a presença da eternidade, as duas formulações são válidas. Para sermos menos “poéticos” e mais claros, as atividades sem finalidade nós parecem que estão mais próximas de uma ideia de presença e eternidade eis que os sentidos não estão mobilizados para alguma quimera (passado e futuro). Jean Luc-Nancy, “a eternidade não está antes nem depois, mas aqui e agora” (NANCY, 2014, p. 58).

Outro dos ensaios de Said sobre o “tardio” que nos parece apropriado neste contexto é sobre Jean Genet, e fala da alegria de sair fora do tempo. Said diz que para Genet “mais belo e verdadeiro que a devoção a uma causa é a capacidade de traí-la” (SAID, 2009, p. 98). Nenhuma causa se sustenta fora do tempo, a eternidade pulveriza qualquer uma delas, e a única motivação que pode talvez sobreviver é o gozo da presença, ou a presença do gozo: “quem nunca viveu o êxtase da traição não sabe o que é o êxtase”¹⁷ (SAID, 2009, p. 103).

O gozo da traição para Genet pode ser o gozo de uma espécie de liberdade. Claro que traição pode ser algo muito

¹⁶ Formulação mencionada pelo Prof. Raul Antelo na disciplina *Teorias Críticas I*, no curso “A singularidade da literatura no Seminário”, UFSC, 2007.

¹⁷ Genet está se referindo a linguagem: “Muitos dos fragmentos mais memoráveis da estranha estrutura digressiva de “Um cativo apaixonado” são meditações sobre a linguagem, cuja força identitária e afirmativa Genet quer sempre converter num mundo transgressivo, disruptivo e talvez conscientemente perverso de traição. “Tão logo vejamos, na necessidade de ‘traduzir’, a óbvia necessidade de ‘trair’, veremos a tentação de traír como algo desejável, comparável apenas à exaltação erótica. Quem nunca viveu o êxtase da traição não sabe nada de êxtase.” (LCA, p. 85/59)”.

negativo, aviltante, mas forçamos os sentidos e as palavras - na verdade os escritores e poetas fazem isso - para reencontrar os seus potenciais perdidos.

Lascaux então nos serve como paradigma tanto de infância no sentido da primeira vez da descoberta do jogo e da arte, como do tardio, essa busca do que está fora do tempo, fora do mundo do trabalho, das atividades cotidianas, e que celebra a presença, em última instância, da natureza, dos sentidos do corpo e das coisas insuscetíveis de ser totalmente nomináveis, como no campo da arte, por exemplo.

2.1.2 Imagem e presença em São João da Cruz

O cineasta Severo, com seus agricultores/visionários, mais do que entrar no mundo místico daqueles indivíduos, parece usar os fatos narrados no filme como deflagradores de uma experiência interior intensificada pela presença daquelas formas proféticas-ancestrais¹⁸ em pleno século XX. Com o documentário-poético o cineasta devolve ao presente a busca desses homens; esses visionários, ousamos sugerir, buscavam encontrar uma “presença”, que vai aos poucos inundando o curta. O espectador vai sendo conduzido para dentro do universo atormentado e impressionante desses homens. O tema da

¹⁸ O santuário construído por José de Freitas Miranda, um dos agricultores, tem um portal com a inscrição “Cidade Aluminosa”. Isso nos remete a um episódio que pode ajudar nessa discussão sobre a presença: existiu um pequeno grupo de monges conhecidos como Alumbrados ou Iluministas na Espanha, em Castilha, nas duas primeiras décadas do século XVI, que praticavam o que chamavam de “cristianismo interior”¹⁸, em que os novatos se retiravam por uma ou duas horas a cada dia para esvaziar suas mentes de todos os pensamentos ou preocupações com as coisas terrenas e ficavam livres para Deus ocupá-las: “*no pensar nada es pensarlo todo*” (Brenan, p. 96). Os alumbrados aspiravam à arte do amor, a oração da união, o vôo espiritual na direção de Deus, a união com o elemento divino, sob o nome de *recogimiento*. Esse movimento se opunha ao cristianismo mais cerimonial e caracterizava-se por praticar uma oração mental, espécie de contemplação. Influenciaram marcadamente os místicos-poetas espanhóis Santa Tereza de Ávila e São João da Cruz. Esses “Alumbrados” através da iluminação divina pela prática do *recogimiento*, livravam-se de pequenos medos cristãos, eram pessoas felizes e entusiasmadas segundo Brenan. Não era bem visto, exceto para iniciados, o serviço religioso, de forma que a experiência de “iluminação” ou êxtase era encarada com temor. Os “Alumbrados” foram perseguidos, aprisionados e ocasionalmente queimados na fogueira. Havia um receio da autonomia e da segurança de uma vida demasiadamente interior, resquício da reforma de Lutero.

“presença” será tratado no último capítulo deste trabalho; aqui, no entanto, já vamos lançando pequenos *flashes* para introduzir aos poucos o leitor. A busca aqui é a de provocar alguma presença em quem lê, ainda que, como diz Gumbrecht (2010) a presença seja um fenômeno quase acidental, exige alguma espontaneidade, não é programática. A presença entra aqui por ser uma das intensidades características da experiência da infância, que tento desenvolver em um exercício do pensamento apoiado nesses autores/artistas que impulsionaram a pesquisa.

Os agricultores visionários parecem que viveram, nessa infância delirante, fora do seu tempo, num mundo mítico. Para tratarmos da presença, neste primeiro capítulo, como imagem poética, vamos também visitar a poesia de São João da Cruz. Mas antes disso, para entendermos esses interesses que aparentemente são heterogêneos, precisamos discorrer brevemente sobre o “contemporâneo”. Ser “contemporâneo”, diz Giorgio Agamben, é não “coincidir perfeitamente” com o seu tempo:

Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2010, p. 59).

O autor pensa que capta o “contemporâneo” aquele que percebe no seu tempo “não as luzes, mas o escuro”. As trevas e as luzes compõem o presente, então se trata de manter fixo o olhar na escuridão e perceber nele uma luz. São a intempetividade e o anacronismo que permitem assimilar o nosso tempo “na forma de um ‘muito cedo’ que é, também, um ‘muito tarde’, de um já que é, também, um ‘ainda não’¹⁹.

É da neurofisiologia da visão que Agamben se socorre para compreender a relação entre luzes e trevas na percepção da contemporaneidade:

¹⁹ Essa concepção lembra a ‘Câmara Clara’ de Barthes em que a fotografia é essa tragédia do que é, e ao mesmo tempo não é mais, o “*ça a été*”, que será abordado também no último capítulo deste trabalho.

Os neurofisiologistas nos dizem que a ausência de luz desinibe uma série de células periféricas da retina, ditas precisamente *off-cells*, que entram em atividade e produzem aquela espécie particular de visão que chamamos o escuro. O escuro não é, portanto, um conceito privativo, a simples ausência da luz, algo como uma não-visão, mas o resultado da atividade das *off-cells*, um produto da nossa retina. Isso significa, se voltamos agora à nossa tese sobre o escuro da contemporaneidade, que perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes. (AGAMBEN, 2010, p. 63) (grifamos).

Para Agamben somente pode ser “contemporâneo” quem percebe no moderno a inscrição do arcaico. Ao colocar lado a lado esses autores/artistas, não se quer polir as diferenças entre eles para uma síntese ou conciliação, mas sim constatar o quanto uma imagem pode sobreviver em outra, mesmo que pertençam a mundos muito longínquos temporal e geograficamente, e o quanto elas juntas podem afirmar, e que intensidades podem provocar. É possível “aproximar aspectos do mundo sem assimilá-los, preservando as diferenças” (GLENADEL, *apud* DEGUY, 2004, p. 36-37).²⁰

Uma das legendas do documentário *Os Visionários*, já mencionada, diz: “todos os dias sob o sol sem jamais alcançar a iluminação”. Não é difícil entender por que esses visionários são um exemplo de invenção do que estamos chamando de infância, ainda que atormentada, um verdadeiro ponto de fuga. De fato, a ideia de infância como ‘começo’ pode ser uma espécie de iluminação. E iluminação é um tema caro para pensar a presença

²⁰ Paula Glenadel in Michel Deguy, *A Rosa das Línguas*. A autora diz isso no contexto de uma discussão sobre a comparação e o paradoxo: “É possível instalar-se no paradoxo”.

como manifestação de uma intensidade. Existem, claro, outras possibilidades de pensar a iluminação, do ponto de vista religioso, por exemplo, mas desse não nos ocupamos diretamente, já que é em relação ao poético que nos mobiliza a experiência epifânica.

Paulo Leminski, no capítulo “A voz gritando no deserto” da sua biografia sobre Jesus, situa os profetas, e Jesus foi um deles, como inventores do futuro, enquanto os poetas inventam o presente:

Esta *pro-jeção*, Jesus herdou dos profetas hebreus, dos quais ele foi o maior, inventando o futuro, já que o presente histórico é insuportável. Foram os profetas que inventaram o futuro, assim como os poetas inventarão o presente e os homens de ação inventam o passado sem cessar. (LEMINSKI, 2013, p. 166).

Aqui cabem duas relações com o presente trabalho. Os visionários, pela abordagem do cineasta, parecem que criam um mundo, uma alternativa para o seu dia-a-dia penoso de agricultor. Já a invenção do presente pelos poetas justifica de uma certa maneira por que neste trabalho, percorrido pela ideia de presença, se elegeu a experiência do artista. Não é um trabalho sobre arte, mas sobre o processo de descoberta do artista como infância. Leminski explora bastante a dimensão de Jesus e Isaías como “superpoetas”, de forma que, ao cabo, Jesus é também um poeta-profeta.

No mesmo século dos Alumbrados, mencionados em nota de rodapé número 18, páginas atrás, no ambiente, portanto, do século XVI, floresceu aquele que é considerado um dos maiores poetas da literatura ocidental: São João da Cruz. Escolhemos tratar da obra desse autor por considerarmos o poeta da “presença”, exemplar para ligar, como imagem poética, vários aspectos dessa tese. Jean Luc Nancy, Hans Ulrich Gumbrecht e Agamben são autores que trabalham com a tradição, mas para encontrar nela rastros que reconduzam para o presente. Em São João da Cruz temos o relato poético da presença acontecendo, atualizando-se.

Esse monge carmelita escreveu especialmente dois poemas importantes: *Noite Escura* e *Cântico Espiritual*. Alguns temas são centrais em São João: a natureza, a “noite escura”, a ascensão espiritual e, o que se sobrepõe a todos os outros temas, o amor. Sempre num tom sobrenatural, através da manifestação de uma presença, por isso sua relevância para a nossa reflexão.

O *Cântico Espiritual* traz a ideia de presença de uma forma explícita na poesia, pela veemência do poeta. Lembro que iniciei o capítulo com *Os Visionários*, fazendo uma leitura dos agricultores como artistas, por assim dizer, que tornaram materiais suas visões esquizo-místicas. São João pode tornar presentes pela poesia, em uma presença espetacular e absoluta, os seus processos de união com o divino. A poesia de São João é uma busca pela presença, é uma poesia da presença.

Perseguido dentro da própria igreja, em meio a uma guerra política entre reformistas e conservadores, ficou preso em uma cela inóspita, imunda e escura durante muitos meses, alimentado por migalhas de pão que eram lançadas ao solo. Naquelas condições sanitárias degradantes iniciou a escrever alguns dos seus poemas mais famosos. A experiência inclemente do cativo iria dar forças a várias ideias e imagens para o poeta, como a da “Noite Escura”.

Num certo sentido sua poesia é totalmente obscura, por tratar de um tema impossível, intransmissível, proveniente de uma região remota e distante da realidade do mundo moderno e da maioria dos poetas:

Os poemas de São João da Cruz foram escritos para expressar suas experiências místicas. Daí resulta que não poderemos ter por nós mesmos uma noção clara deles, os poemas são obscuros. Dificilmente encontraremos esses poemas a partir de nossas próprias experiências como podemos no caso da maioria dos outros poetas. (BRENAN, p. 118).

Essas experiências místicas o pesquisador e o leitor possivelmente não têm a menor condição de conceber, e dificilmente vão refazê-las ao ler os versos. No próprio prólogo do

Cântico Espiritual, o poeta escreve que “seria, ao contrário, ignorância supor que as experiências amorosas de inteligência mística, como são as das presentes Canções, possam ser explicadas por meio de palavras” (SJC, *Obras Completas*, 575). Ainda em outro trecho, no prólogo de “*Ascensão ao Monte Carmelo*” diz o poeta: “O conhecimento humano não é suficiente para compreendê-la [a inteligência mística], nem a experiência humana para descrevê-la, por que apenas aquele que passou por isso será capaz de sentir, mas não para contar”.

O poeta não pode explicar nem suas experiências, nem seus poemas. Brenan²¹ enfatiza esse sentimento de espanto, uma espécie de balbuciar, nos próprios temas de São João da Cruz. A despeito disso, escreveu textos interpretando verso por verso *Cântico Espiritual* e *Noite Escura*. São interpretações que na maioria das vezes “arrastam o texto para baixo e destroem suas reverberações” (idem, p.121)²². Outras vezes, no entanto, são reveladoras. São textos incompletos.

Sua poesia condensa influências bastante heterogêneas e seculares, longe do transporte místico e religioso. O próprio São João admite nos seus comentários em prosa que os versos não podem ser propriamente explicados, assim como os versos do poema de Salomão *Cântico dos Cânticos* são palavras que têm origem na inteligência mística inspirados pelo Divino. Se abstrairmos esse contexto religioso-místico, é provável que o poeta “tenha sentido o mesmo temor de surpresa que outros poetas sentiram ao olhar na manhã seguinte a milagrosa produção poética da noite” (BRENAN, 1973)²³.

Para melhor compreensão do *Cântico Espiritual* um bom caminho é ler o *Cântico dos Cânticos* de Salomão. Mas o *Cântico dos Cânticos* expressa poeticamente o amor sensual, e São João alcança um outro plano poético, onde “tudo é puro e delicado,

²¹ São João da Cruz tem um senso agudo de não entender a própria experiência e tematiza isso “*Era cosa tan secreta/Que me quedé balbuciendo. Or else: Y déjame muriendo/ Un no sé qué que quedan balbuciendo*”. O balbuciar é no sentido de gaguejar, quando as pessoas são tomadas pelo espanto. (Brenan, 1973, p. 110/111)

²² (...)“*drag down the text of the poem and destroy its reverberations*” (Brenan, 1973).

²³ “(...) *he felt before them the same thrill and surprise that other poets have felt on looking on the following morning at their miraculous overnight productions.*” (Brenan, 1973)

principalmente os atos dos amantes”²⁴ (BRENAN, 1973, p. 121). É amor puro²⁵, mas ardente.

Leo Spitzer (2003) aponta a materialidade da poesia de São João, o que é relevante para o nosso trabalho porque a característica da “cultura da presença”, que será explicitada posteriormente, é, por um lado, a materialidade do mundo, o que existe, e por outro lado um elemento aberto, que não se reduz a conceitos, e que na arte tem relação com as descobertas, epifanias, ou para ir direto ao cerne do nosso trabalho que é a “primeira vez”, que também denominado de “infância”: “O santo católico trata, nada mais nada menos, da união extática não com um ser humano, mas com o divino, em termos que constantemente fundem alma e corpo” (SPITZER, 2003, p. 57). Essa ambiguidade no tratamento do tema, de um amor candente e espiritual, deve mesmo às próprias influências de São João, que vão de canções de amor populares ao *Cântico dos Cânticos* (esse poema erótico e oriental), e a poetas influenciados pela Renascença Italiana, além das próprias experiências do poeta-místico.

O *Cântico Espiritual* é uma alegoria da aventura da alma na direção de Deus, no começo pela purgação pela via mística que representa a miséria e fadiga da alma que é preenchida pelo amor insuficiente de Deus, como um amante que ama sem receber o mesmo amor de volta. Depois de um estágio de iluminação há um noivado com Deus. Segue-se a união pelo casamento espiritual e o ingresso na esfera em que só a perfeição é possível. Agora são esposo e esposa.

O *Cântico Espiritual* começa com um grito de saudade e angústia, é um poema escrito como um diálogo entre o Amante (Deus) e a Amada (Alma). A Amada sofre por ter sido abandonada:

Onde é que te escondeste,
Amado, e me deixaste com gemido?
Como o cervo fugiste,
Havendo-me ferido;
Saí, por ti clamando, e eras já ido.
(SJC, OC, p. 578).

²⁴ “everything is pure and delicate, most of all the actes of the lovers”.

²⁵ Puro no sentido cristão de que não é carnal, mas virginal.

A Amada sai procurando, numa viagem de aventura pelos bosques, perguntando aos pastores, as flores, aos prados se o seu Amante por lá passou. Em arrebatamento grita novamente e “reclama mais uma vez do seu abandono, declara que tudo na natureza lembra Ele e implora a Ele para mostrar-se e matar a ela com sua presença e beleza” (Idem, p. 119.)

É sempre uma relação de busca da presença do Amante²⁶. A alma procura o Divino como um amante numa necessidade que nada no mundo poderia satisfazer. Ele aparece, então, pela primeira vez no poema, e responde para ela, que se dissolve numa união²⁷ de amor com o Divino através da natureza em versos admiráveis:

No Amado acho as montanhas,
Os vales solitários, nemorosos,
As ilhas mais estranhas,
Os rios rumorosos,
E o sussurro dos ares amorosos;

A noite sossegada,
Quase aos levantes do raiar da aurora;
A música calada,
A solidão sonora,

²⁶ Dürr, p.948/952. Na Cantata de Bach “*Wachet auf, ruft uns die Stimme*”, o texto é a ideia do “noivo que vem ao encontro da noiva: Jesus é o noivo, a alma do cristão fiel é a Sua noiva. São termos bíblicos, extraídos especialmente do *Cântico do Cânticos* de Salomão. É um diálogo de amor expresso principalmente na área-dueto “*Mein Freund ist mein* (Meu amado é meu):

Soprano – Quando virás Tu, minha salvação?

Baixo – Eu, que sou parte de ti, virei.

Soprano – Eu aguardo com azeite na lamparina.

Soprano/baixo – Abre a sala! Eu abro a sala.

Soprano/baixo – Para o banquete celestial.

Soprano – Vem, Jesus!

Baixo – Vem, alma amada!

²⁷ Brenan, p. 127. Brenan se pergunta o que é essa união: “De acordo com a doutrina católica consiste na união da vontade humana com a vontade divina, sendo essa a única forma de união possível entre o Homem e Deus, e em uma passagem (“Ascensão do Monte Carmelo”(11,3) São João confirma isso. Mas como regra, ele fala disso em termos muito mais calorosos como uma completa transformação da alma em Deus e de Deus na alma por meio do amor, de forma que ‘um se entrega ao outro e cada um se abandona para o outro e se deixa trocar pelo outro, e assim cada um vive no outro, e um é o outro, e ambos são um pela transformação do amor’ (*Cântico Espiritual* 12,7). Visto por outro ângulo é um estado de grande indiferença, pontuada por transe ou êxtase.”

A ceia que recreia e que enamora.
(SJC, 2002, p. 583)

No verso “No Amado acho as montanhas” (*Cântico Espiritual*, SJC) exprime-se magistralmente a visão da natureza de São João, inspirado, seguramente, por São Francisco, que, inclusive, é referido na nota explicativa do poeta. Vejamos o excerto:

As montanhas têm altura, são fartas, largas e formosas, cheias de encantos, com flores perfumadas. O Amado é, pois, para mim, essas montanhas. (SJC, 2002).

Esse poema é emblemático da busca pela presença da Amada pelo Amado em forma de diálogo. E não é sem propósito pensar numa teologia sem Deus²⁸, nas duas últimas citações a presença da natureza é Deus, ou Deus é a presença da natureza. E esta ideia de presença está ao nosso redor, não é uma experiência somente digna de quem pratica uma ascese, ela é para quem tem ouvido para ouvir e olhos pra ver, como elabora Nancy com base no evangelho.

Spitzer, na sua obra *Três poemas sobre o êxtase* (2003), analisa três poemas de John Donne, São João da Cruz e Richard Wagner. Os poemas são “O êxtase”, “Em uma noite escura” e “Tristão e Isolda²⁹”, respectivamente. Toma a poesia como um sistema racional e irracional: “alçada pelo poeta a um plano de irracionalidade ainda maior, ela não deixa de manter seus laços com a linguagem normal, o mais das vezes racional”; o poeta arranca as palavras das suas trivialidades e lhes dá um outro destino, uma outra função. Spitzer fala de um “caminho do racional ao irracional – distância que o poeta pode ter coberto de um único salto audaz” (SPITZER, 2003). São João da Cruz é um poeta que busca a presença, e é justamente no vórtice entre o

²⁸ Nancy, na obra *Arquivada do Senciente e do Sentido* analisando um sermão do Mestre Eckhart - *Beati pauperes spiritu* - diz que “as criaturas são a atualidade do ato divino, e Deus não é nada senão esse ato, sendo sua criação o crescimento de todas as criaturas ou seres, sem que essa mesma criação o seja ou proceda de alguma criatura ou ser” (2014, p. 56)

²⁹ É como Tristão e Isolda que Spitzer intitula o “liebostod”.

racional e o irracional, entre o cognoscível e o indizível³⁰, que se situa a sua poesia. Das suas experiências místicas, provavelmente insondáveis para nós, leitores, resta uma realidade poética que é fruível. A contribuição que achamos mais notável de Spitzer é considerar que “São João glorifica (isto é, torna efetiva) a união mística espiritual ao trazê-la para a carne” (idem). Diferente dos amantes do Wagner, por exemplo, que se entregam ao panteísmo com o desejo de escaparem da individualidade pelo amor, pela morte ou pela música, São João se move dentro do que não compreende³¹, mas não é o aniquilamento do indivíduo que testemunha, mas “um triunfo da forma íntima sobre o caos do mundo”, a *Amada en el Amado transformada* (BRENAN, 1973, p.125).

Evitando causar excessiva estranheza ao leitor com esse tema místico-monástico, e já adiantando, a título de promessa, a ligação com o desenvolvimento do último capítulo, retomo o tema da presença por meio de Gumbrecht. Ele cita a experiência da eucaristia católica, como representativa da ideia de presença, para delinear uma diferença entre uma “cultura do sentido” (interpretação, símbolo etc.) e uma “cultura de presença”. Para ele, conhecedor da cultura medieval, a eucaristia não era símbolo da presença de Deus, mas a própria presença de Deus. O que também nos faz lembrar da ideia de “aura” em Benjamin “aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1996, p. 170).

Citamos uma última estrofe do *Cântico Espiritual* que é bastante eloquente em relação a todas essas questões até aqui suscitadas.

Mostra tua presença!
 Mate-me a tua vista e formosura;
 Olha que esta doença
 De amor jamais se cura,
 A não ser com a presença e com a figura.
 (SJC, *Cântico Espiritual*, p. 582).

³⁰ “O inominável”, para Nancy, “não é um real que supera toda nomeação, ele é o que todos os nomes nomeiam sem nunca significá-lo: ele é a própria razão da linguagem, a razão que sempre o devolve novamente ao chamado que o abre e que o forma” (Nancy, 2014, p. 63). Nancy também diz que o indizível a que ele se refere não é uma língua além, e sim um além da linguagem (idem, p. 62).

³¹ SJC, *Obras Completas*, p. 599 (No comentário do *Cântico Espiritual*): “Quero dizer: jamais desejes satisfazer-te nas coisas que entenderes de Deus; antes procura contentar-te no que não compreenderes a respeito dele.”

Assim como no *Cântico Espiritual*, em *Noite Escura*, São João, sob o impacto do *Cântico dos Cânticos* e de autores espanhóis de poesia de amor, transforma essas influências em categorias próprias "para expressar seu tema, central, místico, que é o caminho para a união" (BRENAN, 1973, p.125)³²:

Em uma noite escura,
De amor em vivas ânsias inflamada,
Oh! Ditosa ventura!
Saí sem ser notada (SJC, 2002, p. 438)

São João escreveu também alguns textos em prosa. Comentários aos poemas, tratados espirituais, aforismos, etc. A "*Subida do Monte Carmelo*" e "*A Noite Escura da Alma*" são comentários ao poema *Noite Escura*, dirigidos às monjas de quem São João era orientador espiritual. São obras inacabadas. Tratando do caminho que a alma percorre na direção da união divina, ambos os textos avançam até a chamada purificação dos sentidos e do espírito, e param subitamente, embora o projeto estabelecido no prólogo fosse comentário integral do poema "Noite Escura". O que não temos é o comentário da parte do poema que se refere à iluminação ou à união mística propriamente. É como se faltasse luz quando estamos assistindo a um filme, já próximo ao final, cujo desfecho é fundamental. Mas, como já foi citado, Nancy se refere ao inominável como aquele que "todos os nomes nomeiam sem nunca significá-lo" (NANCY, 2014).

São João mesmo é quem explica o que é, no seu texto explicativo, a "*Subida do Monte Carmelo*" (SJC, OC, p. 143). Na primeira noite escura, "a alma se priva de todas as coisas do mundo (idem)"; na segunda noite escura a privação é do entendimento, e a terceira noite é o destino em Deus, que é um "ser incompreensível e infinitamente acima das nossas faculdades (ibid.)":

Para São João, não desejar nada é encontrar a liberdade: "a alma encontra descanso e repouso, pois, desde que não deseja nada, nada a fatiga"³³ (BRENAN, 1973, p. 135).

³² "to express his central mystical theme of the road to union."

³³ "(...) the soul finds its rest and repose for, since it desires nothing, nothing fatigues it."

Outros sentidos envolve *Noite Escura*, além do sentido de processo purgativo. É que é a fé que impulsiona a alma no caminho da união mística, mas Deus é incompreensível para a razão e o entendimento, e é por isso que é escuridão.

Brenan se pergunta por que a luz de Deus é escuridão e responde, de uma forma que vai interessar diretamente ao nosso tema da presença. Diz que “os raios que emanam da Presença Divina aparecem para a alma como raios de escuridão porque, vivendo à luz das coisas existentes, as quais são o conhecimento e razão, ela não está preparada para receber a eles, os raios divinos³⁴ (BRENAN, 1973, p. 135/136)”. São João compara essa inépcia com uma coruja cujos olhos não estão adaptados para a luz do dia; para a coruja, a luz é escuridão. Deus, da mesma forma, vai parecer escuridão para a inteligência humana, à qual faltam os órgãos sensoriais capazes de apreender a luz divina. No processo de purificação a alma vive “uma dupla obscuridade, sem gozar ainda nem das novas faculdades nem das velhas”, prova, portanto, da “profunda escuridão em torno de uma obscura compreensão da verdade”³⁵ (BRENAN, 1973, p.135-136).

As obras em prosa de São João, como já foi dito, terminam abruptamente nos comentários da parte purgativa dos sentidos e do espírito, a noite escura propriamente. Sua poesia, no entanto, celebra o dia, a iluminação: “(...) o poeta, emergindo dos sombrios estados que precedem o êxtase da composição, encontra na iluminação trazida por esse êxtase seu melhor tema³⁶” (idem, p. 136).

É muito relevante que a presença (divina) apareça para a alma como raio de escuridão. Veja-se que para esse poeta-místico a realidade última é Deus ou o amor, como diz Brenan (idem): “o final da Noite significava a satisfação dos desejos que

³⁴ (...) *the rays of light that emanate the Divine Presence as appearing to the soul as rays of darkness because, living as it did by the light of existing things, which is knowledge and reason, it was not attuned to receiving them.*”

³⁵ “(...) *a double obscurity, without either its new faculties or its old ones. Night has delivered it from the anarchy of apparent existence, while there has only just begun to seep in from the deep darkness around an obscure apprehension of the true.*”

“(…) *from the deep darkness around an obscure apprehension of the true.*”

³⁶ “(...) *the poet, emerging from the dim states that precede the ecstasy of composition, finds in the illumination given by that ecstasy his best subject matter.*”

o tinham levado adiante – a realização final do trabalho do amor”³⁷ (BRENAN, 1973). A *Noite Escura* surge primeiro como texto poético, depois como prosa, pelos comentários ao poema. São João esclarece exaustivamente como se dá a noite escura nos seus guias espirituais, mas a poesia, essa não é esgotada jamais, o seu autor não tem o domínio de toda presença e sentido da sua poesia. Nenhum poeta tem.

Também aqui pensamos no real, não, contudo, em uma concepção mística. O conhecimento e a razão não podem apreender integralmente a realidade, há sombras envolvidas, “raios de escuridão”, e a arte é um campo soberano para perceber isso. É neste aspecto que a obra de arte atrai atenção de “pensadores que pensam a presença”, como Nancy e Gumbrecht, leitores de Heidegger. Na arte temos algo que se mostra e que não se mostra ao mesmo tempo³⁸.

Talvez seja possível afirmar que o real apareça em parte como raios de escuridão. Colhemos as ideias e imagens de São João para, num extrato laico, meditar sobre o real na sua condição de presença e ausência, de luz e “raios de escuridão”.

Com efeito, vemos uma relação entre a “noite escura” de São João da Cruz e o “contemporâneo” de Agamben. Para captar o contemporâneo, vale lembrar, não são as luzes que devemos olhar, mas o escuro, e cada época reúne no presente, simultaneamente, as luzes e as trevas.

Todas essas referências nos servem para um exercício do pensamento sobre a presença que nos parece fundamental para refletir sobre o início da experiência do artista. São referências cristãs que poderiam ser contadas por outra ótica. O surrealista Buñuel, por exemplo, no filme *Simão do Deserto* (1959, México), mostra a história de Simão Stilites, que viveu 37 anos no topo de uma coluna grega, no meio do deserto, pregando o cristianismo aos que passavam e abençoando-os. Buñuel faz um retrato do fanatismo que beira à paródia. Simão é diversas vezes tentado pelo Diabo, geralmente encarnado numa bela mulher. Na última tentação, Satanás aparece e diz que vai levá-lo. A câmera mostra um avião moderno passando no céu. A cena seguinte é

³⁷ “(...) *the end of the Night meant the satisfaction of the longings that had carried him forward – the final accomplishment of the work of love.*”

³⁸ Não somente na arte, mas na ideia de Ser, de como se conhece o mundo, que não vamos aqui aprofundar.

num bar em Nova York onde se toca *rock and roll*. Todos dançam, num ambiente vibrante, e Simão está numa mesa com uma mulher muito animada – Satanás -, ele parece entediado fumando um cachimbo e diz que vai embora.

Com essa alusão a Buñuel, só queremos fazer um contraponto ao que pode parecer uma predileção por referências cristãs, neste trabalho. Heidegger vai à Grécia para pensar o Ser. Gumbrecht encontra na Idade Média, na eucaristia da liturgia católica, especialmente, a presença que vislumbra como alternativa a um esgotamento do modelo metafísico. Por outro lado, o próprio Gumbrecht, na sua obra *Stimmung*, dedica um capítulo ao surrealismo, que se apresentava geralmente bastante anticlerical, como no filme de Buñuel, por exemplo, que é uma crítica paródica. Para citar mais dois pensadores atuais, também Agamben utiliza muitas referências igualmente medievo-cristãs para pensar o nosso tempo, e Jean-Luc Nancy, que dá ênfase ao contato e ao corpo, se serve de passagens do evangelho para essa empresa. De forma que não são paradoxais essas referências. Primeiramente porque mesmo num mundo com matizes mais laicos há sobrevivências culturais por vezes inesperadas ou insuspeitadas. Além disso, dentro da nossa cultura podemos compreender melhor alguns mundos perdidos e outros mundos conquistados explorando anacronicamente nossas próprias referências.

Isso faz lembrar o trecho de Benjamin sobre a aura (BENJAMIN, 1996, p. 170) em que ele atribui a perda da aura, a retirada do invólucro da obra, a uma mudança na percepção, de forma que se capta o objeto único como mera reprodução, ou seja, não identificamos o que ele tem de valor singular em relação à mera cópia³⁹. É nesta senda que podemos pensar o êxtase da mística cristã e ao mesmo tempo as ideias de substância, corporalidade e presença, sem cair numa contradição irremediável, visto que nas nuances estéticas do pensamento, como as estamos concebendo, a intensidade é o que coloca junto obras e autores. A intensidade devolve a singularidade ao que é tomado como mera reprodução.

³⁹ Benjamin, 1996, p. 170: “Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o semelhante no mundo’ é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-la até no fenômeno único.”

Mais de uma vez neste trabalho vamos usar a expressão “viver os argumentos” porque é uma forma de não levá-los ao esgotamento. Cada vez que se arma um jogo, muitas das velhas ideias podem retornar, se tiverem vitalidade. Said diz que a invenção (*inventio*) não é o novo, mas um modo de repetir e reviver com criatividade, desenvolver argumentos, torná-los complexos, dignos de serem vividos:

Inventio tem o sentido de ‘redescobrir’ e ‘retornar’, não o de ‘inventar’ na acepção de hoje - alguém que cria uma novidade com uma lâmpada ou um transistor. Nesse sentido retórico mais antigo [Cícero etc.], a invenção consiste em encontrar e elaborar argumentos ou, no domínio musical, encontrar um tema e desenvolvê-lo contrapontisticamente até que todas as possibilidades sejam articuladas, explicitadas e elaboradas. (SAID, 2009, 147).

É uma concepção antiga de invenção, que pode ser um caminho para as ciências humanas, tão vítimas de súbitos modismos. Nancy, Agamben e Gumbrecht aproveitam-se da força do anacronismo para trabalhar suas questões, o que nos fez atraí-los para o nosso trabalho.

Com esta primeira parte do trabalho, privilegiamos fazer relações, mais do que apontar o que é infância ou o que é presença. Esse trabalho também é feito, no entanto, está longe de ser aqui o mais relevante como exercício e construção de pensamento. Nossa proposta é colocar lado a lado ideias e autores, ficar atento as intuições que aparecem, e sobretudo a presença de uns nos outros, como um autor afeta outro, como uma ideia afeta outra, numa *inventio*.

2.2 TOURADA COM LEIRIS

Para introduzir o tema deste item, vamos utilizar uma distinção entre o artesão e o artista proposta por Jean-Toussaint Desanti (2003). Para Desanti, ambos estão no meio de uma proveniência e de uma destinação. Mas entre o artesão e o artista existe uma particularidade distintiva. O artesão tem um destino fixo, codificado, segundo regras estabelecidas; enquanto

que o artista tem uma proveniência determinada, mas um destino incerto:

O mesmo acontece em relação àquele que começa a escrever ou a falar: porque ele nunca sabe. O destino é indeterminado, conquanto a proveniência se manifeste. Cada gesto que designa o destino e que se aproxima dele é cada vez novo, outro, e portanto, a proveniência mesma é dessa forma modificada. À medida que a obra avança, ela parece vir de outro lugar. Então se manifesta essa relação móvel, sempre móvel, entre o provir e o atingir. Atinge-se algo porque a exigência de atingir provém de um lugar, mas à medida que se vai em direção à uma destinação, entra-se no indeterminado, entra-se em algo que se apresenta como um infinito.⁴⁰ (DESANTI, 2003, p. 32)

Essa citação é muito conveniente para esse trabalho. Trata a destinação, que é o porvir da criação, como algo que é novo a cada vez, rumo ao indeterminado que se abre ao infinito. Será que é preciso aludir à relação da “primeira vez” como infância deste trabalho?

Michel Leiris compara o processo de criação literária com uma tourada, por isso abordamos a tauromaquia. Não a arte da tauromaquia, suas regras e procedimentos, mas a influência da tauromaquia na arte, em alguns artistas que achamos relevantes. Essa analogia encontra seu esteio justamente na destinação que se abre para o indeterminado. Na arena, o que conta, e o que fascina muitos, é que não se sabe quem vai morrer.

⁴⁰ “Il n'en va pas de même pour celui que commence à écrire ou à parler: parce qu'il ne sait jamais. La destination est indéterminée, quando bien même la provenance se manifeste. Chaque geste qui designe la destination et qui s'en approche este chaque fois nouveau, autre, et dès lors la provenance elle-même en est modifiée. À mesure que l'oeuvre avance, elle semble venir d'ailleurs. Alors se manifeste cette relation mobile, toujours mobile, entre le provenir et l'atteindre. On atteint quelqueroise parce que l'exigence d'atteindre provient d'un site, mais à mesure qu'on va vers la destination, on entre dans l'indéterminé, on entre dans quelque chose qui se presente comme un infini”.

Pode parecer inusitado escrever uma tese sobre educação e tratar de tauromaquia. É possível levar isso a sério? Não necessariamente o “sério” é um caminho legítimo. Poderia se elaborar uma tese que produzisse o cômico - por que não? -, que fosse cômica na sua intenção. Mas isso exigiria também um virtuosismo neste gênero. Aqui, no entanto, não se trata nem do cômico, nem do sério – que parece significar “neuro” -, mas antes de uma certa extravagância.

Antes de abordar o tema do subtítulo, permitam-me uma falsa digressão. Falsa porque toda vez que a infância volta a ser tratada diretamente neste trabalho, o meu *daímon* comemora entusiasmado.

Baudelaire, no ensaio *Da Essência do Riso e de Modo Geral do Cômico nas Artes Plásticas*, associa o riso a uma origem diabólica: “o riso é satânico, logo profundamente humano⁴¹”. Da superioridade que alguns sentem em relação aos outros, em certas circunstâncias, é que vem o riso. Baudelaire dá o exemplo de alguém que tropeça e cai na calçada com consequências graves, como “fraturar um membro essencial⁴²”, e que mesmo assim provoca em quem assiste um riso que é irresistível, como se a pessoa pensasse:

É certo que, se se quiser escavar essa situação, encontrar-se-á no fundo do pensamento daquele que ri um certo orgulho inconsciente. Eis aí o ponto de partida: eu não caio; eu caminho direito; eu, meu pé é firme e seguro. Não sou eu que cometeria a asneira de não enxergar uma calçada interrompida ou um paralelepípedo que barra o caminho. (BAUDELAIRE, 2002, p. 737).

Mas Baudelaire distingue o riso da alegria. A alegria é uma, indivisível, enquanto que o riso é contraditório, “expressão de um sentimento duplo”⁴³. Em relação às crianças, ele formula hipótese totalmente diferente:

⁴¹ Baudelaire, 2002, p. 738.

⁴² Idem, p. 737.

⁴³ Idem, p. 739.

O riso da criança é como um desabrochar de flor. É a alegria de receber, a alegria de respirar, a alegria de se abrir, a alegria de contemplar, viver, crescer. É uma alegria de planta. Assim, geralmente, trata-se mais do rabo dos cães ou ao ronronar dos gatos. Entretanto, observem bem que, se o riso das crianças difere ainda das expressões do contentamento animal, é que esse riso não é inteiramente isento de ambição, assim como convém a pedaços de homem, quer dizer, a Satã em formação. (BAUDELAIRE, 2002, p.740). (grifamos)

Com efeito, se fosse para adotar o cômico como gênero de nosso trabalho, não seria no modo satânico – que é contraditório, toma a si mesmo como superior –, escolheríamos a alegria das crianças. Por outro lado, procurar uma *alegria de planta* (que linda expressão!) seria ambição desmedida, utópica, logo almejar a alegria das crianças é também contraditório e satânico.

Retomo o percurso. Há pessoas muito afortunadas que extraem motivação⁴⁴ para pensar a partir de fatos, notícias, livros, músicas e escrevem sem mostrar a fonte de onde tudo se origina, ou quase tudo. Outras - como este que escreve, incapaz de abstrair puramente os temas - colecionam todos esses intercessores (vide Deleuze) no texto para desenvolver seu pensamento. Assim, num pensamento em alto relevo, tentam dizer o que querem dizer.

Para o pesquisador, concentrar-se num tema em meio a essa bricolagem mental - que é um pouco a condição do homem moderno, pelo excesso dos estímulos que o invadem - é tarefa árdua, ameaçada pelo risco de ele se perder nos labirintos do processo, porém sem correr esse risco não se chega à realidade do objeto de estudo.

Mas afinal por que tauromaquia?⁴⁵ O toureiro atua entre a vida e a morte, corre riscos que constroem a sua grandeza. O

⁴⁴ Prefiro motivação à ideia de inspiração (2003, p. 497).

⁴⁵ A presente tese foi escrita numa sequência, com idas e vindas e vários acréscimos. Havia muitas leituras, algumas ideias, bastante trabalho pela frente e um temor pela responsabilidade da empreitada. Tematizamos, pois, esse temor inicial, começamos a partir daí, como faz um artista que usa o que

artista, que também compõe o tema do nosso estudo, corre riscos que em geral não colocam sua vida a perigo, mas sai dos contornos nítidos das identidades, busca no mundo algo seu, e isto exige uma empreitada arriscada, porque contemplar-se é um processo rumo ao desconhecido. Enfrentar o risco exige a presença do toureiro, que não pode estar nem no passado nem no futuro, já que é no instante que se pode escapar da morte.

A experiência do presente pode ser importante para o sujeito contemplar-se, assim como no encontro com o outro no mundo, sejam nas relações familiares, amorosas, entre culturas. São embates que exigem uma presença e urgência do indivíduo, e muitas vezes nesse processo descobre-se mais sobre ele mesmo. É o que acontece com Michel Leiris, por exemplo, que vai para a África como etnógrafo e ali se encontra com a sua cultura europeia, através do outro pode se ver melhor. Mas isso vamos precisar dizer no curso de todo o trabalho, recobrando essa ideia do leitor de si mesmo, a mera enunciação não abre os verdadeiros acessos ao tema, é preciso se aproximar dele por vários lados, como um artista que vai se envolvendo e assim se tornando semelhante ao seu tema. Nos tornamos parecidos com o que amamos, ao mesmo tempo que o outro constitui um “fora”, como diz Jean-François Lyotard⁴⁶:

sente, o que lhe acontece, por isso falamos de visões apocalípticas e da tauomaquia. Assim, o trabalho não é apenas sobre um tema, ele se desdobra sobre o próprio processo do trabalho e como este afeta o pesquisador.

⁴⁶ Lyotard, no capítulo “Por que desejar?” do livro *Por que filosofar?* (Lyotard, 2013) ,discorre sobre a combinação de presença e ausência que existe no desejo, o que nos parece pertinente citar: “Aquele que deseja tem aquilo que lhe falta, sem o que ele não o desejaria, e não o tem, não o conhece, senão ele também não o desejaria. Se retomarmos os conceitos de sujeito e de objeto, o movimento do desejo faz, então, surgir o pretense objeto como algo que já está ali no desejo, mesmo não estando ali “em carne e osso”, e o pretense sujeito como algo de indefinido, de inacabado, que tem necessidade do outro para se determinar, para se completar, que é determinado pelo outro, pela ausência. Logo, de parte a parte, temos a mesma estrutura contraditória, mas simétrica: do lado do “sujeito”, a ausência do desejado, sua falta, no centro de sua própria presença, do não-ser no ser que deseja; do lado do “objeto”, uma presença, a presença ao desejante (a lembrança, a esperança) contra o pano de fundo de ausência, porque o objeto está ali como desejado, não como possuído. Disso deriva nosso segundo tema. O essencial do desejo reside nesta estrutura, que combina a presença e a ausência. Essa combinação não é acidental: é exatamente porque o presente está ausente de si mesmo, ou o ausente presente, que existe desejo. O desejo é verdadeiramente suscitado, instituído pela ausência da presença, ou o inverso; algo que está aí não está e quer estar,

É preciso, então, deixar claro que pela palavra de desejo nós entendemos a relação que, ao mesmo tempo, une e separa seus termos, os faz ser um no outro ao mesmo tempo que um fora do outro. (LYOTARD, 2013, p. 33).

Michel Leiris, no livro *A Idade Viril*, escreve uma espécie de prefácio intitulado *Da Literatura como Tauromaquia*. Faz uma relação entre a literatura e uma tourada, o autor e o toureiro:

(...) um problema o atormentava, dando-lhe má consciência e impedindo-o de escrever: será que o que se passa no domínio da escrita não é desprovido de valor se permanecer “estético”, anódino, privado de sanção, se nada houver, no fato de escrever uma obra, que seja um equivalente (e aqui intervém uma das imagens mais caras ao autor⁴⁷) daquilo que é para o *torero* o chifre acerado do touro, capaz de conferir – em razão da ameaça material que contém – uma realidade humana à sua arte, de impedir que ela seja apenas encantos fúteis de bailarina?. (LEIRIS, 2002, p. 16).

O matador vive no instante, todas suas forças estão empregadas naquele momento, ele “mostra toda a qualidade de seu estilo no instante em que é mais ameaçado: eis o que me maravilha, eis o que eu queria ser.” (LEIRIS, 2002, p. 17)

Leiris busca, através das suas aventuras e projetos, da sua introspecção, contemplar-se. Temos aí uma concepção relevante para este trabalho, na experiência do artista – aqui comparada com a do toureiro pelo escritor – que enfrenta os seus conflitos interiores:

Isso por definição, desde o momento em que se admite que a atividade literária, no que ela tem de específico como disciplina do espírito, não pode ter outra justificação a não ser

quer coincidir consigo mesmo, se realizar, e o desejo é apenas essa força que reúne, sem confundi-las, a presença e a ausência.” (Lyotard, 2013, p. 26)

⁴⁷ Leiris se refere a si próprio na terceira pessoa.

iluminar certas coisas para si próprio ao mesmo tempo que elas se tornam comunicáveis para outrem, e que um dos objetivos mais elevados que se pode atribuir à sua forma pura - refiro-me à poesia – é restituir por meio das palavras certos estados intensos, concretamente experimentados e tornados significativos para serem postos assim em palavras. (LEIRIS, 2002, p. 25). (grifamos)

O conhecimento aprofundado de si parece estar relacionado com uma disposição para compartilhar emoções pessoais e experiências singulares, tornado-as intersubjetivas. Esse entranhamento não ocorre sem alguns riscos; muitos artistas sucumbiram neste processo. A emoção fragiliza por que coloca o sujeito em contato com o desconhecido, com forças, eventualmente, incontrolláveis.

Mas retornemos à tauromaquia. Através do mito Leiris consegue entender e dizer muito das suas experiências. Da mesma forma, é através das imagens e ideias de vários autores que consigo comunicar minhas ideias.

O toureiro brinca com a morte, num jogo vertiginoso, em um drama mítico em que o animal é dominado e depois morto pelo Herói, que “encarna toda a multidão que, por intermédio dele, atinge a imortalidade, eternidade tanto mais embriagadora quando se mantém apenas por um fio” (LEIRIS, 2002, p. 70). Assim como nas cerimônias sacrificais, o animal será o “embaixador junto às forças do além” (LEIRIS, 2002, p. 70-71).

O toureiro é encorajado pelos “olés” da multidão, que o aclama ou despreza na medida em que se mostre ou não merecedor da grandeza do espetáculo. Os espectadores participam, através do toureiro, desse assassinato, que somente alcança a dimensão mítica pelas regras próprias da tauromaquia, que coloca à disposição do toureiro um pequeno número de golpes, enquanto que um rol enorme de manobras é proibido: “o essencial é haver a morte de um animal segundo leis precisas e perigo de morte para aquele que o mata”. O touro pode ser aplaudido se se comportou valentemente, e o toureiro vaiado. Leiris diz que na corrida de touros o divino está presente. Quando o animal é abatido todos se levantam, numa atitude

religiosa, e só voltam a se sentar quando o animal seguinte entra na arena.

Em *A Idade Viril*, Leiris (2003) relata sua formação, da infância à idade adulta, sua relação com o sagrado através do amor, da literatura e da morte. A criação e o ato criador estão simultaneamente implicados. O processo de criação é tematizado, como neste trabalho, em que método e conteúdo procuram estar imbricados. Quando afirmamos como fazemos estamos também expressando o nosso objeto. Este é um grande risco, porque desde o momento em que o processo ganha uma relevância, a finalidade se esfuma, as dúvidas aumentam, as digressões parecem necessárias, como teme Leiris:

À medida que escrevo, o plano que havia traçado me escapa e, quanto mais olho para mim mesmo, tanto mais confuso se torna o que vejo, os temas que eu acreditara primitivamente distinguir revelam-se inconsistentes e arbitrários, como se essa classificação não fosse, afinal de contas, senão uma espécie de planta abstrata, ou mesmo um mero procedimento de composição estética” (LEIRIS, 2003, p. 120).

É por isso que chamei Leiris e a tauromaquia a este trabalho; também aqui é tênue a distância entre o tema e o pesquisador, assim como entre sujeito e objeto. Tematizar o processo de trabalho é olhar para si mesmo e buscar conhecer-se. Quase tudo fica imprevisível, inclusive as escolhas dos temas, as relações, porque dos encontros não se sabe o que vai causar a impressão mais forte. É como um fotógrafo que é contratado para fotografar uma festa e chegando lá o que mais o toca não é a alegria, a música, as danças, mas o rosto trágico de algumas pessoas que dançam, dançam mecanicamente, que não sabem mais se divertir, são máscaras dançantes; e fotografa a elas, e não a alegria, a música, porque elas são intensas no meio do festim. Leiris se pergunta se é possível escapar a este dilema de devorar o mundo ou ser devorado por ele, de possuir e degradar ou ser degradado, e se manter “em pé um frente ao outro, como diante do touro se mantém o matador” (LEIRIS, 2003, p. 187).

O sagrado para Leiris é o desconhecido. Sobre o amor, por exemplo, ele afirma que é a “única possibilidade de coincidência entre o sujeito e o objeto, único meio de acesso ao sagrado que o objeto cobiçado representa, na medida em que ele é um mundo exterior e estranho” (LEIRIS, 2003, p. 163). Querer possuir o sagrado é ao mesmo tempo destruí-lo como sagrado, “despojando-o aos poucos de seu caráter de estranheza” (idem). Quando um ser sagrado adora outro ser sagrado e quer possuí-lo, retira deste a possibilidade de movimento, o que leva à degradação. A única salvação é manter uma proximidade que não conduza ao conhecimento demasiado, que “pareça a todo instante prestes a se evadir”. Justamente no desgaste de suas experiências amorosas, Leiris mergulha na ideia da morte, e encontra na poesia “um meio de atingir o eterno”.

A relação entre o artista e o toureiro não é arbitrária. A *corrida* carrega esse valor trágico: “todas as ações executadas são preparativos técnicos ou cerimoniais para a morte pública do herói, que não é outro senão esse semideus bestial, o touro” (LEIRIS, 2002) A atividade estética, diz Leiris, tem essa porção trágica, o artista verdadeiro deve “ser autêntico, participar por inteiro daquilo que criou” (LEIRIS, 2002), levar adiante, até o fim, o seu intento.

Da mesma forma, nesta pesquisa a intenção é que tudo leve a uma dança de ideias, em que ora o objeto se mostra, ora não se mostra ou se metamorfoseia, para fugir à degradação.

Leiris relata a sua escolha pela literatura, a sua formação como artista. Mas persiste para ele um certo vazio, que se torna mais pronunciado, e ele por fim lamenta carecer o mundo de alguma coisa pela qual se possa morrer⁴⁸.

Existe um sentido trágico da arte e da vida que atravessa o pensamento de Leiris. O narrador de *A Idade Viril* tem uma tia que é cantora de ópera; no curso do livro ele menciona muitas óperas na sua formação como artista. Uma, por óbvio, ele não poderia deixar de mencionar: *Carmen* de Bizet. Carmen é uma personagem essencialmente trágica, encara seu destino bravamente, sem se deter. Ela não se arrepende dos seus atos,

⁴⁸ Leiris (2002).

está no fluxo da vida seguindo seus impulsos, mesmo quando a consequência das suas escolhas é a morte⁴⁹.

Para Leiris qualquer atividade estética carrega uma porção trágica, e o verdadeiro artista precisa ser autêntico, “participar por inteiro daquilo que criou, a par da ideia de que para ele há necessidade vital de ir até o fim”.

Leiris vai buscar no espaço mítico um apoio para encontrar sua voz de artista. É esse homem europeu que vai às margens da cultura ocidental e através do ‘outro’ tem uma visão de si mesmo, do que ele é. O confronto com o touro é esse mesmo processo de se conhecer e se afirmar. Um vacilo é a morte.

Antes de passar para outro tópico, cabe aqui ainda falar da visão de arte de Leiris, que fará a ligação entre três itens de nosso trabalho “A Experiência do Artista”, “Tauromaquia” e “O Artista da Fome” de Artaud.

Na arte existe um elemento “torto”, algo de acidental e antagonico. Leiris usa várias expressões para mencionar aquilo que não é redutível a uma expressão, como a “gota de veneno”, “o grão de areia que perturba o sistema”, “a ponta de incoerência”; há um elemento reto - a beleza “imortal, soberana, plástica” - e o elemento torto, acidental e sinistro:

Como todas as coisas que nos comovem na medida em que, traduções míticas de nossa estrutura interior, lançam luz sobre nós mesmos ao mesmo tempo em que resolvem

⁴⁹ Carmen é uma cigana que trabalha numa fábrica de cigarros. Por uma briga com outras colegas, é presa no quartel aos cuidados de Don José. Carmen seduz Don José e lhe promete amor se ele a libertar. Don José liberta Carmen e por facilitar esta fuga é preso. Um mês depois, já livre, encontra Carmen na Taverna de Lílias Pastia. Don José deserta e foge com Carmen e contrabandistas. Mas sua noiva Michaela vem encontrar-se com ele e avisar que sua mãe está à beira da morte. Don José parte, mas alerta Carmen, em tom ameaçador, que voltará. Carmen já está interessada no toureiro Camillo e não suporta mais a vida que leva e os ciúmes de Don José. Alguns dias depois, Carmen está entrando na arena com o toureador Don Camillo na corrida, quando é impedida por Don José. Carmen com raiva joga no chão o anel de noivado que ele lhe dera e confessa que não o ama mais. Don José desfecha uma facada em Carmen, que morre. Dentro da arena está acontecendo uma tourada; fora da arena, a tourada é entre Carmen e Don José. Carmen lança a verdade ao chão, o desprezo por seu ex-amante, e encontra a morte. Na famosa área das cartas, pressagiando este final desditoso, enquanto às outras ciganas as cartas prometem dinheiro, amores, para Carmem é sempre a morte.

nossas contradições num acorde único, o belo assumirá teoricamente, mais que de uma conflagração, o aspecto de uma luta equívoca, de um enlace, ou antes de uma tangência, cruzamento da linha reta e da linha curva, casamento da regra e da exceção. Entretanto, veremos que mesmo essa figura da tangência não é senão um limite ideal, praticamente jamais atingido, e que toda emoção estética, ou aproximação à beleza – enxerta-se em última instância nessa lacuna que representa o elemento sinistro que buscamos inutilmente transpor, brecha aberta à nossa perda. (2002, p.28-29).

Note-se que neste parágrafo Leiris reúne as “traduções míticas de nossa estrutura interior” e a “luz sobre nós mesmos” para falar da beleza; tenta compreender a experiência da arte, como ela nos afeta interiormente e resolve contradições. Aqui já estamos em outra obra de Leiris, “Espelho da Tauromaquia” (2001), que analisa a tauromaquia como um espelho que reflete e mostra ao toureiro quem ele é, e no capítulo “A tauromaquia é mais que uma arte” dá uma visão estética do mundo.

A beleza, para Leiris, não se constitui de “meros elementos opostos”, existe sim um antagonismo em que um irrompe no outro como uma “ferida”.

Paul Ludiwg Landsberg analisa a tourada por outro viés. Ele faz uma relação interessante invertendo a identificação toureiro-torreador, uma analogia da condição trágica do homem no mundo. O touro “foge da escuridão da cela e sente a plenitude de sua vitalidade de jovem atleta (...), seu rabo chicoteia a areia, aparece na arena com todos os seus sentidos, sem outra consciência que a alegria de sua força” (LANDSBERG, 2009, p.43-44). Ele logo exhibe todo seu poder, mas algo caminha errado, o adversário provoca e se esquiva, é esperto, embora seja mais fraco, torna-se mais forte pela astúcia e maldade. Landsberg vai comparando o homem do nascimento a vida adulta com seus desafios e dificuldades e projetando no touro lançado na arena. O touro serve quase de pretexto para a dança ridícula do bandarilheiro: “com uma espécie de coroamento, esse lutador intrépido é, ao mesmo tempo, glorificado e ridicularizado.

São vinte minutos, como diz Landsberg, que contém uma vida, e sai abatido da arena, carregado como uma coisa. Mas vamos direto à inversão que ele faz na sua interpretação:

Na tourada, o animal faz o papel do homem, e o homem faz o papel de uma divindade arcangélica, o papel do demônio. Ele se vinga de estar sob o jugo da fatalidade, tornando-se ele próprio fatalidade de alguém. Ao menos uma vez, é ele quem sabe e prevê o que vai acontecer. Por isso esconde de si durante duas horas a própria morte que não pode evitar, tornando-se o senhor da morte de um substituto. Nos limites de uma concepção exclusivamente imante da vida e da morte humana, não pode haver mistério mais carregado de simbolismo. Por uma vez o homem julga ser vencedor, aliando-se ao inimigo invencível. Mas, no fundo da alma, sabe que ele é o touro, que a sobre-humanidade estóica do matador é fictícia e que essa luta, cujo desfecho está tragicamente predestinado, é a sua. Mesmo assim, o homem não se desespera diante da verdade: só pode realizar sua esperança caso haja, apesar de tudo, a possibilidade de vencer a morte. (idem, p. 46).

Mas a tauromaquia é uma sobrevivência do paganismo. Para concluir esse item, portanto, vamos retornar a visão mais pagã na mesma linha que Leiris, só que agora no campo da pintura. O artigo *Picasso ou a pintura considerada como uma Tauromaquia*⁵⁰, Annie Maillis mostra como o interesse de Picasso, entusiasta da tauromaquia, vai diminuindo pelo tema da tauromaquia para praticar uma pintura como tauromaquia. Impondo a si mesmo novas exigências técnicas ele quer se aproximar da realidade do matador na arena, do risco do instante, e cria, assim, uma ligação entre o artista plástico e o matador no gesto tauromaquínico: “uma estética do instante e uma arte das séries, seguidas daquela do gesto sem repetição,

⁵⁰ Do artigo *Picasso ou de la peinture considérée comme une tauromachie* faremos citações doravante em português com nossas traduções do francês.

caracterizado pelo desafio do risco e a confrontação à matéria” (MAILLIS, 2007, p. 612). Picasso utiliza muitos materiais, como a cerâmica, gravura em metal, de forma que, como o touro, esses elementos impõem um ritmo ao matador; a terra se seca, retrai-se, o ácido atua e modifica as nuances da gravura dependendo da duração da exposição do metal. Se a pintura a óleo autoriza ser retocada como a litografia, dispõem de um tempo para decisões e arrependimentos, a água forte, a pintura em cerâmica exigia de Picasso uma economia temporal rigorosa, o trabalho é desenvolvido num estado de urgência, “uma poética do relâmpago, do instante cristalizado na sua forma, libertada da temporalidade” (MAILLIS, 2007, p. 614). Temos aí um gesto leve que caracteriza os esboços das suas produções, a espontaneidade dinâmica do seu processo de criação, comparável à aventura arriscada do touro na arena. Não era a estocada final que atraía Picasso, o resultado o repugnava, já a ameaça do instante, a coreografia, a estética do risco, isso que o fascinava. Compartilhava os imperativos materiais e éticos do toureiro que enfrentava a morte para disso fazer sua arte⁵¹ “pois em tauromaquia o bom gesto é também o belo gesto” (MAILLIS, 2007, p. 617).

A *corrida* (tourada) não pode ser reapresentada, só produz presença, o toureiro não pode rever sua obra, a realização da tourada ocorre no instante, um videoteipe de uma tourada não é uma tourada diz Maillis:

(...) arte da rapidez, da pose dos bandalheiros onde o homem avança sem enganar entre os chifres, alegorisa o ato do artista que enfrenta matéria para imprimir sua marca ágil”. (...) “O menor acidente compromete a obra inteira e esta técnica heterodoxa via a limitar no tempo o gesto pronto e irreversível. (MAILLIS, 2007, p. 618).

O artista nunca é totalmente mestre do jogo, mas essas técnicas utilizadas por Picasso “restituem o efêmero da sorte taurina, longe das hesitações e dos retoques possíveis com a pintura à óleo” (MAILLIS, 2007, p. 619). Mas segundo Anne

⁵¹ Maillis, 2007, p. 621.

Maillis havia um projeto mais secreto do que os desafios técnicos:

(...) seu lado inacabado, suas formas arcaicas significam uma falta, isto que o olho irremediavelmente perdeu, alguma coisa que se experimenta e se vive, como uma epifania do passe tauromaquínico significa uma aparição e ao mesmo tempo um desaparecimento”. (...) e no desejo vão expresso por Picasso de representar toda uma corrida, pode perceber um esforço para inscrever esta presença sem cessar roubada, imagem de uma experiência singular, aquela do olhar, e impossível, aquela da morte confrontada e transformada em forma sensível. (MAILLIS, 2007, p. 621).

A tauromaquia representa o desafio do artista que vive o instante e o risco. Artaud entra nesse jogo para pensar numa poética que possa abalar o homem polarizado na cultura de sentido. Gubrecht quando opina sobre educação, também parece desejar tirar seus alunos dos seus interesses anódinos, fazer com que vibrem, que não sejam burocratas do saber acadêmico, preocupa-se em transmitir alguma intensidade nas suas aulas.

Assim, com as aparentes digressões deste texto, buscamos sair do centro familiar da discussão para entrar por um outro lado, surpreender, e evitar, assim, a degradação do conhecimento, o esgotamento dos acessos, ampliando as possibilidades de leitura, ou seja, recobrando a força do que se quer dizer quando se o diz pela primeira vez.

2.3 É UMA PUTA OU UMA DEUSA?

Jean Genet, o romancista francês, escreveu um texto, *O Ateliê de Giacometti*, sobre as obras do seu amigo artista Giacometti. Fotografias, de Ernst Scheidegger, acompanham o texto desde 1963.

Entro nesse ateliê de Giacometti/Genet e encontro já de plano, no seu frontal, uma inscrição:

Esse mundo visível é o que é, e nossa ação sobre ele não poderá nunca transformá-lo em outro. Sonhamos então, nostálgicos, com um universo em que o homem, em vez de agir com tanta fúria sobre a aparência visível, se dedicasse a desfazer-se dessa aparência, não somente recusando qualquer ação sobre ela, mas desnudando-se o bastante para descobrir esse lugar secreto, dentro de nós mesmos, a partir do qual seria possível uma aventura humana de todo diferente” (GENET, 2000, p. 11).

Genet fala de uma ferida secreta que Giacometti descobre no mundo que ele mira, e traz inscrito no seu trabalho. Vemos que há uma ressonância entre a ideia de arte de Leiris e a de Genet/Giacometti, um elemento “torto”, encontrado na busca de despojar o objeto das “máscaras utilitárias”.

O livro de Genet sobre o Ateliê de Giacometti pode fazer proliferar sentidos ao documentário “*Os Visionários*”, que abordei no tópico “A Experiência do Artista” e também a toda a discussão convidada por Leiris. Não somente as fotos de Scheidegger que o acompanham o livro, mas o próprio texto, encaminham para um certo espanto que podemos, provisoriamente, denominar de sagrado, ou como sendo da ordem do mítico, no sentido ilustrado por um diálogo entre Genet e Giacometti reproduzido no texto:

Converso com Giacometti:

Eu [Genet]: É preciso coração forte para ter uma de suas estátuas em casa.

Ele [Giacometti]: Por quê?

[Genet] Hesito em responder. Minha frase o fará zombar de mim.

Eu [Genet]: Uma de suas estátuas num quarto, e o quarto vira um templo. (GENET, 2000, p. 15/16).

Em outro trecho é o próprio Giacometti que manifesta sua visão mítica:

Ele [Giacometti]: Quando caminho pela rua e vejo ao longe uma puta vestida, só vejo uma puta. Quando está no quarto, nua, na minha frente, vejo uma deusa.

Eu [Genet]: Para mim, uma mulher pelada é uma mulher pelada. Não me impressiona nem um pouco. Sou incapaz de ver nela uma deusa. Mas as suas estátuas, eu as vejo como você vê as putas peladas. (GENET, 2000, p.18/19).

Não é supérfluo mencionar que um dos agricultores de “Os Visionários” ficou cego produzindo suas estátuas: ambos gastaram suas economias para construir seus santuários, vale dizer, consumiram suas vidas num mundo que não era carecedor de algo pelo qual se pudesse morrer, ao contrário do vazio que Leiris aponta.

Genet tenta entender o processo de criação de Giacometti, o significado que para ele tem um rosto, por exemplo. Para encontrar a solidão de um rosto vivo é preciso isolá-lo de todo o resto. É essa solidão que o separa do resto do mundo, e é isso que o artista restitui na sua obra. Isolar o ser do mundo corresponde a olhar o ser como estético e recusá-lo como histórico, entendendo que “cada objeto cria seu espaço infinito” (GENET, 2000, p. 22).

Para melhor se explicar, Genet conta que certa vez estava no trem e diante dele estava um velhinho realmente horroroso. O escritor não conseguia ler, nem queria continuar uma conversa desagradável, mas o velho muito feio atraía involuntariamente o seu olhar. O autor cruzou o olhar com o do velhinho e “conheceu de súbito a dolorosa sensação” de que qualquer homem valia exatamente a mesma coisa que qualquer outro:

Não nos equivoquemos: não se tratava de uma bondade vinda de mim, mas de um reconhecimento. O olhar de Giacometti viu isso há muito tempo, e o restituiu a nós. Digo o que sinto: o parentesco manifestado por suas figuras me pareceu ser esse ponto precioso em que o ser humano seria devolvido ao que tem de mais irredutível: a solidão de ser exatamente igual a qualquer outro. (GENET, 2000, p. 38).

Genet fala das impressões que a escultura de Giacometti lhe provoca, parecendo querer intuir o processo de criação do artista. Em seguida relata esse episódio no trem e faz isso como se tivesse aprendido com Giacometti a “olhar”, o que cria uma proximidade com o leitor. Genet se torna qualquer um também, e o leitor aprende, igualmente, com esse escritor que é “qualquer um”.

Nessa proximidade com o leitor, Genet ensina um “truque”. Conta-nos como se aproxima de uma obra de arte, primeiro fingindo uma certa ingenuidade, colocando-se até mesmo um pouco estupidificado, para que a nobreza ou “aura” da obra de arte perca sua solenidade que distancia: “Que engraçado...é vermelho.... vermelho aqui..... e aqui o azul....e a pintura parece lama.... (GENET, 2000, p. 62). E assim vai se aproximando do segredo da obra, ou “essa solidão onde os seres – e as coisas – se refugiam” (idem, p. 39), mas diz que com Giacometti é diferente, “não há nada a ser feito”, não é possível fingir imbecilidade. O fato é que elucubrando a partir das obras de Giacometti, Genet abre um espaço para falar de arte e dos acessos a ela – que nos parece ser uma preocupação legítima em educação⁵².

As estátuas de Giacometti se ligam a um passado que nunca existiu, pertencem ao povo dos mortos que nunca foram vivos, “a uma era defunta, descobertas depois que o tempo e a noite – que as trabalharam com inteligência – as corroem para lhes dar esse ar, ao mesmo tempo doce e duro de eternidade que passa” (idem, p. 44).

Genet insiste bastante sobre a solidão dos objetos que o artista apreende, e reproduz uma fala de Giacometti que ilumina a discussão:

⁵² Isto é especialmente valioso se considerarmos por exemplo o hermetismo da arte contemporânea, que, compondo um acervo imenso distancia-se da apreciação cotidiana das pessoas. Podemos dar um exemplo. É proverbial o desconforto que causa ainda hoje a música contemporânea (Arnald Schönberg etc), rejeitada mesmo por ouvintes sofisticados, o que dirá por pessoas que não tiveram oportunidades de adquirir algumas referências importantes. Quando se escuta Karlheinz Stockhausen ou Boulez está se escutando também Bach, Beethoven e todos que participaram da cena de cada época. Em meio ao acúmulo da tradição, o artista dialoga com seu tempo e com o passado.

Ele [Giacometti]: Um dia, no meu quarto, ao olhar para uma toalha sobre a cadeira, tive a nítida impressão de que não apenas cada objeto estava só, como tinha um peso - ou melhor, uma ausência de peso - que o impedia de pesar sobre o outro. A toalha estava só, tão só que eu tive a sensação de poder retirar a cadeira sem que a toalha se movesse. Ela possuía seu próprio lugar, seu próprio peso, e até seu próprio silêncio. O mundo era leve, leve... (GENET, 2003, p.45).

Mas o pensamento mais admirável de todo o livro de Genet ainda não foi mencionado aqui. Genet tem a ideia de pegar uma das telas de Giacometti e levá-la para o pátio, e à medida que recua para ver o quadro, uns vinte e cinco metros, aproximadamente, “o rosto surge em todo o seu modelado, impõe-se – segundo o fenômeno já descrito e próprio às figuras de Giacometti -, vem ao seu encontro, funde-se [nele] e se precipita de volta na tela de onde partira, com uma presença, uma realidade e um relevo terríveis” (GENET, 2003). E aí ele diz o que considero exemplar, quase bonito demais para ser dito: “os rostos pintados por Giacometti parecem ter reunido tamanha vida que já não lhes resta nenhum segundo a viver, nenhum gesto a fazer, e (não que tenham acabado de morrer) conhecem enfim a morte, pois um excesso de vida ali está acumulado” (idem, p.47).

Esse excesso de vida lembra a passagem do Evangelho de São Lucas em que Maria e José levam o menino Jesus ao templo de Jerusalém para consagrar o filho a Deus. Quando Maria e José entram no templo, um homem velho vem de braços estendidos na direção do pequeno Jesus e o pega no colo. A alegria de Simeão é tão grande por ter o Salvador nos braços que deseja naquele mesmo momento morrer, porque já teve demais da vida, está satisfeito, pleno, não há mais por que viver. Esse é o tema de uma cantata de Bach “*Ich habe genug*”, concentrada na apresentação de Jesus ao templo e no “desejo ardente de [Simeão] ainda hoje separar-se com alegria daqui”⁵³. Na primeira área da cantata, Simeão diz:

⁵³ Dürer, 2014, p.969.

Já tenho o bastante!
 Eu tenho o Redentor, esperança
 dos piedosos,
 Em meus braços ávidos.
 Eu tenho o bastante!
 Eu o vi!
 Minha fé trouxe Jesus para o
 meu coração,
 Por isso eu gostaria, ainda hoje,
 De despedir-me com alegria
 deste lugar.
 Eu tenho o bastante! (DÜRER, 2014, p. 966)

Evitando uma interpretação teológica, inquestionavelmente legítima, de um certo desprezo pela vida material, que o texto em epígrafe pode suscitar, tento me demorar nos signos que ele emite. Fora de um contexto religioso, atrevo-me a procurar na passagem bíblica o elemento “torto”. Proponho que Simeão não queira morrer por desprezo à vida, mas pelo excesso de vida que segurou nos braços.

O artista, por este acúmulo de coisas, muitas vezes “morre” para muitas ocupações cotidianas, ou dá a elas uma importância menor. Claro que não falo, aqui, de uma arte que é só entretenimento. Com os autores e obras que trazemos, pensa-se a arte como fonte de reflexão que detém o indivíduo, mesmo que por pouco tempo, e então talvez ele diga: “Eu tenho o bastante!”.

2.4 UM OLHAR CRUEL

Um excesso de vida. Antonin Artaud, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor francês, fez em 1936 uma viagem para o México, onde buscava uma força primitiva (LIMA, 2010, p.21), o Ciguri, o Deus-Peyotl e seus rituais milenares⁵⁴.

Antes de entrar em Artaud, vamos evocar a complexidade da cena do pensamento europeu na primeira metade do século XX com um episódio bastante peculiar. Aby Warburg, crítico de arte alemão, ultrapassou os limites até então configurados para a história da arte através do contato com culturas pagãs. Warburg

⁵⁴ Assim como em Leiris, a experiência-limite de Artaud ajuda a entender o movimento de autores e artistas europeus que vão aos confins do mundo em busca de uma cultura que conservou sua potência, que não dá sinal de cansaço, mesmo sendo milenar.

era o primogênito de uma poderosa família de banqueiros que, segundo a lenda, cedeu o direito à primogenitura em troca de que seu irmão mais novo comprasse todos os livros que quisesse, até morrer. Assim como Artaud, sofreu com internações psiquiátricas. Por fim foi internado em Kreuzlingen, na Suíça, onde foi tratado pelo famoso médico Ludwig Binswanger. Nesta instituição proferiu uma conferência sobre o ritual da serpente, na qual contou sobre sua viagem ao Novo México, realizada 27 anos antes. Com a conferência, Warburg pretendia convencer seu médico de que havia se recuperado e gozava de plenas capacidades mentais. Conseguiu assim restabelecer o seu “status” social de homem mentalmente apto a partir do relato de um ritual pagão que era, aparentemente, uma antítese à racionalidade europeia.

Essa conferência foi também comentada por Philippe-Alain Michaud, no seu livro *Aby Warburg e a imagem em movimento* (MICHAUD, 2013), em que se refere ao método etnográfico como uma forma de o sujeito voltar-se para si mesmo, pois “a experiência da alteridade é necessária para se interpretar o familiar:

À luz da conferência de Kreuzlingen, a pesquisa etnográfica aparece como uma regressão no tempo, uma exploração do passado, no fim da qual o Renascimento florentino pôde surgir sob uma luz mais nítida. Porém, essa pesquisa foi também uma introspecção, um voltar-se do sujeito para si mesmo e para os métodos de conhecimento que usa. (MICHAUD, 2013).

Cito outro exemplo, ou melhor, outra imagem, desse interesse de certos europeus daquela época pelas culturas que consideravam periféricas. Debussy compõe o prelúdio sinfônico *L'Après-midi d'un Faune*, baseado no poema de Mallarmé. Coreografado por Nijinski, foi apresentado em Paris, na data de 1912, com o próprio Nijinski no papel principal. Não deixo para a nota de rodapé a informação de que Nijinski também foi paciente do Dr. Ludwig Binswanger, no sanatório de Kreuzlingen, e estava presente na conferência em que Warburg provou sua sanidade mental falando sobre o movimento de dança dos índios Hopi.

Nijinski também tentou provar sua sanidade mental dançando no *foyer* do sanatório, mas não convenceu Binswanger, que viu nos seus movimentos apenas a mímica de um comportamento catatônico.

Retornando finalmente a Artaud, observo que alguns textos de seu livro *O Teatro e seu Duplo* (1999) são dedicados explicitamente à crueldade. Naturalmente, já no texto “Acabar com as obras-primas”, o autor esclarece que “não se trata da crueldade que podemos exercer uns contra os outros”; é uma crueldade muito mais terrível que está em questão e que pode ser exercida contra nós.

Ou trazemos todas as artes de volta a uma atitude e a uma necessidade centrais, encontrando uma analogia entre um gesto feito na pintura ou no teatro e um gesto feito pela lava no desastre de um vulcão, ou devemos parar de pintar, de vociferar, de escrever e de fazer seja lá o que for. (ARTAUD, 1999, p.90).

Ele propõe aos que esqueceram o “poder comunicativo” e o “mimetismo mágico de um gesto”, retornar a um “conhecimento físico das imagens”. Não posso deixar de chamar a atenção para que Warburg, no *Ritual da Serpente*, ficara justamente fascinado com o gesto mimético dos índios *pueblos* que pensam na serpente como um raio que trará água para suas plantações.

Em Artaud, a música age sobre as serpentes não por razões espirituais, mas porque as serpentes tocam com quase todo o seu corpo na terra “e as vibrações musicais que se comunicam à terra o atingem como uma sutil e demorada passagem” (ARTAUD, 1999, p. 90). Artaud apresenta um teatro em que o espectador seja encantado no corpo. No teatro da crueldade o espectador fica no meio do espetáculo, e este o envolve, primeiramente, pelas suas qualidades vibratórias, e depois pelo que representa. Ação violenta e densa a serviço da violência do pensamento, desafiando o espectador “a entregar-se, exteriormente, às ideias de guerra, revolta e assassinato temerário”. Um gesto teatral é violento, mas desinteressado, porque mostra a inutilidade da ação, “uma vez feita, não está

mais por ser feita, e a utilidade superior do estado inutilizado pela ação (...) produz a sublimação”:

Teatro que busca atingir o espectador abalando a sua sensibilidade, espetáculo das sensações, embate das forças, mostrando uma duração, *une durée*, um vestígio dessas forças, um trânsito que produz estranhamento: “Proponho assim um teatro em que imagens físicas violentas trituram e hipnotizam a sensibilidade do espectador, envolvida no teatro como num turbilhão de forças superiores. (ARTAUD, 1999, p.92).

Artaud fala de uma época de desgaste da sensibilidade e aspira a um teatro que desperte “nervos e coração”. Esse é um teatro que supera os acontecimentos e domina a instabilidade dos tempos, nas palavras de Artaud. Abalar as representações é tornar-se sensível ao magnetismo das imagens, entender que as pessoas pensam primeiro pelos sentidos, e, por isso, Artaud sugere um espetáculo de massas convulsionadas, com a poesia das festas e das grandes multidões: “tudo o que há no amor, no crime, na guerra ou na loucura nos deve ser devolvido pelo teatro, se ele pretende reencontrar sua necessidade” (ARTAUD, 1999, p. 96):“(…) acreditamos que há, no que se chama poesia, forças vivas, e que a imagem de um crime apresentada nas condições teatrais adequadas funciona para o espírito como algo infinitamente mais temível do que o próprio crime, realizado” (ARTAUD, 1999, p.97).

A petição de Artaud é que o público acredite no sonho do teatro como sonho e não como imitação da realidade; é a potência dos sonhos que incide sobre a realidade e é a potência da realidade que atinge os sonhos. Com o lirismo do ator, deformado pelas forças externas, a natureza volta ao teatro, às

forças vivas da poesia, “para apanhar a sensibilidade do espectador por todos os lados” (idem, p. 97).

A famosa tela de Grünewald "A Tentação de Santo Antônio" apresenta o santo combalido e alquebrado, ameaçado pelas figuras infernais, híbridas, deformadas, abjetas, que se precipitam de todos os lados na sua direção. O entorno demoníaco é espesso, incide maciçamente; ao santo não resta mais nada que não seja sentir. Artaud cita as pinturas de Grünewald ou Bosch para mostrar o que pode ser um espetáculo da crueldade, em “como no cérebro de um santo qualquer, as coisas da natureza exterior surgem como se fossem tentações.” Aqui, à ideia de golpe, junta-se a de choque.

O teatro só poderá voltar a ser ele mesmo, isto é, voltar a constituir um meio de ilusão verdadeira, se fornecer ao espectador verdadeiros precipitados de sonhos, em que seu gosto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, seu sentido utópico da vida e das coisas, seu canibalismo mesmo se expandam, num plano não suposto e ilusório, mas interior. (ARTAUD, 1999, p. 104).

A poesia e a imaginação não significam nada se não conseguirem fazer “questionar organicamente o homem, suas ideias sobre a realidade e seu lugar poético na realidade” (ARTAUD, 1999).

O teatro da crueldade é apresentado como técnica, temas, espetáculo, encenação, linguagem de cena, instrumentos musicais, iluminação, roupa, cena, acessórios, cenário, como a ideia de um espetáculo total. Para Artaud, “no estado de degenerescência em que nos encontramos” (idem), o teatro não é possível num espetáculo que pretenda banir a crueldade. É através da pele que os espíritos serão atingidos e estremecidos.

Diz o autor que “do ponto de vista do espírito, a crueldade significa rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta”. Quando Artaud fala em crueldade, traz em questão o problema do homem moderno na sua anestesia pelo excesso de estímulo a que está submetido, tornando seu corpo frágil e insensível.

Artaud, tomado isoladamente, talvez faça barulho demais. Mas o que destaco de suas ideias é que elas não são um mero exercício do pensamento conceitual, longe disso: abalam uma configuração mental, abrem novas possibilidades de percepção. Busco sempre num texto sobre arte ou sobre um artista que me mostre outras formas de perceber o mundo e a própria arte. É nisto que existe uma pedagogia neste trabalho. Através de relações aparentemente arbitrarias, tento abrir os significados para outras leituras, convidando o leitor a brincar também com sua percepção e pensamento.

Leiris e Artaud trazem a ideia do poder do presente, a necessidade que precipita os processos, agencia as forças, conflagra a vontade, e neste “acúmulo de vida” duas noções complementares parecem de suma importância, a atenção e a presença.

2.5 PEQUENO EPÍLOGO

Primeiro mostrei as visões infernais, as touradas, os sacrifícios, a ‘solidão’ das esculturas, a crueldade de Artaud. Agora, através de *Andrei Rublióv*⁵⁵, filme e roteiro literário de Andrei Tarkovski, tento refazer o percurso do documentário *Os Visionários*, de Fernando Severo, para encontrar um sentido que abra para outros sentidos. No documentário, a música de Pergolesi, o *Stabat Mater*, mais especialmente a passagem *Quando corpus morientur*,⁵⁶ é fundamental para consumir essa aproximação com o universo dos “artistas-agricultores”. Aproximação - prefiro pecar pelo excesso que pela falta - significa trazer para o íntimo as mesmas inquietações que a ninguém é dado escapar, como a morte. Aqui, espera-se que esses escritos, baseados no roteiro de Tarkovski e no filme, funcionem para fazer pulsar uma polifonia, unindo temas que parecem distantes, neste capítulo sobre a experiência do artista.

Se começo o capítulo tomando *Os Visionários* como metáfora da experiência do artista, termino com *Andrei Rublióv*, concentrando a atenção em um episódio do roteiro-filme, “O Sino”, como um resumo imagético do trabalho até este ponto.

⁵⁵ No Brasil, o filme circulou com o título *Andrei Rublev*.

⁵⁶ “Quando meu corpo morrer possa a minha alma merecer do Reino Celeste, a glória. Amém (Hino católico *Stabat Mater Dolorosa*)”

Para se ter uma ideia do valor que uma imagem possuía num mundo em que a escrita era privilégio de uma reduzida elite intelectual, principalmente o clero - estamos na Idade Média na Rússia -, reproduzo sem maiores explicações um extrato do roteiro-literário *Andrei Rublióv*:

Um único anjo, o quanto não vale! Com o Clarim... E as pessoas ficam ali olhando! Elas ficam olhando, chorando e nem limpam o rosto porque não sentem as lágrimas... Você pensa que lavaram e besuntaram todos esses seus desenhos com fumaça e fuligem a troco de nada? Eu estive lá, um mendigo, um andarilho, e o meu coração pecador se iluminou... (TARKOVSKI, 2008, p. 267).

Tenho por base o roteiro literário, de onde extraio os trechos e citações; o filme, no entanto, é esse grande ícone que me ilumina.

Andrei Rublióv conta a história do pintor russo de ícones, afrescos e iluminuras, um dos maiores mestres da Idade Média. O filme se inicia com três monges que saem do mosteiro Trindade a pé, para conhecer o trabalho do pintor Feofán Griek. Danil, Kiril e Andrei Rublióv, todos os três monges-pintores. Mais tarde, Andrei Rublióv é chamado pelo grão-príncipe para pintar o Juízo Final na catedral de Assunção, uma grande honra. Kiril, o monge mais velho, abatido pela inveja que sente de Rublióv, abandona o mosteiro e a vida monástica, vociferando contra seu abade e confrades, não antes de, na sua cela, rachar com um machado todos os seus trabalhos de ícones. Danil também se mostra melindrado, sobretudo porque Rublióv aceita de chofre o convite sem o consultar, sendo que eles eram inseparáveis, compartilharam por anos a mesma cela. De toda forma, Danil acaba seguindo Rublióv, acompanhado dos seus ajudantes.

Rublióv passa por muitas dificuldades e questionamentos, atritos com Feofán Griek e seus funcionários, crises de criatividade, o que significa para ele um questionamento dos valores da igreja e os seus próprios, da relação dos homens entre si e com a igreja. Em meio a esses problemas executa sua obra.

A peste e a guerra, a frequente invasão dos tártaros - povo que obtinha suas riquezas saqueando - deixaram alquebrado o já sofrido povo russo. Para piorar essa condição miserável, o irmão do grão-príncipe, um russo, portanto, alia-se aos inimigos tártaros para tomar o poder. Esta cena é importante para a sequência que pretendo analisar. Andréi Rublióv está na catedral com as portas trancadas; homens, mulheres e crianças rezam, enquanto os tártaros cercam a catedral tentando arrombar as portas. Põem-nas abaixo e entram a cavalo matando, estuprando, saqueando, ateando fogo, destruindo os ícones, torturando cruelmente até a morte o sacristão em busca do ouro escondido. Andrei mata a machadada um homem que tenta estuprar uma mulher que ele protege. Um trecho do roteiro-literário mostra, à maneira de um ícone, a destruição da catedral e a situação emocional de Rublióv:

Vazia, arrasada e queimada, a Catedral da Assunção lembra uma enorme caverna de pedra. De cima, do buraco aberto nas cúpulas arrebentadas, através da cobertura carbonizada, passa uma luz difusa e mortiça e cai uma chuvinha fria.

Junto à metade que restou da iconóstase queimada, em meio aos cadáveres, está Andrei, de joelhos. É difícil reconhecê-lo. O olhar vazio de seus olhos encovados desliza pelo espaço, sem fixar-se em nada e sem nada notar, o arranhão coagulou-se em seu rosto e pretejava, o hábito rasgado e chamuscado em diversos pontos cai-lhe ombro abaixo e a mão direita está atada num trapo preto, de sangue coagulado.

Parece que ele estava prestes a rezar, mas súbito esqueceu-se não somente da oração, como também de todas e quaisquer palavras. Ele está de joelhos, imobilizado e alheio a tudo, como um surdo-mudo de nascença que, de uma hora para outra, perde a visão – o único sentido que lhe restara. (TARKOVSKI, 2008, p. 200).

Rublióv entra numa profunda crise pessoal a respeito do valor da sua obra: que diferença faz pintar, se isso não

transforma as pessoas? Queimaram sua obra, a cidade foi destruída, centenas de pessoas morreram. De fato, retomando a citação acima, um ícone serve para iluminar. Rublióv decide parar de pintar e de falar, num voto voluntário de silêncio.

Passados alguns anos, Kiril, o monge-pintor, retorna ao monastério Trindade e implora ao superior do mosteiro que o deixe retornar, pois está doente, fraco, velho, mendigo. Inicialmente resistente, o superior do mosteiro acaba aceitando que Kiril retorne, mas lhe prescreve uma penitência: copiar 16 vezes as sagradas escrituras.

Kiril pede perdão a Andrei, confessando que o invejou a ponto de parar de pintar e sair do monastério e que ficou muito feliz durante anos, quando soube que Andrei não pintava mais e nem falava. Mas depois esqueceu tudo e só queria copiar as escrituras. Kiril chama atenção de Andrei que recebeu o dom de pintar sem nenhum merecimento, e, do ponto de vista daquele, tem, assim, o dever de pintar.

Até agora nosso esforço foi o de situar o leitor e criar um certo suspense em relação ao tema da experiência do artista e da infância. Entro, agora, mais no cerne da questão.

Um capítulo do livro *Andrei Rublióv* tem o título “O Sino”. A guarda principesca está atrás do artifice que faz sinos, e que tem, portanto, o segredo da fundição do sino. Encontram apenas Boriska, um jovenzinho que está só e que informa que todos foram mortos, pela peste ou pelos tártaros. Boriska tenta convencê-los a levá-lo com eles, dizendo que ele é capaz de fundir o sino. Com isso provoca o riso e a irritação da guarda, já que ele é apenas um menino. Mas Boriska os convence a não deixá-lo:

- Então está bem! Pior para vocês! Pois eu sei o segredo do sino, só que não vou contar! Ele vê os cavaleiros se deterem ao longe e ouve o grito do chefe:

- O que está falando?

- Eu sei o segredo! - Boriska grita a plenos pulmões. - O pai sabia o segredo do cobre e quando estava morrendo ele me passou!...E isso ninguém... Ninguém mais sabe!...- ele limpa o rosto inflamado, percebe que os cavaleiros estão discutindo algo e então grita:

- Só eu que sei! O pai morreu e passou todo o segredo para mim...
- Como é que você chama?
- Boriska!
- Então venha cá! – grita o chefe, e o rapazote atira-se a toda a velocidade... (TARKOVSKI, 2008, p. 273).

Esse rapazote vai então chefiar uma grande e experiente equipe de artífices para a fundição do sino, sob o olhar desconfiado de todos. Primeiro encontra o local para cavar um enorme buraco, longe da catedral, contrariando a opinião geral, visto que o sino de algumas toneladas terá, quando pronto, que ser transportado. Iniciam-se as escavações. Alguns insubordinados recusam-se a escavar, pois não eram encarregados dessas tarefas quando trabalhavam para o seu pai. Boriska chama a guarda e manda açoitar os rebeldes.

É preciso encontrar a argila para fazer o grande molde do sino. Os trabalhadores a encontram em vários terrenos nas proximidades, mas Boriska não concorda, procura uma argila que seja macia como gordura. Ninguém entende, pois sempre foi utilizada a argila comum para o molde. Mas não adianta, os trabalhos são atrasados, e os obreiros estão insatisfeitos, até que:

Ele atravessa todo um bosque de pinheiros ainda jovens, cruza o campo, depara-se com um córrego manso e se detém certo tempo em cima de uma escarpa, olhando para a água escura da enseada e para o encantado girar de espuma sobre um redemoinho. Depois, de repente faz um gesto brusco com a perna e sua *lápot* puída, desenhando um arco no ar, cai no redemoinho e começa a rodar num mesmo lugar, puxada pelo movimento circular da água, naquele carrossel lento e silencioso...

O rapazote observa o girar da *lápot* e então, por um motivo qualquer, decide pegá-la e começa a descer pela escarpa em direção ao riozinho, mas subitamente dá um passo em falso, escorrega e cai de traseiro no chão, deslizando ribanceira abaixo, agarrando-se

na margem argilosa, no barro que há em abundância. (TARKOVSKI, 2008, p. 281).

(...)

No barro! Mas em que barro! Ele lhe mete as mãos, arranca-lhe um naco, amassa-o, quebra-o em pedaços e novamente o amassa, sente-o, acaricia-o. Um barro gorduroso, sem qualquer mistura, cinza vivo, maleável e espesso. Cá está ele, o barro tão desejado! Ele não sabia que ele seria justamente assim, não poderia descrevê-lo a ninguém porque nunca o vira, mas agora ele sabe ao certo – é exatamente este o barro de que precisa. (TARKOVSKI, 2008, p. 281-282)

Não posso deixar de salientar que encaro o processo da feitura do sino de Boriska como o processo de um artista. Ele já sabe o que não sabe. Isso será melhor desenvolvido, mais adiante, no quarto capítulo com o apoio das ideias de Jean-Luc Nancy. Provisoriamente, já quero dizer que Boriska encontra o barro que satisfaz o seu "saber" muito particular, que se converte em um "não saber". O "não saber" da arte é essa potência da criação que atravessa a obra a ponto de o artista não saber o que vai fazer, mas ele, paradoxalmente, já sabe tudo porque apenas reconhece, colhe o que aparece na estrada. Esse não saber acompanha a obra, e aí não sabemos completamente por que uma coisa nos emociona; se alguém fala sobre o amor entendemos do que se trata, mas sabemos o que é o amor? Em suma, o saber da arte é um saber muito diferente da maneira como sabemos o que é um caramujo ou a fusão nuclear.

Neste ponto da história, Andrei Rublióv está passando pela estrada, se aproxima da beirada escarpada e vê Boriska que "está sentado [um rapazote] com um estranho sorriso (...) e grita para a amplidão do espaço, sem dirigir-se a ninguém: - Stepaan! Encontrei! Andreeei!" (esse Andrei não é Rublióv).

Começa então a jornada de Boriska para a solidão profunda do artista:

Ele sabe que ninguém lhe gritará em resposta, sabe que está sozinho e seu olhar pensativo e alegre se dirige para a outra margem, rumo ao bosque distante, cor de

ferrugem, coberto pela musselina turva da chuva. (TARKOVSKI, 2008, p. 282).

Andrei Rublióv, a partir daí, vai acompanhar todo o processo de criação de Boriska, atento, como se estivesse olhando o seu próprio processo.

A obra parece uma “montanha de barro”, andaimes, varões de ferro, barulhos, trabalhadores de um lado para o outro carregando barro, cal, troncos de árvores, pedra, tijolos etc. Boriska contrata os serviços mais caros e exige cada vez mais prata, que é arrecadada por todo o reino.

Um retrato de Boriska à frente da obra:

Em meio a essa, num primeiro olhar, desatinada correria, um garotinho mirrado apressa-se de um lado para o outro enquanto comanda todos os trabalhos. Ele se afana, faz tudo ao mesmo tempo, dá todas as ordens possíveis e, de tempos em tempos, dá uma olhadela ansiosa para o céu baixo e nublado. (TARKOVSKI, 2008, p.283).

E ainda há o tempo inclemente da Rússia pressionando o rapazinho a fundir o metal, a fazer a queima, antes que a neve comece: “Se não der tempo de fazer a queima? Aí todo o trabalho está perdido, não? Só que quem vai levar chicotada até morrer sou eu, não vocês!” (idem, p. 286).

Rublióv está infiltrado assistindo a tudo, atento a Boriska, que está “feito um diabinho agitado, um meninote de olhos transparentes e ensandecidos [que] anda para lá e para cá” (idem, p. 286).

Boriska está acabado, pálido, magro, com olhos cavados, os braços caídos, “imerso em uma espécie de torpor, abandonado por todos” (idem, p. 286) por dias e noites ininterruptos acordado, “e ele cai no sono em pé, encostando o rosto no molde úmido e gorduroso”. É levado por um trabalhador até uma área coberta onde cai adormecido na palha misturada à lama.

É acordado por um trabalhador, abre os olhos e está tudo branco, nevando, e a queima já começou:

A chama alta e poderosa explode com ira, assoviando, tocando com suas labaredas afiadas o céu que escurece. Está nevando. (TARKOVSKI, 2008, p. 288).

Foi montada uma cobertura para proteger o molde da neve. São ao todo quatro fornos de fundição. Boriska tem em si sentimentos contraditórios, ostenta uma certa fanfarronice pelo poder que lhe é conferido, pequeno déspota, e uma irresponsabilidade que aos poucos vai se convertendo em terror, mas em tom de bravata diz:

- Há pouca prata! Boriska dirige-se resoluto ao guarda.

- Diga ao príncipe para não ser sovina, ele mandou pouca prata!

- Nosso grão-príncipe nunca foi sovina – o chefe da guarda principesca, Stepan, crispa os lábios.

- Não quero saber de nada! Ainda está faltando meio *pud!* – ele anuncia, categórico.

- Que diferença faz – o artifice careca sorri – meio *pud* a mais, meio *pud* a menos, quando o sino terá cinco mil *puds*.

- E quem sabe o segredo do cobre do sino? Eu? Ou talvez vocês?! – inflama-se Boriska. Todos se calam.”

(...)

“- Eu consigo do grão-príncipe tanta prata quanto quiser! – Boriska tapa a boca com a mão, fingindo-se amedrontado, e, arregalando os olhos, olha para os lados para ver se alguém o ouve.

- E se o sino não tocar?! – ele solta um riso alto, um tanto histérico, grugrulejante. Todos os artífices ficam incomodados e desviam os olhos. Boriska levanta a cabeça e vê o grão-príncipe na boca do forno. Ele está montado em um garanhão branco e olha fixamente, com ar sisudo, para o rapazote” (TARKOVSKI, 2008, p. 288-289).

A descrição do canteiro de obras é grande literatura. Como bem salienta o editor, o roteiro literário de Tarkovski tem “um

valor e um vigor que o faz merecedor de ser conhecido por si mesmo” (TARKOVSKI, 2008).

É noite. A aurora das chamas ilumina o fosso onde está o sino. Ao redor dos fornos escaldantes e fumegantes, como se fossem diabos, os artífices trabalham com os rostos pretos de fuligem. Ameaçador, o ruído cada vez mais abafado do metal fundido permeia todo o terreno de obras. Nas portinholas abertas dos fornos, como o sol, o cobre em ebulição reluz. (TARKOVSKI, 2008, p. 291).

Está tudo pronto. O metal escorre pelas calhas até o molde. Ao redor do fosso está uma multidão, toda Moscou está lá. Boriska está trêmulo de tensão, e grita dentro de si: "Escorra! Hurraaaaa! Hahaaa! Senhor, Senhor, me ajude! Escorraaa!" Começam a quebrar o molde, Boriska é o primeiro a lascar a argila endurecida. Retirado o molde, aparece o sino "enorme, sujo e defumado". (p. 293). Um dos artífices comenta:

- Eu não entendo: como o grão-príncipe confiou tudo isso a ele? Não entendo... (TARKOVSKI, 2008, p. 294).

Chega o grande dia, uma multidão está ao redor do fosso, mais de trinta homens puxam cada uma das grossas cordas para erguer o sino, com guindastes manuais, molinete, etc. Próximo ao sino está Boriska, com um ar "alheio, como se estivesse irremediavelmente perdido". (p. 294)

O sino vai sendo erguido do buraco, aparecendo aos poucos até que fica totalmente sobre a terra. Colocam o badalo, está tudo pronto. Todo o clero, inclusive o Arcebispo, está preparado. Das muralhas do Kremlin vê-se o grão-príncipe com seu séquito. Boriska quase não se move, as pernas cambaleantes, cabeça baixa, parece não compreender nada, não ouve, não vê. O badalo começa a oscilar:

Um suspiro profundo, alarmado, repercute entre a multidão e instala-se um silêncio terrível e artificial. (TARKOVSKI, 2008, p.297).

Boriska segue o balanço do badalo e cai no chão, lhe faltam as pernas:

Ao se mover, o badalo de dez *puds* quase encosta no corpo do sino. Mais uma vez, e outra...mais uma...Cada vez mais perto do cobre pesado, enigmático e quieto. (TARKOVSKI, 2008, p. 297).

E então:

... Um som enorme, denso e grave lentamente se desprende do sino trêmulo e repercute sobre a multidão, em todas as direções, enfeitiçante. (TARKOVSKI, 2008, p.297).

O povo grita, os outros sinos dos campanários repicam, Boriska “caminha sem distinguir o caminho”, se desfaz em lágrimas convulsivas, tropeça, cai na lama tremendo e é amparado por Rublióv, que o abraça e o conforta dizendo que está tudo bem, o rapazinho engasgado com lágrimas diz:

O canalha do meu pai, vigarista maldito – Boriska engasga com as lágrimas. – Miserável asqueroso... Nem para me contar o segredo, morreu e nem me contou...” (TARKOVSKI, 2008, p. 298).

Andrei acaricia os cabelos do rapaz e o tranquiliza: “- Mas não vê como saíram as coisas...? Bem, bem, está tudo bem...” (TARKOVSKI, 2008, p. 298).

Andrei volta a falar e retorna à pintura. Compreende, assistindo ao processo de criação de Boriska, o trabalho do artista, a complexidade das emoções, o despotismo, o orgulho, o terror, a força, o gosto pelo poder, a solidão irremediável, é um “acúmulo de vida”, uma concentração do mundo, ele vive a vida de muitos. Assim como Rublióv abandona a pintura por considerar a inutilidade da sua obra para transfigurar as pessoas, através de Boriska entende que a obra de alguém pode num momento não atingir ninguém e de repente mudar a vida de muitos. O rapaz não quer transformar ninguém, está

absolutamente envolvido em sua gigantesca empreitada. Mas muda a vida daqueles trabalhadores ao realizar o improvável.

É olhando o processo de criação de Boriska, no império da sua infância criadora, que Rublióv entende o seu próprio processo. Precisa se introduzir no “ateliê” de Boriska para encontrar uma saída ao impasse em que se jogou.

Claro que é arbitrário tomar Boriska como um artista, essa é apenas uma leitura possível dos signos da obra, que se justifica aqui pela dimensão criadora de um trabalho acadêmico. Também me infiltro nos “ateliês” desses artistas que discuti neste primeiro capítulo para fazer como Rublióv, tentar entender o meu próprio processo e quem sabe contribuir para um debate mais amplo.

O artista não sabe o “segredo”, não sabe se o sino vai tocar. Podemos fazer um paralelo com a comparação que Leiris faz entre a literatura e a tauromaquia. O pesquisador também não sabe se a sua hipótese vai funcionar, se o constructo que apresenta é plausível. Não foi acidentalmente que este trabalho começou com as imagens tão fortes do *Juízo Final* de Os *Visionários*, o mesmo *Juízo Final* cuja pintura Rublióv, tomado por uma crise interior, não consegue iniciar, desesperando os trabalhadores.

Boriska enfrenta a morte, engana a todos dizendo que sabia o segredo do sino. Não sabia, seu pai morreu sem lhe contar. O sino tocou, entretanto, porque o rapaz levou a si mesmo e a todos os trabalhadores a ultrapassar seus limites, à exaustão, colocando tudo em risco. Mas não sabemos como o sino tocou, o artista também não pode nos dizer o segredo. Apresentamos Boriska como uma súpula da experiência do artista. O enfrentamento com o desconhecido, com o conhecimento que é em parte não-saber, a solidão, o risco, a concentração da vida em um ponto, o embate com as forças internas e externas.

Trouxemos Leiris, Genet, Artaud e Tarkovski-Rublev numa tentativa de mostrar a importância da força do instante presente na experiência do artista e das potências que o cerca e ameaça. Não é necessário o perigo, nem a ação, para que o indivíduo tenha a experiência do presente. Vivemos, no entanto, numa época em que o indivíduo está muito vulnerável a um quadro de anestesia pelos sucessivos choques que sofre na sua vida diária. A primeira vez na experiência do artista - e o episódio de Boriska

é uma imagem sumarizada desse processo - pode ser um momento importante para entendermos um pouco mais como conhecemos o que queremos conhecer.

3 PRIMEIRA MANHÃ DO MUNDO

No primeiro capítulo levamos a discussão, ainda que permeada por teorias, para muitas imagens onde o artista trabalha nos canteiros de obra, enlouquece⁵⁷, sonha unir-se ao sagrado. Não são ilustrações das ideias, e sim mais um esforço para se viver os argumentos.

Neste capítulo escolhemos dois episódios da obra *Em Busca do Tempo Perdido* de Marcel Proust em que estão imbricados a noção de primeira vez do artista. São contextos propositadamente longínquos um do outro, já que um ocorre na infância-juventude do narrador da *Recherche* e outro na velhice do escritor Bergotte, mas ambos são infância, são a primeira vez, a descoberta de um novo caminho: uma iluminação.

Um dos receios de quem escreve no mundo digital é perder o que já foi escrito. Pois bem, foi o que aconteceu com este item. Um comando errado na pressa de executar alguma tarefa banal, atender ao telefone, ou responder a uma pergunta: “chá ou café?”...e o texto retornou para o nada de onde saiu, e levou consigo suas ideias. O vazio do esquecimento me trouxe o momentâneo e desconfortável sentimento de que o texto perdido era genial (não era!).

Isso tudo faz lembrar uma passagem de Kaváfis sobre as exigências da arte. Ele lembra da sua vida burguesa de funcionário público e de quantas vezes lhe veio “uma bela ideia, uma imagem inusitada, uns versos imprevistos já prontos” (kaváfis 1998), que era obrigado a abandonar porque o serviço exigia. Depois, em casa, era em vão que tentava lembrá-los. E era como se a Arte lhe dissesse:

Eu não sou uma criada para que me dispenses quando me apresento e me apresente quando me chames. Sou a maior

⁵⁷ Jünger, 2001, p. 336: “Os entendidos têm discutido sobre o que, na obra de Vincent, era ‘elaboração consciente’ ou patológica. É possível manter debates semelhantes a respeito de muitos pintores dessa época, Utrillo, Gauguin, Toulouse-Lautrec; em última análise, nenhum artista é normal. De resto, estas polêmicas não são úteis e não nos ocuparão mais porque, parodiando uma frase célebre, o que importa não é ser saudável ou doente mas o que se faz da saúde ou da doença”.

Senhora do mundo. Se me negaste – abjeto traidor? – por causa de tua deplorável bela casa, tuas deploráveis belas roupas, tua deplorável bela posição social, contenta-te então com elas (mas como o poderias); e nos raros momentos em que eu te apareça, cuida de estar pronto para me receberes, esperando-me à porta, onde deverias estar todo dia. (KAVÁFIS, 1998, p. 37).

Começo neste tom de desabafo que é, todavia, o próprio assunto da sequência. Na introdução deste trabalho, o tema da repetição apareceu como uma espécie de metodologia. Mas a repetição não se reduz a isso. O próprio título do capítulo - “Primeira manhã do mundo”-, como será mencionado no item seguinte, é evocativo de como uma experiência pode ser renovada e se apresentar com o frescor de uma primeira vez. Pensem em todas as músicas, todos os sabores que um dia amamos e hoje não são mais nada, são “objetos perdidos”. Falar que a infância é um paraíso perdido é um clichê, mas nem por isso deixa de ter uma melancólica verdade.

Insisto em que a bibliografia incomum que usamos tem a intenção de sacudir o hábito soterrador que nos impede de sonhar as ideias, as obras e a biografia de homens notáveis ou infames⁵⁸.

Benjamin, em *Rua de Mão Única*, se refere à “primeira visão de uma aldeia”, este sentimento do desconhecido, do invulgar, um olhar estético que ainda não é histórico, para lembrar Genet:

3.1 OBJETOS PERDIDOS

O que torna tão incomparável e tão irrecuperável a primeiríssima visão de uma aldeia, de uma cidade na paisagem, é que nela a distância vibra na mais rigorosa ligação com a proximidade. O hábito ainda não fez sua obra. Uma vez que começamos a nos orientar, a paisagem de um só golpe desapareceu, como a fachada de uma casa

⁵⁸ Referência ao ensaio de Foucault “A Vida dos Homens Infames”, Ditos e Escritos, IV, 2003.

quando entramos. Ainda não adquiriu uma preponderância através da investigação constante, transformada em hábito. Uma vez que começamos a nos orientar no local, aquela imagem primeira não pode nunca restabelecer-se. (BENJAMIN, 1993, p. 43).

Ler esse trecho é como ficar andando ao redor de uma escultura de que se gosta muito, na esperança de entender um pouco mais o que se sente. É em vão. Há ali um acúmulo de sentidos sobrepostos, e não se chega nunca a sua totalidade, porque sempre existe uma camada que não tínhamos visto e que reorganiza o sentido das demais. Cada vez que leio esse excerto de Benjamin, penso e sinto que há muito a dizer, um excesso - como diz Genet referindo-se a Giacometti⁵⁹ - que pulsa e que mal consigo balbuciar.

O episódio dos campanários de *Martinville* de Proust, que será tratado no item seguinte, poderia ser exemplo de uma visão estética da paisagem aludida por Benjamin, inquietante, misteriosa e desestabilizadora. No entanto, o narrador conhece a paisagem que o faz estremecer, são aqueles mesmos caminhos que percorre habitualmente. O que lhe dá a sensação do “novo” é o fato de que os percorre, agora, de carruagem, o que nunca havia feito, de forma que tudo é transfigurado. Esse é o dado objetivo - a vista da carruagem -, porque a verdade do acontecimento epifânico talvez seja insondável. Interessante que a primeira vista de alguma coisa não traz por si só o sentimento do “novo”. É como se o “novo” dependesse de um sortilégio para existir, compreendido em dois mandamentos: a) nunca ter visto algo antes ou ver de maneira diferente o conhecido; e b) a intensidade da experiência.

É bom que se diga que se procurou trazer autores que acrescentassem alguma “iluminação” à questão deste trabalho, que é a experiência do artista. Por “iluminação” queremos designar certas vivências que trazem de uma forma intensa a concentração de sentidos e sensações numa relação de imanência, e esta equivalência dá a ideia de uma unidade.

É o momento de confessar um pequeno “truque”, assim como Genet o fez no *Ateliê de Giacometti*. Todos os autores,

⁵⁹ Genet se refere a um “excesso de vida” como foi visto no item “É uma puta ou uma Deusa?” do primeiro capítulo.

obras e filmes citados nesta tese, assim como o modo por que os encontramos, estabelecendo com eles uma relação de proximidade, "tocando-os", apresentaram-se como uma pequena iluminação, um alegre sobressalto, "um pequeno jubilo" (Barthes), após o qual, somente então, pudemos interpretar, sugerir-lhes sentidos que não estavam previamente dados. Na maioria das vezes é a visão muito particular de um detalhe que revela o poder de iluminação de uma obra. É apostar num espaço de singularidade, como faz Nancy ao sustentar que a escuta tem que estar pronta para reconhecer a voz que lhe corresponde. Só vai saber do "truque" quem ler o trabalho até aqui. O "truque" não é um método, não precisa compor a introdução do trabalho, não precisaria talvez nem ser mencionado.

Benjamin usa a bela expressão "iluminação profana" no seu ensaio sobre o surrealismo (BENJAMIN, 1985, p. 21). Então vou chamar de "iluminação profana" o que venho chamando de iluminação.

Como Benjamin é um autor de estilo fragmentário, muitas das vezes bastante enigmático, faço uso dessa expressão prometendo no futuro deste trabalho maior esclarecimento, e trazendo a contribuição do ensaio do autor sobre o surrealismo⁶⁰.

De toda forma, a respeito da apropriação da expressão de um autor pelo outro, Roberto Calasso, na sua obra *A Folie Baudelaire* (CALASSO, 2013) conta uma interessante "adaptação" que Baudelaire faz de uma expressão de Stendhal.

Em *O Pintor da Vida Moderna*, esse texto monumental da crítica de arte, Baudelaire diz que "o belo não é senão a promessa da felicidade" (CALASSO, 2013, p. 18). Essa frase, que aparece em vários de seus inscitos, foi cunhada por Stendhal no livro *Do Amor*. Mas Stendhal se refere à vida, à felicidade das paixões, não dá a essa frase nenhuma conotação metafísica, como anota [Stendhal] após sair de um baile às cinco da manhã:

(...) jamais vi em minha vida uma reunião de mulheres tão bonitas; a beleza delas faz baixar os olhos. Para um francês, tem um

⁶⁰ Refiro-me ao ensaio "O surrealismo – o último instantâneo da inteligência europeia" (Benjamin, 1994, p. 21).

caráter nobre e nebuloso que faz pensar na felicidade das paixões, bem mais do que nos prazeres passageiros de uma galanteria vivaz e jovial. A beleza nunca é, parece-me, senão uma promessa de felicidade. (CALASSO, 2013, p. 18).

Em Baudelaire essa frase vai sofrer uma inflexão de sentido, “desvia a palavra de Stendhal para a arte e não fala de “beleza”, mas do “Belo”. Vou me guiar pelo tipo de modulação que Baudelaire dá à frase de Stendhal para utilizar a expressão de Benjamin, “iluminação profana”, sem dar a ela todo seu alcance político próprio.

3.2 ILUMINAÇÕES EM PROUST

Compreender é tornar-se semelhante.
Rafael⁶¹

3.2.1 Duas infâncias na *Recherche*

La Chanson d'Eve é um ciclo de canções para piano e voz composto por Gabriel Fauré que descreve o despertar de Eva no Paraíso. Estamos na primeira manhã do mundo, sentindo pela primeira vez a multiplicidade da criação, o êxtase da vida, em uma visão erótica do mundo. As sensações se confundem na primeira manhã do mundo: Eva desperta e começa a distinguir as coisas no paraíso. Percebe a multiplicidade, embriaga-se da prodigalidade do “outro”; e a música de Fauré evoca em sons o que o poema descreve.

A primeira manhã do mundo, para este trabalho ou para a arte, é o processo de criação do artista. O que inaugura tem a força descomunal da descoberta, uma concentração de energia vigorosa. Por isso, procuramos uma infância nas obras e autores estudados, uma infância como busca de uma potência não totalmente domada, cheia ainda de possibilidades. Pode-se entender o interesse da arte moderna pelas manifestações artísticas nomeadas como *primitivas* também como essa busca pela potência da infância. Discuto a experiência do artista por entender que na intensidade do processo de criação temos uma

⁶¹ Citado por Jünger (2001, p. 122)

“concentração de vida” (Jünger), da qual participam em algum grau todos os homens.

A arte emite infinitos signos, conforme a hipótese de Deleuze em *Proust e os Signos*, de forma que a leitura de uma obra de arte não tem fim, talvez seja por isso que a intensidade é um dos seus atributos. E claro que quando uso a palavra intensidade quero dizer também que a delicadeza tem intensidade. Leiris, descrevendo uma escultura de Giacometti, especialmente a curva de um ombro, diz que “é delicada.... (desculpem-me, mas) é delicada de força”.

É sempre inquietante pensar sobre a utilidade de um trabalho acadêmico, neste caso, uma tese em Educação. Uma página das *Reflexões sobre Poesia e Ética*, de Kaváfis, ajudou a apaziguar qualquer desassossego nosso neste sentido:

Um homem simples (com simples não quero dizer parvo, e sim não-eminente) tem uma opinião, critica uma instituição ou crença geral; sabendo que a maioria das pessoas não pensa assim, cala-se, na suposição de que não vale a pena falar, pois o que pudesse dizer não mudaria coisa alguma. Trata-se de um erro grave. Eu ajo de outro modo. Por exemplo, sou contra a pena de morte. Sempre que me aparece uma oportunidade, manifesto-me a respeito, não porque ache que, com isso, o Estado a vá abolir, mas porque estou convencido de que assim contribuo para o triunfo das minhas ideias. Pouco me importa que ninguém concorde comigo. O que eu disse não foi em pura perda. Talvez alguém repita minhas palavras e elas cheguem a ouvidos que as ouçam e as perfilhem. Quem sabe se futuramente algum daqueles que ora discordam de mim não se vai lembrar, numa ocasião propícia, daquilo que eu disse e convencer-se ou pelo menos sentir abalada sua opinião em contrário. O mesmo vale para diversas outras questões sociais, das que exigem ação. Reconheço que sou tímido e não sei agir. Por isso limito-me a falar. Não acho, porém, que minhas palavras sejam em

vão. Outro agirá, mas essas palavras - de mim, o tímido, - terão facilitado a ação e limpado o terreno. (KAVÁFIS, 1998, p. 29).

O pesquisador só pode realmente trazer algo de próprio para o mundo pelo “triunfo das suas ideias”. Isso implica muitas vezes, tanto para o artista quanto para o pesquisador, descobrir sobre ele mesmo. Por isso Proust é um dos escritores que mais inspira a nossa discussão. Segundo esse autor, o leitor ideal é um leitor de si mesmo, através da obra do outro.

A partir da modernidade, o processo de criação do artista geralmente está tematizado na própria feitura da obra, por isso a nossa discussão bascula entre a arte e o artista. Mario Perniola sustenta a tese de que o objeto da narrativa moderna tende a desaparecer, e que a “ação literária do romancista” (PERNIOLA, 2011, p. 118) predomina, dominando a escrita. São Henry James e Conrad que Perniola tem em mente neste processo de “subtrair-se à idolatria do fato (idem, p. 118)” para dar preponderância à própria atividade. A escrita literária, para ele, não narra fatos e sim acontecimentos. Essa desconstrução do romance segue-se em Artaud, Leiris, Beckett, e, como Perniola comenta no exemplo abaixo, também em André Gide:

Em Gide, o esforço do romancista desorienta a narrativa, arrasta-a para a especulação, cria um centro novo em detrimento do fato, do dado exterior. Por isso, em Gide, o romancista se afirma como o único personagem possível: a vicissitude do processo artístico torna-se o único fato que pode ser narrado, precisamente porque não é um fato, mas um ato, um evento. (PERNIOLA, 2011).

Uma literatura ligada ao acontecimento por uma ordem natural está conectada com o presente; e o presente é o reino do informe, daquilo que não foi, nem será, apenas é, em sua presença. Cito Perniola:

O propósito de ambos [Artaud e Leiris] é mostrar algo que acontece no exato momento em que acontece, colhendo a

linguagem em ato. Para Artaud, trata-se de mostrar a própria gênese do pensar e do escrever. Para Leiris, a literatura deve ser considerada algo semelhante à tauromaquia, tão perigosa quanto o combate com um touro. (2011, p.119-120).

Marcel Proust é um exemplo notável da literatura como acontecimento. *Em Busca do Tempo Perdido*, de Proust, conta a gênese de uma vocação artística e o produto dessa vocação. É um texto fundador e emblemático do estilo e do desígnio da arte que Proust vai, por assim dizer, inventar.

Essa obra, a *Recherche*, é referência significativa para se pensar no processo de um artista, daquele que conta os seus segredos de criação, mostra a matéria-prima transformando-se em obra de arte, em todas as suas etapas, introduzindo-nos no universo da criação. Já relatamos o trabalho de um artista sobre outro artista, atento ao processo de criação. Em Proust também temos um escritor narrando o seu próprio processo de aprendizagem, num “*mise en abyme*” referido por Perniola.

O trabalho do artista abre para o que pode ser a experiência mais preciosa e essencial do homem. No dia-a-dia, envolvido pelas tarefas ordinárias, pelo trabalho, o homem esquece; mas essa matéria da qual é feita a arte continua atravessando a todos, mesmos aos mais distraídos. Não é porque uma noção pragmática de tempo predominou na organização do homem em sociedade, para o triunfo das instituições, das cidades e de um tipo de vida, que o tempo indiferente, eterno, intensivo, deixou de existir: o tempo da arte.

Proust, para dizer que as verdades da inteligência são planas, que não têm profundidade, inicia seu ensaio crítico *Contre Sainte-Beuve* com a enigmática frase: “Cada dia dou menos valor à inteligência⁶²” (PROUST, 1998, p. 39), Como uma

⁶² A inteligência tem um papel importante no próprio sistema de signos da Recherche: “O trabalho da Intelig consiste em, sob pressão da sensibilidade, transmutar nosso sofrimento em alegria, ao mesmo tempo que o particular no geral. Somente ela pode descobrir a generalidade e achá-la alegre, encontrando no final aquilo que já estava presente desde o começo, necessariamente inconsciente. Somente ela pode descobrir que os amados não foram causas que agiram de maneira autônoma, mas os termos de uma série que desfilavam em nós, os quadros vivos de um espetáculo interior, os reflexos de uma essência” (DELEUZE, 2010, p. 70).

peça musical cujo primeiro acorde nos promete maravilhas, queremos saber o porquê. Mas para isso precisamos retornar à origem das suas descobertas, retornar a uma xícara de chá de onde ele retira todo o esplendor de uma infância passada no interior da França.

De fato, para construir sua obra, Proust busca elementos da sua sensibilidade, de suas afecções, por isso a fixação na memória. Essas atrações de um momento pelo outro momento:

Permitem experimentar a mesma sensação numa moldura totalmente diferente, elas o liberam de toda contingência e nos dão a sua essência extra temporal, a essência que se torna o conteúdo do estilo significativo, a verdade geral e necessária que só a beleza de estilo pode exprimir. (SHATTUCK, 1993, p.161).

Para Proust, o estilo é a “revelação do universo particular”, singular, a que somente cada indivíduo tem acesso, mas que pode ser comunicável pela obra de arte. O estilo de um artista pode ser esse encontro da experiência da “presença” do mundo com a “presença” da sua inteligência e percepção, ou seja, sua singularidade.

Proust afirma que todos esses elementos foram percebidos primeiramente pelo escritor sem entendê-los e com muita dificuldade pode trabalhá-los literariamente, “tão estranhos à inteligência, como um tema musical” (SHATTUCK, 1993, p. 161).

O herói da *Recherche* passava suas férias no interior da França, com seus pais, na casa da tia-avó. O primeiro volume do livro inicia com ele já adulto no seu quarto, recluso, afastado da vida mundana. Embora seja já um clichê a *madeleine* de Proust, relato o episódio sucintamente para dar sequência ao texto. Ao mergulhar uma *madeleine* numa xícara de chá de tília, o narrador sente um estremecimento, uma emoção confusa e deliciosa, que ao cabo lhe traz todo um passado intacto, vivo, real, mais significativo do que sua vida presente e passada, e desvenda a Combray de sua infância, que retorna, com uma intensidade que sequer possuía no passado, quando fora vivida. Lembra-se de que sua tia-avó mergulhava uma *Madeleine* na xícara de chá de

tília e a dava a ele; é toda Combray que retorna dessa xícara da tia-avó.

Detenho-me na passagem do início do romance. É na passagem sobre os *Campanários de Martinville* que o narrador pela primeira vez experimenta a revelação da criação artística. A revelação ocorre justamente após o herói da *Recherche* render-se, pela primeira vez, à constatação de que não tem talento para ser um grande escritor, e renunciar à literatura. Estamos na primeira parte (Combray) do primeiro volume de *À La Recherche du Temps Perdu*. É o ponto de partida do romance, onde o narrador ainda é criança e conta sua infância, os passeios (*promenades*) que faz para o lado Swann e para o lado Guermantes, direções opostas de caminhos que o narrador percorre nas férias na Normandia. Caminhos que, cheios de significações, representam e antecipam vários temas da *Recherche*. Edmund White compara essa parte do romance à *ouverture* de uma ópera. O início da formação do artista.

Em Proust percebe-se uma passividade superior do processo artístico, um enfraquecimento da vontade, uma entrega ao que vem do exterior, um deixar-se impressionar pelo que vem de fora, um abandono das faculdades da vontade e da inteligência. Um dos sentidos da *Recherche* é mostrar que a literatura não é forjada a partir da inteligência, mas ação dos instintos, das primeiras impressões que se inscrevem, do esquecimento. O episódio dos *Campanários de Martinville* é central, pois é um dos exemplos da revelação do que é a arte para o narrador, sem que ele se dê conta naquele momento do que será compreendido posteriormente, no fim da *Recherche*. Ele ainda não havia vivido o suficiente.

Tendo então renunciado às letras por pensar não ter aptidão suficiente para ser um escritor famoso, seu espírito, por uma “espécie de inibição ante a dor”, deixava de pensar nos romances, na vida literária que almejava. Distraído dessas questões, o narrador descobre, ou é assaltado por um prazer único provocado por um reflexo de sol em uma pedra e pelo “cheiro de um caminho”, que, embora desprovidos de valor intelectual, lhe davam uma ideia de fecundidade:

E então, muito fora de todas essas preocupações literárias e em nada ligados a ela, eis que de súbito um telhado, um reflexo

de sol em uma pedra, o cheiro de um caminho, faziam-me parar pelo prazer único que davam, e também porque pareciam ocultar, além do que eu via, alguma coisa que eles convidavam a colher e que me era impossível descobrir, apesar dos esforços que fazia. Como sentia que aquilo se achava neles, eu ali ficava imóvel, a olhar, a respirar, procurando ir com o pensamento além da imagem ou do odor. E se tinha de correr atrás de meu avô para continuar o passeio, fazia-o de olhos fechados, atento em relembrar exatamente o "perfil do telhado ou o matiz da pedra, que, sem que eu soubesse o motivo, me haviam parecido plenos, prestes a entreabrir-se, a revelar-me aquilo de que não eram mais que a cobertura. Claro que impressões desse gênero não iam restituir-me a perdida esperança de me tornar um dia escritor e poeta, pois estavam sempre ligadas a algum objeto particular desprovido de valor intelectual e sem nenhuma relação com qualquer verdade abstrata. Mas pelo menos me davam um prazer irreflexivo, a ilusão de uma espécie de fecundidade, e assim me distraíam da tristeza, da sensação de impotência que experimentava cada vez que me punha a buscar um assunto filosófico para uma grande obra literária. (PROUST, 2007, p.226).

Logo era interrompido por seus pais que o chamavam, e levava consigo essa coisa desconhecida, protegida por essas imagens, esses cheiros. Quando chegava em casa, no seu quarto, como quem traz flores, conchas, um ramo que lhe parecera belo, achados durante o passeio, colocava-se a pensar neste "desconhecido", naquelas sensações acumuladas no seu espírito. Mas já não tinha força suficiente para continuar a investigar e descobrir o que havia por trás dessas impressões.

Até que um dia - como o passeio que costumava dar com sua família tivesse se prolongado por mais tempo - encontraram o Dr. *Percepied*, médico da família, que passava a toda a velocidade na sua carruagem, e pegaram com ele uma carona.

O narrador sentiu, então, a mesma impressão desconhecida e não a abandonou dessa vez sem tê-la aprofundado um pouco mais.

Na curva de um caminho, senti, de súbito, aquele prazer peculiar que não se assemelhava a nenhum outro ao avistar as duas torres de Martinville, batidas do sol poente e que o movimento de nosso carro e os ziguezagues do caminho faziam mudar de posição, e depois a torre de Vieuxvicq que, separada das primeiras por uma colina e um vale, e situada ao longe em um planalto mais elevado, parecia no entanto bem próxima delas. (PROUST, 2007, p. 228).

As linhas e superfícies da paisagem romperam-se, mostrando ao narrador o que estava oculto e despertando nele um pensamento que era novo, que não existia antes, e palavras surgiram na sua cabeça como invasoras e potencializaram o prazer que havia tido, lançando-o à beira da embriaguez, sobrepujando totalmente o seu pensamento e emoção.

Por trás da violência das sensações provocadas pela visão das torres de *Martinville*, estava algo como uma bela frase, mas o jovem ainda não tinha consciência nem domínio do que sentia. Ainda assim pegou lápis e papel e escreveu o texto abaixo reproduzido, que, muitos anos após ser escrito, foi inserido na *Recherche* sem grandes acréscimos, segundo o próprio autor:

Sozinhas, erguendo-se do nível da planície e como perdidas em campo raso, subiam para o céu as duas torres de Martinville. Em breve vimos três: vindo colocar-se a sua frente em uma volta atrevida, reunira-se a elas uma torre retardatária, a de Vieuxvicq. Os minutos passavam, íamos depressa e no entanto as três torres estavam sempre ao longe, a nossa frente, como três pássaros pousados na planície, imóveis, e que a gente divisa ao sol. Depois a torre de Vieuxvicq se afastou, marcou suas distâncias, e as torres de Martinville ficaram sós, alumiadas pela luz do poente que, mesmo àquela distância, eu via

brincar e sorrir em suas telhas. Demoráramos tanto em aproximar-nos das torres que eu ainda pensava no tempo que nos faltava para atingi-las quando de repente o carro, depois de dar uma volta, nos depôs a seus pés; e tão rudemente se haviam lançado elas de encontro ao carro que mal se teve tempo de parar para não esbarrarmos no pórtico. Prosseguimos viagem; fazia pouco que deixáramos Martinville e que a aldeia desaparecera, depois de nos ter acompanhado alguns segundos e ainda suas torres e a de Vieuxvicq, ficando sozinhas no horizonte a ver-nos fugir, agitavam em sinal de despedida seus cimos ensolarados. Às vezes uma se afastava para que as outras pudessem avistar-nos um instante ainda; mas a estrada mudou de direção, elas voltaram na luz como três gonzos de ouro e desapareceram de minha vista. Mas um pouco mais tarde, já perto de Combray e depois que o sol se sumira, avistamo-las uma última vez, de muito longe, não parecendo mais que três flores pintadas sobre o céu, acima da linha baixa dos campos. Faziam-me também pensar nas três meninas de uma legenda, abandonadas em uma solidão onde já tombava a treva; e enquanto nos afastávamos a galope, via-as timidamente procurar o caminho e, depois de algumas indecisas oscilações de suas nobres silhuetas, apertarem-se uma contra as outras, deslizarem uma atrás da outra, formarem sobre o céu ainda róseo nada mais que uma única forma negra, encantadora e resignada, e desaparecerem dentro da noite. (PROUST, 2007, p. 228).

Diferente da experiência da memória involuntária, o que invade o narrador aqui é o presente com suas formas, fazendo-se e desfazendo-se no romper da “primeira manhã do mundo”. E agora faz mais sentido a citação de Perniola, alguns parágrafos atrás, de que Leiris e Artaud mostram “algo que acontece no

exato momento em que acontece (PERNIOLA, 2011, p. 119-120)”. Neste ponto é que estão agenciados todos esses autores para a consagração do instante.

O narrador de Proust descobre que os *campanários* são representados por diversas imagens metafóricas que são a sua própria verdade. Sem a metaforização dos campanários, não há nada a dizer deles, diferente de uma experiência puramente plástica quando vemos uma paisagem e a admiramos por suas cores e linhas. Proust é tributário da arte baudelaireana, de uma espiritualização da emoção estética pela metáfora. Para Baudelaire também as coisas existem poeticamente – na única vida que vale a pena viver – pelas correspondências apresentadas no seu soneto *Correspondência*. Em Baudelaire também as chaminés, as torres, são os mastros da cidade.

O artista traduz as impressões, percebe o que está na realidade além dos condicionamentos e funcionalidades que estão longe de ser a verdade ou de satisfazer a verdade.

Mas a *Recherche*, como a história de uma vocação, não pode ser entendida como simples relato de um indivíduo que se torna escritor, e de todas as suas idiossincrasias, condição social, neuroses, sensibilidade extrema. A revelação relatada pelo herói da *Recherche* deve ser refeita pelo leitor. Se a obra não afetar a experiência estética do leitor, nada aconteceu. A obra toda serve como um campo aberto para o leitor viver a sua própria experiência estética. E é neste ponto que lembro o que foi mencionado sobre Leiris e os demais artistas citados no primeiro capítulo, essa busca de si mesmo através do “outro”. Existe um tipo de literatura que acende no leitor esse interesse de querer se conhecer, observar os próprios sentimentos em relação ao mundo e valorizar as peculiaridades que fazem dele um ser singular. Não existe uma pessoa fisicamente igual à outra no mundo, e estamos falando de 7 bilhões aproximadamente. É intuitivo que essa diversidade não seja constatada apenas fisicamente.

Para Edmund White (1999), Proust “tinha escrito o consumado *Bildungsroman*, o romance de um aprendizado no qual o herói se instrui sobre pintura, música e literatura com os personagens conhecidos como Elstir (que em parte se baseia em Whistler), Vinteuil, e Bergotte” (idem, p. 116), respectivamente. A *Recherche* é a história desse aprendizado.

Já Emmanuel Berl (1985) reconhece a trama de arte-vida-obra perpetrada por Proust como afirmação e não como produto da vida, o que representa uma concepção muito diferente da proverbial noção de memorialista que por vezes lhe é atribuída. Berl afirma que a obra de arte para Proust é uma “purificação da experiência e da vida” (idem, p. 36): “A obra não é o produto da vida, mas sua justificação. Escrever é necessário, viver não é (ibid., p. 361)”.

Os êxtases de memória involuntária são golpes da presença do presente ou do passado. São as radiações dessa presença que vem de um tempo não maculado pelos afazeres, preocupações, motivações mesquinhas e que provocam essa festa interior, inundação de um júbilo aparentemente sem causa. E são justamente “coisas” (*madeleines*) que podem acionar no narrador a memória involuntária, porque não era para elas que a sua atenção racional estava dirigida. O que vem do passado como uma força nuclear poderosa e contida é a “presença” do passado. O episódio de *Martinville*⁶³ é também epifania, mas é epifania da “presença” do presente e não está ligado a coisa alguma, é um signo da arte, assim como a pequena frase musical da sonata de Vinteuil.

A revelação do passado através da memória involuntária desvela um tempo que nunca poderia ter sido vivido, porque se vincula não a uma realidade, mas à verdade, livre das contingências e das relações exteriores, “o ser-em-si do passado” (DELEUZE, 2010, p. 54). A essência que encarna na lembrança involuntária mostra um tempo perdido que se constitui de eventos ou coisas, naquele tempo presente, aparentemente sem importância. As reminiscências do narrador, como as *madeleines*, não têm importância em si, e, no momento do passado em que tiveram origem, a atenção do sujeito não estava nelas. Nesse contato fugaz e vertiginoso com o presente, com a margem da realidade que a nossa inteligência - embora possa acreditar o contrário - mostra-se impotente para apreender, é que se dá a experiência proustiana com o tempo em estado puro:

⁶³ “Os campanários de Martinville e a pequena frase musical de Vinteuil, que não trazem à memória nenhuma lembrança, nenhuma ressurreição do passado, têm, para Proust, muito mais importância do que a 'Madeleine' e o calçamento de Veneza, que dependem da memória, e, por isso, remetem ainda a uma 'explicação material’ (Deleuze, 2010, p. 30)

Combray ressurgue de forma absolutamente nova. Não surge como esteve presente; surge como passado, mas esse passado não é mais relativo ao presente que ele foi, não é mais relativo ao presente em relação ao qual é agora passado. Não mais a Combray da percepção, nem tampouco a da memória voluntária; Combray aparece como não podia ter sido vivida: não em realidade, mas em sua verdade; não em suas relações exteriores e contingentes, mas em sua diferença interiorizada, em sua essência. (DELEUZE, 2010, p. 57).

A eternidade que a memória involuntária nos restitui não temos força para suportar mais do que um instante e nem sabemos qual é a sua natureza. Igualmente desconhecemos por que motivo ocorre (DELEUZE, 2010, p. 59/53, respectivamente).

Nesse “aprendizado imenso e incessante” (BARTHES, 2000, p.155), referido por Roland Barthes, é problemático saber a importância do que se vive quando se vive. Não se sabe o que é importante quando se vive; não se conhece *a priori* o que vai ocupar nosso espaço interior.

Hans Ulrich Gumbrecht, autor que será estudado no último capítulo, se refere ao “efeito de imediatez” que um texto provoca no leitor, afetando-o com realidades do passado ou, como ele diz, “o presente do passado em substância”:

Essa imediatez na experiência de presentes passados ocorre sem que seja necessário compreender o sentido das atmosferas e dos ambientes; não temos de saber quais motivações ou circunstâncias a ocasionaram. É que aquilo que nos afeta no ato da leitura envolve o presente do passado em substância – e não um sinal do passado, nem a sua representação. (GUMBRECHT, 2014, p. 25).

A experiência proustiana que nos interessa neste trabalho não é, portanto, a de recordação, mas a de “fazer-presente”, seja o próprio presente, seja o passado. Gumbrecht se refere à atmosfera que uma obra literária pode nos trazer, “o som exterior

das palavras”, por exemplo, “e a força que contêm no seu interior [e com isso] conseguem trazer o mundo de Shakespeare para o presente” (GUMBRECHT, 2014, p. 57). É neste sentido que dizemos que no primeiro capítulo deste trabalho há mais imagens. Imagens que o som “exterior” suscita e com as quais despertam a “força interior” que não é só sentido, mas “presença” também:

Ao serem evocadas para uma nova vida, as palavras tocam os corpos dos ouvintes a partir do exterior; ao mesmo tempo, elas - como as imagens e os sentidos que transmitem - nos afetam “como um toque de dentro (...). (GUMBRECHT, 2014, p. 57).

Qualificamos o episódio de *Martinville* como uma infância do jovem narrador. Mas aí coincidem a infância na nossa perspectiva - como o despertar ou a descoberta de um talento etc., - e o início da sua formação, os anos juvenis. Vamos falar agora de uma infância que se dá com o velho escritor Bergotte na *Recherche*, no episódio conhecido como “a morte de Bergotte”. Na *Recherche* há três artistas que são muito importantes para a formação do narrador: Eltír, o pintor; Vinteuil, o compositor; e Bergotte, o escritor. Através dessas personagens o narrador escreve verdadeiros ensaios sobre arte, e são eles suas grandes referências, como desdobramentos do seu mundo interior de artista. Mas vamos falar aqui apenas da morte de Bergotte. Na juventude do narrador Bergotte fora o seu ídolo como escritor, que inclusive conheceu e com quem conviveu. Mas, quando da morte do célebre escritor, o fascínio juvenil por ele já se encontrava no ocaso.

Bergotte estava doente havia muito tempo, já não saía de casa, só levantava da cama envolto em xales e mantas, e era assim que se apresentava aos raros amigos que recebia. Tomado por uma crise de uremia, nada muito sério, foi-lhe recomendado manter repouso ainda maior. Mas, lendo um crítico sobre o quadro *Vista de Deft* de Vermeer – emprestado do museu de Haia -, que Bergotte admirava muito, ficou curioso com a observação de que “havia um panozinho de muro amarelo (de que não se lembrava) tão bem pintado que era como uma preciosa obra de arte chinesa, de uma beleza completa em si”

(PROUST, volume 5, p. 212). Bergotte conhecia todas as particularidades do quadro e não se recordava desse detalhe milagroso:

Logo nos primeiros degraus que teve que subir sentiu umas tonteiras. Passou em frente de alguns quadros e teve a impressão da secura e da inutilidade de uma arte tão factícia, e que não valia as correntes de ar e do sol de um *palazzo* de Veneza, ou de uma simples casa à beira-mar. Enfim chegou diante do Vermeer, de que se lembrava como sendo mais luminoso, mais diferente de tudo o que conhecia, mas onde, graças ao artigo do crítico, reparou pela primeira vez numas figurinhas vestidas de azul, na tonalidade cor-de-rosa da areia e finalmente na preciosa matéria do pequenino pano de muro amarelo. As tonteiras aumentavam; não tirava os olhos como faz o menino com a borboleta-amarela que quer pegar, do precioso panozinho de muro. “Assim é que eu deveria ter escrito”, dizia consigo. “Meus últimos livros são demasiados secos, teria sido preciso passar várias camadas de tinta, tornar a minha frase preciosa em si mesma, como este panozinho de muro”. Não lhe passava, porém, despercebida a gravidade das tonteiras. Em celestial balança lhe aparecia, num prato a sua própria vida, no outro o panozinho de muro tão bem pintado de amarelo. Sentia Bergotte que imprudentemente arriscara o primeiro pelo segundo. “Não gostaria nada”, disse consigo, “de vir a ser para os jornais da tarde”. Nisso deixou-se cair subitamente, num canapé circular; subitamente também, cessou de pensar que estava em jogo a sua vida e, recobrando o otimismo, disse consigo: “É uma simples indigestão causada por aquelas batatas mal cozidas, não há de ser nada”. Nova crise prostrou-o, ele rolou do canapé ao chão, acorreram todos os visitantes e

guardas. Estava morto. (PROUST, v. 5, p.212-213). (grifamos)

No último momento de vida, Bergotte tem uma iluminação a respeito da própria arte - da qual era considerado um mestre em seu tempo -, através da obra de outro artista, Vermeer. Bergotte é exemplo de um escritor famoso, consagrado, que será esquecido porque busca sempre a conciliação com o seu tempo, não faz como os artistas “tardios” (Said). É provável que esse único momento, pelo sabor da descoberta, tenha mais valor interior para o artista do que toda sua carreira literária. Lawrence diz “que toda uma vida é apenas suficiente para pintar um único ramo, referindo-se à arte japonesa (DELEUZE, 2007). E projeta essa ideia em Cézanne:

(...) após uma obstinada luta de 4 anos, ele conseguiu, no entanto, conhecer plenamente uma maçã, um vaso ou dois. Foi tudo o que conseguiu fazer. Isso pode parecer pouco, e ele morreu amargurado. Mas é o primeiro passo que conta, e a maçã de Cézanne é muito importante, mais importante que a idéia de Platão... (DELEUZE, 2007, p. 92).

Chamamos de infância a revelação vivida por Bergotte, que se arrasta, alquebrado pela doença, numa verdadeira aventura, para ver o quadro que ama. O quadro é um dos mais famosos que existe. Não se sabe exatamente onde está no quadro, ou mesmo se existe, esse “panozinho amarelo”; há aí várias hipóteses inconclusas. Como veremos acerca da fotografia da mãe de Barthes⁶⁴ no último capítulo, é irrelevante saber ao certo onde está no quadro esse detalhe, e essa indeterminação dá maior mistério à experiência de Bergotte, à sua visão da “beleza completa em si”, e, por conseguinte, suscita leituras infundáveis.

⁶⁴ Estamos nos referindo ao livro “A Câmara Clara” de Barthes, que será tratado no último capítulo, no subitem “A presença em uma foto”.

3.3 A PRESENÇA DAS FORÇAS

Não é através da luminosidade do quadro (Bergotte conhecia e acreditava compreender cada detalhe dele) que acontece a descoberta. Ele mesmo reconhece que o quadro lhe parecia mais luminoso. Mas o detalhe obscuro que o impressiona é um borrão no quadro. E é desse borrão que ele intui que precisa partir para encontrar “a frase preciosa em si mesma”.

Deleuze, na *Lógica da Sensação*, estuda a obra do pintor Francis Bacon. Queremos aprofundar a experiência de Bergotte com o detalhe do quadro de Vermeer por meio do pensamento de Deleuze, e encontrar uma relação entre a infância e a presença na morte de Bergotte na *Lógica da Sensação*. Analisa nesta obra a pintura de Bacon e a própria criação artística, assim como Bergotte encontra na pintura uma linha de fuga para as suas “invenções” na literatura. Na verdade essa relação já começa a ser dada pelo próprio Deleuze, quando compara a recusa de Bacon em relação à pintura figurativa e abstrata com a realização literária de Proust:

No início de seu livro sobre Bacon, John Russel invoca Proust e a memória involuntária. No entanto, parece não haver grande coisa em comum entre o mundo de Proust e o de Bacon (embora Bacon invoque frequentemente o involuntário). Mesmo assim, tem-se a impressão de que Russel está certo. Talvez seja porque Bacon, quando recusa a dupla via de uma pintura figurativa e de uma pintura abstrata, se coloca em situação análoga à de Proust na literatura. Proust, com efeito, não queria uma literatura abstrata “voluntária” demais (filosofia), tampouco uma literatura figurativa, ilustrativa ou narrativa, capaz de contar uma história. Aquilo de que ele fazia questão, o que ele queria revelar, era um tipo de Figura, arrancada da figuração, despojada de toda função figurativa: uma figura em si, a Figura em si de Combray, por exemplo. O próprio Proust falava de “verdades escritas com a ajuda de Figuras”. Se ele confiava em muitos casos na memória involuntária, é que esta,

ao contrário da memória voluntária que se contentava em ilustrar ou em narrar o passado, conseguia fazer surgir a pura Figura. (DELEUZE, 2007, p. 72).

Mas o que é a “Figura” em Proust e Bacon? É o encontro da sensação do presente e do passado produzindo algo que não é nem presente nem passado, como a sensação de dois lutadores em Bacon (em uma série famosa de seus quadros). Mas a sensação, que forma a “Figura”, não necessariamente precisa envolver presente e passado. A *Sonata de Vinteuil* (o compositor da *Recherche*), cuja música é uma obsessão do narrador, com uma pletera de significados que não são aqui pertinentes, também compõe a “Figura”, o encontro dele com a música:

Era como no começo do mundo, como se só existissem eles dois sobre a terra, ou antes, nesse mundo fechado para tudo mais, construído pela lógica de um criador e onde estariam apenas os dois: essa sonata”. É a Figura da sonata ou o surgimento dessa sonata como Figura. (DELEUZE, 2007, p.73).

O encontro de Bergotte com Vermeer é dessa natureza. O título da obra de Deleuze - *Lógica da Sensação* - já nos parece atípico, porque a “lógica” pertence muito mais a uma “cultura de sentido” como vamos ver no último capítulo, enquanto a “sensação” está ligada a uma “cultura de presença”. Mas, como vamos repetir algumas vezes, a presença não exclui o sentido, e “as forças” também não. Tentamos reconhecer alguma correspondência entre a “sensação” e a “presença”. Não temos como objetivo reduzir tudo à noção de presença, nem sair nomeando uma coisa na outra, embora pela limitação da linguagem possamos incorrer eventualmente nessa falta. A intenção aqui é muito mais colocar os conceitos, os autores, as imagens em relação, e quem sabe correr o risco de nos defrontarmos com alguma presença ou com sensações fortes no meio da pesquisa.

Entrando propriamente na *Lógica da Sensação*, vamos analisar os conceitos de “sensação”, “clichês”, “diagramas”, “forças”. O artista tem que esvaziar a tela, limpá-la dos clichês;

essa ideia é fundamental para Deleuze. A tela em branco, para onde se projeta o olhar do artista, está tomada de dados figurativos, narrações, representações, ilustrações que nos dizem incessantemente como tudo é, “de tal forma que o pintor não tem de preencher uma superfície em branco, mas sim esvaziá-la, desobstruí-la, limpá-la”. Se o artista não contiver o “mundo”, se ele continuar “povoado” pelo mundo, não vai criar “o novo e diferente” que cada um só pode criar por si mesmo, a partir da sua própria emoção, num processo de inevitável solidão.

Para livrar-se do Clichê e alcançar a “Figura”, ou destruir a figuração, a representação, o artista terá que aderir ao clichê, multiplicá-lo, como dados pré-picturais, antes de tudo, “a vontade de perder a vontade”, isso tudo para atingir o improvável: “Será preciso fazer rapidamente “marcas livres” no interior da imagem pintada para destruir a figuração nascente e dar uma chance à Figura, que é o próprio improvável.”

São marcas não-representacionais, o gesto da mão do pintor, que vão desestabilizar a narração e a ilustração. É o “acaso manipulado”, um gesto do pintor na tela que passa a ser manipulado, o acaso determinante de um ato, uma escolha, uma realidade que se atinge pela sensação, pela intuição e só depois pela inteligência.

Mas o pintor não deve descartar os clichês, observa Deleuze. Com isso ele vai apenas criar outros clichês. Para desfazer um rosto devem-se conhecer os buracos negros, reuni-los, ter intimidade com eles. Somente a partir daí se poderão traçar linhas de fuga, dissolver o rosto, com ligações imprevisíveis, infinitas, irredutíveis. Não se trata de outra significação, não se trata de subjetivação, mas de a-significação, a-subjetivação.

Bacon, como retratista, prefere pintar pessoas que conhece, mas não gosta de pintá-las quando estão diante de si, prefere pintar por uma foto ou uma lembrança recente, uma sensação, “o que torna o ato pictural uma espécie de “evocação”, assim como em Proust existe a memória, mas muito mais entrelaçamento de sensações e ressonâncias da presença. Bacon faz o tempo visível, e descobre “a força do tempo eterno” ou a “eternidade do tempo”, assim como Proust, que encontra um tempo que esteve desde sempre perdido, não um tempo vivido e lembrado, recuperado pela memória. E este tempo sempre esteve ali. Quem sabe todas as invenções, estéticas ou

práticas, já estão desde sempre ao nosso redor, e somos nós que não estamos prontos para percebê-las.

Nas artes, não se trata de inventar formas, mas de captar forças. Deleuze descarta a separação das artes para falar das forças, “pois há uma comunidade das artes, um problema comum”. Como se trata de forças, nenhuma arte é figurativa, mas busca tornar visível essas forças que não são visíveis:

A célebre fórmula de Klee, ‘não apresentar o visível, mas tornar visível’, não significa outra coisa. A tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis. Da mesma forma, a música se esforça para tornar sonoras forças que não são sonoras. (DELEUZE, 2007, p. 62).

Bacon torna visíveis as forças principalmente nas séries de cabeças e auto-retratos; são forças de pressão, de dilatação, de contração, achatamento, são formas torturadas, deformadas pelas posturas naturais de um corpo. Aí é preciso distinguir deformação de transformação. O que Bacon faz é sempre deformação, deformação do corpo:

E as deformações de Bacon são raramente coagidas ou forçadas, não são torturas mais naturais de um corpo que se reagrupa em função da força simples que se exerce sobre ele, vontade de dormir, de vomitar, de se virar, de ficar sentado o maior tempo possível etc. (DELEUZE, 2007, p. 65).

Proust é o escritor da catástrofe e o tempo é o seu diagrama. Deleuze fala do diagrama na obra de Bacon como a criação pela violência e da insubordinação manual (Idem, p. 156). Diagramas são “dados que serão demarcados, ou então limpos, varridos, amarrotados, ou ainda recobertos pelo ato de pintar.” Introduce-se, segundo Deleuze, um deserto na tela, um Saara, “como se duas partes de uma cabeça fossem separadas por um oceano”, catástrofe que ataca os dados figurativos: “o nascimento de outro mundo”. É o que Bergotte descobre vendo o detalhe do quadro de Vermeer (“teria sido preciso passar várias camadas de tinta, tornar a minha frase preciosa em si mesma”),

recobrir de tinta para encontrar a presença ou sensação no seu texto.

Essas marcas acidentais não são narrativas, nem ilustrativas, e sim "a intromissão de um outro mundo no mundo visual da figuração", "um caos, mas também um germe de ordem ou de ritmo":

São traços de sensação, mas de sensações confusas (as sensações confusas que se traz consigo ao nascer, dizia Cézanne). E são sobretudo traços manuais. É nesse momento que o pintor opera com pano, vassoura, escova ou esponja; é quando joga a tinta com a mão. É como se a mão ganhasse independência e passasse ao serviço de outras forças, traçando marcas que não dependem mais da nossa vontade nem da nossa visão. (DELEUZE, 2007, p. 103).

Na violência do caos (Klee) perdem-se as referências óticas, desmoronam-se as coordenadas visuais, ou, como afirma Bacon "[abrem-se] os domínios do sensível" para uma nova ordem da pintura:

O essencial do diagrama é que ele é feito para que alguma coisa surja, e ele fracassa se nada surgir. E o que surge do diagrama, a Figura, surge ao mesmo tempo gradualmente e de uma só vez, assim como em Pintura, onde o conjunto é produzido de uma única vez, ao mesmo tempo que a série é construída gradualmente. (DELEUZE, 2007, p. 103).

O diagrama deve permanecer localizado, não deve ocupar a tela toda, seria um desperdício, cairia numa "linha pântano" em vez de criar um deserto. Também não deve produzir catástrofe, ele é catástrofe:

Em resumo, a lei do diagrama segundo Bacon é a seguinte: parte-se de uma forma figurativa, um diagrama intervém para borrá-la, e dele deve surgir uma forma, de natureza

inteiramente diferente, chamada figura. (Idem, p. 156).

O diagrama-acidente borrou a forma figurativa intencional – pássaro e guarda-chuva, relações entre braços da vianda, hastes de guarda-chuva e boca do homem – e esses traços não figurativos, desorganizações catastróficas, fazem surgir a “Figura” pura como potência. Produz semelhanças com meio não semelhante, “impondo uma zona de indiscernibilidade ou de indeterminabilidade objetiva entre duas formas, onde uma não é mais e a outra não é ainda” (Idem, p 158). Tudo ocorre no interior da mesma forma, na deformação dos dados figurativos que pela atuação dos elementos informais do diagrama faz surgir a semelhança não figurativa.

Deleuze retoma a pintura de Michelangelo, que segundo ele é inspiradora de Bacon, para mostrar o fato pictural. Define “Fato” como várias formas que “são efetivamente apreendidas numa mesma Figura, indissolivelmente, tomadas, numa espécie de serpentina, como acidentes necessários” (Idem, p. 160-161). Na *Sagrada Família* (Michelangelo), os elementos figurativos são evidentes, e as personagens cumprem funções narrativas, mas a “Figura” aparece nas relações-embates das forças com as formas, não contam histórias, é o seu próprio movimento que representam, segundo Deleuze. Em Michelangelo, todavia, Deleuze percebe que ainda existe uma representação orgânica, uma revelação do corpo sensível às forças:

Certamente, há ainda uma representação orgânica, mas assiste-se mais profundamente a uma revelação do corpo sob o organismo, que arrebenta ou incha os organismos e seus elementos, impondo-lhes um espasmo, colocando-os em relação com forças, seja com uma força interior que os subleva ou com forças exteriores que os atravessam, seja com a força eterna de um tempo que não muda ou com as forças variáveis de um tempo que escoar: uma vianda, um largo dorso de homem. (DELEUZE, 2007, p. 161).

A catástrofe de que trata Deleuze na *Lógica das Sensações*, através da obra de Bacon, e o agente dessa destruição - o diagrama -, a “Figura”, e o choque que traz a memória inconsciente de Proust, são semelhanças coletadas pelas suas não-semelhanças, por um contágio que as coloca em relação, causando a “desorganização de todos os sentidos” (RIMBAUD, 1991, p. 34) para se chegar ao infinito que busca o vidente (Rimbaud).

O pintor Francis Bacon tenta captar a aparência ou o realismo nas suas pinturas através dos conjuntos das sensações, como declara numa carta a Michel Leiris: “Tentativa de capturar a aparência com o conjunto das sensações que esta aparência particular suscita em mim” (LEIRIS, 1983, p. 250). Bacon não utiliza modelos vivos para seus retratos; por ser o contato com a realidade “poignante”, pungente demais, ele faz uso da fotografia como um filtro, vale-se de fotos comuns, “civis”, para extrair delas apenas alguns traços. Constata que “o mistério da realidade só será apreendido se o pintor não souber como está procedendo” (SYLVESTER, 2007, p. 102) e revela o seu procedimento de criação:

Sei que, em meu caso, eu sei o que quero fazer, mas não sei como chegar lá. É aí que espero que o acaso ou a sorte, ou qualquer outro nome que você queira dar, venha a meu socorro e faça a coisa por mim. Trata-se, assim, de uma coisa contínua que se passa entre a intuição, o senso crítico e o que normalmente se chama de sorte ou acaso. O processo só se mantém pelo senso crítico, porque a crítica de seus próprios instintos com relação a uma forma dada, ou à forma acidental, se cristaliza naquilo que você deseja. (SYLVESTER, 2007, p.102).

É nesse sentido que, no primeiro capítulo no subitem “Touradas com Leiris”, mencionamos que o artista tem destino indeterminado, como alguma coisa que se apresenta como o infinito, citando Desanti. Ele começa sabendo o quer fazer, mas

aí o processo se torna complexo e arriscado. Pode não chegar a lugar nenhum, não encontrar nenhuma infância.

3.3.1 O aprendizado dos signos

Deleuze começa sua obra “Proust e os signos” dizendo que “Em Busca do Tempo Perdido” é a história de uma vocação. Vamos percorrer essa obra de Deleuze relacionando com nosso trabalho na medida da oportunidade.

A estrutura de tempo da *Recherche*, o “tempo perdido” do título do romance, não se refere apenas ao tempo que passa alterando tudo. É também o tempo que se perde em sociedade, em trivialidades da vida mundana, como fez o narrador em vez de se dedicar à arte. O tempo redescoberto do último volume nos revela a “imagem da eternidade dentro do tempo perdido: um tempo original absoluto, verdadeira eternidade que se afirma na arte” (DELEUZE, 2010, p. 16)

Apesar de o título sugerir outra direção, a *Recherche* está voltada para o futuro, a memória é só um meio de aprendizado. Para o futuro porque é dedicada aos progressos da aprendizagem (DELEUZE, 2010, p. 25); o importante é aprender, lembrar é apenas um meio. Não foi uma coincidência que selecionamos dois episódios da *Recherche* que mostram signos que não estão ligados à memória. Por signo entende-se os objetos da aprendizagem, de forma que qualquer coisa que nos ensina alguma coisa, seja na arte, no amor, na vocação, emite signos. A vocação, por exemplo, é decorrente do signo, o marceneiro é alguém que se tornou sensível ao signo da madeira, assim como o médico ao signo da doença (Deleuze, 2010, p. 04). O aprendiz é um “egiptólogo” (idem) que aprende a decifrar os signos. Não há logos, portanto, e sim hieróglifos.

A transformação do herói do romance é a partir da aprendizagem pela decifração dos signos. *Em Busca do Tempo Perdido* é fundamentalmente uma busca da verdade. Proust afirma que tanto no amor como na natureza ou na arte não há prazer e sim verdade, que os prazeres e as alegrias correspondem à descoberta da verdade. Mas não da verdade filosófica clássica racionalista; sua busca não depende apenas da lógica e arbitrariamente inteligência pura. A busca da verdade é involuntária, não ocorre por um amor natural pela verdade; não há uma boa vontade de pensar. É quando sofremos uma espécie

de violência que procuramos a verdade; é a partir desse *acontecimento*, do *encontro* com alguma coisa que agride e instiga o pensamento que se dá a sua busca. Com isso, mais importante do que o pensamento é “aquilo que faz pensar (DELEUZE, 2010, p. 30); “o poeta aprende que o essencial está fora do pensamento, naquilo que força a pensar” (idem, p. 93). Proust não acredita que o homem busque a verdade com base num desejo natural do verdadeiro:

Nós só procuramos a verdade quando estamos determinados a fazê-lo em função de uma situação concreta, quando sofremos uma espécie de violência que nos leva a essa busca. (DELEUZE, 2010, p. 14).

Aí temos, segundo Deleuze, uma ideia de coação e acaso (acaso manipulado) que ressoa com o que vimos a respeito do processo de criação de Francis Bacon. É desse encontro do acaso, que se manifesta a memória involuntária, ou da coação, como o signo do amor, que nos coage a procurar a verdade.

No signo do amor, o ciúme, que pode ser um signo, não é algo que se busca, mas em função dele, pode-se compreender muito da natureza emocional do ser humano⁶⁵. Proust está especialmente atento “as impressões que nos forcem a olhar, encontros que nos forcem a interpretar, expressões que nos forcem a pensar” (idem, p. 89). Deleuze admite um platonismo em Proust, cita inclusive a República (VII, 523 b-525 b) em que umas das espécies de coisas do mundo são aquelas que fazem pensar, não obstante, assinala uma diferença importante:

Mas o demônio socrático, a ironia, consiste em antecipar os encontros. Em Sócrates, a Inteligência precede os encontros; provoca-os, suscita-os, organiza-os. O humor de Proust é de outra natureza: é o humor judeu contra a ironia grega. É preciso ser dotado para os signos⁶⁶, predispor-se ao seu encontro, expor-se à sua violência. A

⁶⁵ “Ora, um ser medíocre ou mesmo estúpido, desde que o amemos, é mais rico em signos do que o espírito profundo, mais inteligente” (Deleuze, 2010, p. 20).

⁶⁶ Essa ideia de Deleuze nos remete a Nancy que explora a concepção de que o ouvinte deve estar pronto para ouvir e o “vidente” para ver.

inteligência vem sempre depois; ela é boa quando vem depois, só é boa quando vem depois. (DELEUZE, 2010, p. 95).

Deleuze identifica quatro grandes grupos de signos neste sistema de signos que é a *Recherche*: signos mundanos, signos amorosos, signos sensíveis, signos artísticos.

Nos signos mundanos o artista conhece em diferentes meios sociais; na casa da Sra. de Villeparisis, da duquesa de Guermantes, da Sra. Verduran e através de Cottard, Norpois e Sant-Loup que representam o mundo da medicina, da diplomacia e da estratégia militar, respectivamente. Para maior clareza, podemos dizer que cada uma dessas personagens possui uma ou mais particularidades que fazem o narrador pensar e querer entender o mundo de cada um deles. Essa é um pouco a ideia do signo, é aqui irrelevante que o leitor conheça esses personagens.

Nos signos amorosos o narrador vai se fixar no amor por Gilberta Swann, pela duquesa de Guermantes, por Albertina, os seus amores, platônicos ou não, bem como pela história amorosa de outros personagens como Swann por Odette, Saint-loup por Rachel, Charlus por Morel. Aqui também se trata de tornar-se sensível ao signo emitido: “Apaixonar-se é individualizar alguém pelos signos que traz consigo ou emite. É tornar-se sensível a esses signos, aprendê-los (...)”⁶⁷. Não é um equívoco pensar, por exemplo, que deixamos de amar alguém quando deixa de emitir signos para nós. O amor na *Recherche* é fonte de grande ansiedade, dessabor, decepções, desencantos, isso não é relevante, o que nos interessa é que o amor emite signos:

Cada criatura que nos faz sofrer pode representar para nós uma divindade da qual é apenas um reflexo fragmentário e a derradeira manifestação, divindade que, contemplada tão somente como ideia, para logo transmutar em alegria a dor que experimentávamos. A arte de viver consiste em nos sabermos servir de quem nos atormenta como de degraus de acesso à sua

⁶⁷ Roberto Machado, 1990, p. 167.

forma divina, povoando assim diariamente de deuses a nossa vida. (DELEUZE apud PROUST, p. 71).

Os signos sensíveis são as impressões trazidas pela memória involuntária como no famoso episódio da *madeleine*, das pedras do calçamento em Veneza, do barulho de uma colher no prato, do guardanapo que o narrador passou nos lábios. É o mesmo processo da *madeleine*, algo no presente tangível se une a uma memória do passado e se expande numa sensação de plenitude, uma grande alegria, um êxtase, que o narrador não encontra nem no amor nem na vida social.

Por fim, o signo da arte, o mais importante de todos, para onde convergem todos os demais através da música, da pintura e da literatura, está, na *Recherche*, concentrado em três personagens-conceito: Vinteuil, Elstir e Bergotte, já referidos. Quando o tema é a artes, a *Recherche* se converte, por vezes, num longo ensaio onde o narrador vai desenvolver sua visão da arte e seu conceito de arte-vida que vão justificar todos os meandros e digressões da vida e da obra.

Roberto Machado diz que “a correlação signo-sentido significa, por um lado, que o signo é o enrolamento, o envolvimento, a implicação do sentido e, por outro lado, que o sentido é o desenrolamento, o desenvolvimento, a explicação do signo” (Idem, p. 169-170)⁶⁸. A *Recherche* é esse grande aprendizado de um homem de letras, a descoberta de uma vocação, e esse aprendizado é o aprendizado dos signos, do seu interpretar, do descobrimento do seu sentido latente, da sua essência oculta.

O que nos faz buscar decifrar o signo é justamente estar sensível a ele; de alguma forma o signo nos atinge violentamente, nos força o ato do pensamento. Certamente, Deleuze estava se referindo a um tipo de pensamento que não é o meramente operacional. Isso quer dizer, por exemplo, que nos signos do amor, talvez o mais comum a todas as pessoas, podemos extrair de nossas vivências certas “leis” sobre o amor numa grandeza bem maior do que o âmbito do nosso caso em particular

⁶⁸ Idem, p. 169/170.

Proust privilegia os signos emitidos pela arte. Insiste na intersubjetividade artística: “sem a arte, seria o eterno segredo de cada um de nós” (DELEUZE, 2010, p. 42). Quer dizer, é através da verdade da arte que podemos sair de nós mesmos e contemplar outros mundos, multiplicar o nosso único mundo em tantos quantos artistas existirem. Os signos da arte vão fazer o narrador compreender os demais signos, sem a arte não poderia compreender os signos sensíveis como a *madeleine*. Todos os signos, para Deleuze, convergem para o signo da arte.

Os *Campanários de Martinville* são signos sensíveis, menos materiais, todavia, do que a *madeleine* porque é mais a imaginação e não a memória que opera.

A arte encarna o signo superior a todos, “unidade de um signo imaterial e de um sentido inteiramente espiritual” (DELEUZE, 2010, p. 38). A reunião de signo e sentido indica a essência da arte. Deleuze pergunta o que é essa essência revelada na obra de arte. Não é uma resposta fácil. Ele diz que é uma diferença última e absoluta. Vamos tentar compreender. Um artista, alguém que chegou a uma “qualidade última” da sua “diferença interna”, e traz ao mundo, aos seus semelhantes, aquilo que “seria o eterno segredo de cada um de nós” nas palavras do próprio Proust (*idem*, p. 39). Em outras palavras, o artista aprofunda a tal ponto uma particularidade sua, do que sente, do que percebe e pensa, que devolve a todos algo que tem potencial para ser compartilhado:

Nossas únicas janelas, nossas únicas portas são espirituais: só há intersubjetividade artística. Somente a arte nos dá o que esperaríamos em vão de um amigo, o que teríamos esperado em vão de um amado. “Só pela arte podemos sair de nós mesmos, saber o que vê outrem de seu universo que não é o nosso, cujas paisagens nos seriam tão estranhas como as que porventura existem na Lua. Graças à arte, em vez de contemplar um só mundo, o nosso, vemo-lo multiplicar-se, e dispomos de tantos mundos quantos artistas originais existem, mais diversos entre si do que os que rolam no infinito... (DELEUZE, 2010, p. 40).

Essa citação é muito importante para se entender a ideia de Deleuze/Proust sobre a arte. A reflexão de Deleuze abre muitos caminhos para pensar a arte. Talvez atrapalhe um pouco aos que não gostam de Proust, ou que nunca o leram, acompanhar Deleuze, não porque seja incompreensível, mas porque é um universo tão vasto que parece criar uma barreira ao leitor. Entendo que seja um engano, a obra de Deleuze vale por si, não é um comentário à Proust. Ele está pensando para além da obra de Proust, sua teoria é sobre o aprendizado e o artista, sobretudo o aprendizado do artista. É por este motivo que estamos aprofundando nesta direção

Voltando à essência como a diferença última de cada um, cada artista tem um ponto de vista único, exprime um mundo diferente, “que é a própria diferença interna” (idem, p. 40). Os indivíduos são mundos singulares que sem a arte não conheceríamos. Deleuze pontua que não se trata de estado psicológico e sim de “uma qualidade última no âmago do sujeito, mas essa qualidade é mais profunda do que o sujeito, é de outra ordem: “Qualidade desconhecida de um mundo único” (idem, p. 41). Se olharmos para a obra de grandes artistas é fácil compreender a diferença que Deleuze se refere porque são únicas, percebemos isso.

Poderíamos sempre pensar nisso diante da obra de um artista: “é única, não há nada igual”, e nos abandonarmos um pouco a essa diferença, descobri-la para nós mesmos. Da mesma forma, diante de uma obra como “Proust e os signos”, com trechos não tão fáceis de compreender - espero que estejamos deixando mais acessível para o leitor – podemos também pensar que “não há nada igual” e que tem algo a aprender aí que não tem em outro lugar. E por vezes, as descobertas exigem um pouco de paciência e persistência. O gozo do começo ao fim não é gozo, é uma trivialidade sem fim.

Essa diferença, referida nos parágrafos precedentes, expressa o Ser⁶⁹ que é “uma realidade última... etc.” Deleuze diz que é sempre “um começo do Mundo em geral, um começo do Universo” (idem, p. 42). A obra de arte é sempre o começo do

⁶⁹ Deleuze não cita suas fontes, além de Proust, mas é evidente aqui uma influência De Heidegger. Voltaremos a Heidegger através de Gumbrecht no último capítulo.

mundo⁷⁰ (idem, p. 42). Vamos então pensar que em cada artista⁷¹ temos acesso a um mundo, uma visão de mundo que não existia e só existe com ele, logo, pode ser a “primeira manhã do mundo”, toda oportunidade em que descobrimos para nos um artista ou que um artista consegue revelar o seu interior, sua qualidade última, para o mundo é Eva que acorda no paraíso. Proust usa de fato uma imagem edênica para descrever a música de Vinteuil, um piano e um violino:

Primeiro o piano solitário gemia como um pássaro abandonado da sua companheira; o violino escutou-o, respondeu-lhe como de uma árvore, vizinha. Era como no princípio do mundo, como se ainda não houvesse senão os dois sobre a face da Terra, ou, antes, era naquele mundo fechado a tudo o mais, construído pela lógica de um criador e onde para todo o sempre só os dois existiram: aquela sonata. (DELEUZE, apud PROUST, p. 42).

O sujeito-artista, segue Deleuze, comunica sua essência individualizante através da matéria, a cor, os sons, a palavra etc. Essa matéria se espiritualiza para expressar a essência de um mundo original, esse processo é o estilo. Esperamos que esteja claro que estamos falando do nascimento de um mundo, o mundo que todos, em tese, possuem, mas que apenas alguns aprofundam a ponto de tornar relevante para os demais, o que equivale a um começo, a uma primeira vez. E essa diferença pode vir à tona por certos abalos ou descobertas que estamos tratando desde o título dessa tese:

Uma essência é sempre um nascimento do mundo; mas o estilo é esse nascimento continuado e refratado, esse nascimento redescoberto nas matérias adequadas às

⁷⁰ “Nesse sentido a obra de arte constitui e reconstitui sempre o começo do mundo, mas forma também um mundo específico absolutamente diferente dos outros, e envolve uma paisagem ou lugares imateriais inteiramente distintos do lugar em que o apreendemos (Deleuze, 2010, p. 104)

⁷¹ “(...) cada artista parece assim como que o cidadão de uma pátria desconhecida, esquecida dele próprio, diferente daquele donde virá, rumo à terra, outro grande artista” (Proust, apud Deleuze, 2010, p. 154).

essências, esse nascimento como metamorfose de objetos. (idem, p. 46).

O som por si mesmo não é música, a cor em si mesma não é pintura, e evidentemente não se está dizendo que a natureza é menos valor do que as obras humanas, seria um disparate tal afirmação, estamos apenas dizendo que são diferentes. O estilo então é o encontro de dois objetos, em metamorfose, tensão, oposição e espiritualização da matéria.⁷² Assim, um som se liga ao que chamamos música, uma construção humana. Quando esse encontro se dá como expressão das essências, temos um estilo. Podemos não saber o que faz um grande ator ser um grande ator. Posso especular, no entanto, que há técnicas de dramatização a aprender, consciência corporal, carisma etc., mas disso tudo só sei que alguns atores nos deixam paralisado de excitação, sentimos uma festa interior, quase nem respiramos para não perder nada, o mínimo gesto, e diante de outros atores não sentimos nada.

Vou contar uma história (HUTCHINSON, 1996). Maria Callas que foi a rainha do “La Scala” de Milão, a casa de ópera mais famosa e prestigiada do mundo. Como é conhecido, sua voz foi se deteriorando ainda no auge da sua carreira, apresentando problemas que uma cantora de primeiro *time* não costuma padecer, desde volume de voz diminuído, agudos estrangulados etc. Callas estava numa noite no “La Scala” interpretando Medea de Cherubini, um dos papéis que a consagrara e de cuja história se misturava a sua própria biografia de mulher abandonada pelo homem que mais amou, o armador Onassis (tanto é assim que Pasonili a convidou para ser sua

⁷² Um exemplo sobre o amor. Uma pessoa é antes de tudo matéria, como diz no Gênesis, “do pó vieste e ao pós retornaras...”, e também é uma entre bilhões de pessoas, e é uma desconhecida para a grande maioria. Mas eis que para alguém esse objeto-humano (sem sentido pejorativo) é visto por outro semelhante como alguém especial, talvez a pessoa mais importante que exista naquele momento; continua sendo apenas uma outra pessoa; para quem a ama, no entanto, contem vastidões. É só uma imagem para perceber como um encontro de um sentimento com alguém pode converter no que chamamos de amor, e como nossa vida mais ordinária está cheia de lances inexplicáveis, que vão se tornando difusos, e nossa Inteligência não acompanha a medida que vamos aprofundando (o que é o amor? Um sentimento. E o que é um sentimento? Como pode a matéria sentir? Whitman....). Se algo como amor, que todos já sentimos alguma vez, é tão difícil de tratarmos teoricamente, porque a arte, a maior senhora do mundo, como diz Kaváfis, não o seria.

Medea no cinema também por esse cruzamento de vida e mito). Naquela noite no “La Scala” sua voz estava arrasada. No palco em que ela havia sido soberana, começou a receber no meio da récita uma vaia da galeria. Numa área famosa em que Medea, como mulher traída e abandonada, se queixa, chora e implora para não ser abandonada tem um momento em que ela exclama a Jason: “Crudel!!!! Cruel!!! Callas, neste momento, se volta para a galeria da onde vem a vaia e lhes dirige o primeiro Cruel!!!! Com seus olhos imensos brandindo. Faz uma pausa dramática muito maior do que está na partitura, silêncio absoluto, a orquestra aguarda tensa, Callas dirige o outro Cruel!!!! A orquestra continua, ela volta para a cena com Jason. A essa altura claro que a galeria está esmagada em silêncio. Quem conhece Callas, dos poucos vídeos que existem, sabe a força da sua expressão, seus gestos, que podem ir da mais sublime ternura as emoções mais poderosas e terríveis. Num outro momento, ainda na mesma área, em que Medea canta “Ho dado tuto a te” (“eu dei tudo a você”), sai de cena novamente, se dirige à galeria que a vaiou, brandindo com seu braço. O amante que a trai e a abandona é agora o seu público, para quem ela havia dado tudo (“Ho dado tuto a te”). O público é Jason. Callas faz tudo isso sem sair da personagem, uma atriz consumada, e é ovacionada por essa plateia que reconhece a grandeza da sua rainha. É o melhor exemplo que podemos dar, o censo cênico genial, a confusão entre vida e o mito, a cantora-Medea e a galeria-Jason. A espiritualização da palavra, da música, da atuação numa explosão de sentidos e sensações.

Por fim, trazemos duas ideias de “Proust e os signos” que entendemos contribuir para a compreensão deste item e de toda a tese: a obra⁷³ como máquina e a transversalidade.

Deleuze considera a arte moderna⁷⁴ como uma máquina, ela pode ser qualquer coisa desde que funcione; ela não tem, portanto, um problema de sentido, é um problema de uso que se coloca (DELEUZE, 2010, p. 137-138). É máquina por que produz verdades, faz pensar. Retira isso do romance de Proust que estima também ser uma máquina, matriz para esse seu

⁷³ Não necessariamente precisa ser uma obra, pode ser uma “desobra” ou uma inoperância que Jean Luc-Nancy trabalha in “La Communaute Desoevre”, 1990.

⁷⁴ Entendo que Deleuze não está se referindo ao modernismo e, portanto, se refere também a arte contemporânea.

pensamento. Proust sugere que o leitor não leia sua obra simplesmente, que a use como um meio de ler a si mesmo. É nisso que ela é uma máquina que opera no leitor, força o leitor a pensar, pensar é criar, relembrar é criar, faz nascer um mundo (DELEUZE, 2010, p. 105).

É importante para o nosso trabalho por que tentamos selecionar autores e artistas que fossem leitores deles mesmos. Até os mais teóricos como Gumbrecht ou Barthes, nas obras estudadas, estão presentes no texto biograficamente. Trabalhamos com a infância como descoberta e presença, para tanto os autores precisavam estar comprometidos com esses processos, e as associações, as aproximações, os confrontos em funcionamento como uma máquina.

O grande romance de Proust é uma obra extensa e com muitas facetas, talvez não exista romance em toda literatura a partir da qual se pense e teorize mais. É uma catedral inacabada como já mencionamos no começo deste trabalho. Quase todo escritor leu Proust, primeiro porque é história de uma vocação literária, de um aprendizado de um escritor, e também pela quantidade de signos que ela irradia. Não apenas conta uma história de alguns personagens, conta muitas histórias de muitas personagens. Elas vão se transformando, como o tempo, metamorfoseadas no que não imaginávamos, surpreendendo-nos, revelando um mundo que não pensávamos que habitavam. Algumas vezes nem se modificaram, nós que não conhecíamos por que o narrador também não as conhecia daquela perspectiva. Mas além dos enredos das personagens, o romance em si é muito filosófico, possui um funcionamento em termos de ideias, e nesse sentido é bastante explícito. A transversalidade que Deleuze argumenta é um movimento ou estado “em que a unidade e a totalidade se organizam por si mesmas sem unificar nem totalizar objetos ou sujeitos” (DELEUZE, 2010, p. 161). A comunicação da obra com o público, bem como a obra intrinsecamente, suas fases, seus personagens que vivem em sete volumes não se dão pela unificação, constituem uma unidade em que as diferenças ou distância não são suprimidas:

Não se estabelece a unidade de todas as vistas de uma viagem de trem no próprio círculo, que guarda suas partes fechadas, nem na coisa contemplada, que multiplica as

suas, mas m uma transversal que sempre se está percorrendo, indo “de uma janela a outra”. Tanto isso é verdade que a viagem não faz os lugares se comunicarem nem os reúne, mas só afirma em comum sua *diferença* (essa afirmação comum se fazendo em outra dimensão que não a da diferença afirmada – na transversal). (DELEUZE, 2010, p. 120)⁷⁵.

Com efeito, os autores citados neste trabalho não foram chamados para uma síntese ou para serem unificados numa totalidade. A ideia sempre foi colocá-los em relação mantendo suas singularidades. Mostrar deles faces diversas sobre o tema da presença e da infância, escavar o sentido para encontrar alguma “sensação”.

⁷⁵ A nota que segue justamente de “Proust e os signos”, com comentário de Deleuze ao fim que traz maior clareza a ideia de transversalidade: “O trem fez uma volta...e eu me desolava por haver pedido minha faixa de céu rósea, quando a avistei de novo, mas vermelha desta vez, na janela fronteira, que ela abandonou, a um segundo cotovelo da linha férrea; de modo que eu passava o tempo a correr de uma janela a outra, para aproximar, para enquadrar os fragmentos intermitentes e opostos de minha bela madrugada escarlata e fugidia, e ter dela uma vista total e um quadro contínuo.” Esse texto invoca certamente uma continuidade e uma totalidade, mas o essencial é saber onde elas se elaboram – nem no ponto de vista, nem na coisa vista, mas na transversal, uma janela a outra” (PROUST apud DELEUZE, 2010,p. 120 e Deleuze idem)

4 EU NÃO SEI

Este pequeno capítulo que segue pretende ser como essas frases avulsas que ouvimos da mesa ao lado e que parecem, antes, como se as tivéssemos pensado, de tão pertinentes são em relação às questões pessoais com que nos ocupávamos. É um capítulo breve, que poderia estar em qualquer parte do trabalho, no começo, no meio e no fim. Sem a dúvida não se inicia aprendizado algum; sem ela não se continua aprendendo.

O último capítulo, *A Experiência da presença*, tratara de forma mais teórica o que foi abordado desde o início do trabalho. A ideia é chegar lá com a bagagem de todas essas reflexões sobre infância e o artista, e encontrar aí um oásis, depois de atravessar, o “deserto” do não-saber.

Aproximando-nos do fim do texto, era de se esperar que as convicções fossem se sedimentando, e aí vem esse título diabólico. Leiris, em *A Idade Viril* (2003), salienta bastante a dúvida que o persegue no processo de criação, com base na reconstituição das suas lembranças. E se questiona sobre este procedimento arriscado, “pois quem me garante [a Leiris] que não dou a essas lembranças um sentido que elas não tiveram, carregando-as posteriormente de um valor emotivo que não possuíram os acontecimentos reais aos quais elas se referem, em suma, ressuscitando esse passado de uma maneira tendenciosa?” (LEIRIS, 2003, p. 49).

A dúvida que está no título deste item, no entanto, relaciona-se muito mais com o que Deleuze menciona em *Diferença e Repetição*: “Ao escrevermos, como evitar que escrevamos sobre aquilo que não sabemos ou que sabemos mal? É necessariamente nesse ponto que imaginamos ter algo a dizer”. (DELEUZE, 1988, p. 18)

Essa formulação paradoxalmente sábia de Deleuze reverbera como um eco, como uma sentença mágica que me dá poderes para fazer aquilo para o qual estou pronto. Ou ainda, talvez seja por não estar pronto que posso dizer e fazer alguma coisa.

Thomas Merton ⁷⁶ escreveu um livro dedicado aos Padres do Deserto. Eles eram monges que no século IV d.c. habitavam os desertos do Egito, Palestina, Arábia e Pérsia, muitos deles eremitas. Como diz Merton, “os Padres eram homens humildes e calados, e não tinham muito a dizer (...) respondiam às perguntas com poucas palavras, iam direto ao ponto” (MERTON, 2004, p.14). Eram palavras que tratavam de questões práticas da vida, não eram teóricas, presume-se, assim, que vividas. Cito um excerto desses homens do deserto sobre a dúvida:

Certa ocasião, alguns anciãos foram ao encontro do abade Antão. Entre eles, estava o abade José. Querendo testá-los, o abade Antão iniciou uma conversa sobre as Escrituras Sagradas e perguntou o significado de textos para cada um deles, começando pelo mais jovem. Eles responderam da melhor forma possível, mas o abade Antão disse-lhes: “Vocês ainda não responderam corretamente.” Em seguida, perguntou ao abade José: “E você? O que significa este texto? Então, o abade José respondeu: “Não sei!” E o abade Antão afirmou: “Realmente o abade José foi o único que encontrou o caminho, porque respondeu que não o conhece. (MERTON, 2004, p. 58).

Aldous Huxley, em um ensaio sobre El Greco, no livro “Música na noite e outros ensaios” (2014), se dedica a uma verdadeira fantasia sobre o quadro “Sonho de Filipe II”, mesmo reconhecendo que na obra desse pintor o referido quadro ocupa um lugar medíocre; ainda assim, a obra o atrai por que não sabe qual é o seu assunto, entrega-se a uma “licença fantasiosa e chafurdo à vontade no prazer de não saber, em total desorientação” (HUXLEY, 2014, p. 48). Mas o início do ensaio é ainda mais eloquente ao fazer apologia a um certo “não saber”, como segue:

⁷⁶ Escritor católico do século XX, monge trapista da abadia de Getsêmani, em Kentucky, EUA, poeta, ativista social e estudioso de religiões comparadas.

Os prazeres da ignorância são tão grandes, a seu modo, quanto os prazeres do conhecimento. Pois embora a luz seja boa, embora seja satisfatório ao indivíduo que ele tenha condições de colocar as coisas que o rodeiam nas categorias de um sistema ordenado e compreensível também no escuro, é agradável de vez em quando que ele tenha de especular com vaga perplexidade sobre um mundo que a ignorância reduziu a uma quantidade de acontecimentos mutuamente irrelevantes pontilhados, como tantas ilhas inexploradas e fantásticas, na superfície de um vasto oceano de incompreensão. Para mim, um dos maiores encantos das viagens consiste no fato de que elas oferecem oportunidades únicas para que nos entreguemos ao luxo da ignorância. Eu não sou um desses viajantes conscienciosos, que antes de visitar um novo país, passam semanas devorando sua geologia, sua economia, sua história da arte, sua literatura. Eu prefiro, pelo menos durante as minhas primeiras visitas, ser um turista de todo desinteligente. É só mais tarde, quando a minha ignorância já perdeu seu frescor virgem, que eu começo a ler o que o turista inteligente teria conhecido de cor antes que comprasse seus bilhetes. Eu leio – e sem demora, numa série de apocalipses, as minhas impressões isoladas e misteriosamente estranhas começam a assumir importância, as minhas lembranças misturadas se encaixam em padrões harmoniosos. Os prazeres da ignorância deram lugar aos prazeres do conhecimento. (HUXLEY, 2014, p. 46).

Comecei lamentando uma dúvida recalcitrante, mas, não fosse essa dúvida que persiste, esta etapa da pesquisa teria sido mal sucedida. Então talvez o resultado mais promissor de um estudo seja o aprender a fazer perguntas e ter ouvidos abertos para respostas, que são muitas.

As parábolas da Bíblia são usualmente referidas como exemplo de uma pedagogia de Jesus. Jean-Luc Nancy (2006) arma de forma diferente sua interpretação. Os ensinamentos são para quem já possui olhos para ver e ouvidos para escutar. As parábolas não transformam ninguém, não fazem de quem as escuta algo que não são, nem nunca foram. Podem despertar potências latentes, deformar conformações, mas já assim influem, porque a sua constituição ressoa aos signos emitidos:

El objetivo de la parábola es por tanto, en primer lugar, mantener en su ceguera al que no vé. No procede de una pedagogia de la figuración (de la alegoria, de la ilustración), sino, muy al contrario, de un rechazo o una negación de pedagogia. (NANCY, 2006, p.13).

A parábola não vai da imagem ao sentido, vai da imagem a uma vista que já foi dada ou não. Restitui, portanto, a vista ou a cegueira (idem, p. 15). Entre a imagem e a vista existe presença ou ausência, visão ou cegueira, diz Nancy. A disposição receptiva deve ser recebida de antemão: “no es un misterio religioso, es la condición misma de la receptividad, de la sensibilidad y del sentido en general.” (Ibid, p. 14). Pode devolver, portanto, o dom ou a privação da capacidade de ver e ouvir.

Então o processo todo, nos parece, é o de estar atento para uma escuta que já está pronta; não há um caminho a seguir, mas uma pletora de possibilidades entre as quais, no entanto, apenas algumas são realizáveis; ou seja, o indivíduo não sabe, mas já é viável, basta ver e ouvir.

As parábolas não são alegorias, as imagens são o que são; não há nelas um sentido primeiro e último. O que ocorre é participação “de la vista en lo visible, y de lo visible a su vez en lo invisible que no es otra cosa que la vista misma” (Ibid, p. 16). Elas enunciam a elas mesmas e não outras coisas, como os enredos mitológicos que usam figuras alegóricas. Estão mais próximas das fábulas (como as de La Fontaine), no seu excesso de sentido, só que nestas não há senão “una verdad típicamente desencantada” (NANCY, 2006, 2006, p. 17) e sem a grandeza sagrada do mito.

Nancy pensa a parábola em relação à literatura e à arte moderna por este excesso de verdade que não tem mensagem sem que haja primeiro “una apelación a una capacidad o una disposición de escucha” (idem, p. 18). Em vez de ser uma exortação, é, antes, uma advertência:

Si no comprendéis, no busqueis la razón de ello en la oscuridad del texto, sino solamente en vosotros, en la oscuridad de vuestro corazón. Más que el contenido detallado del mensaje, prevalece esto: hay ahí un mensaje para quien quiere y sabe recibirlo, para quien quiere y sabe ser interpelado. El mensaje no dice nada a un oído cerrado, pero al oído abierto dice más que una lección. Menos o más que el sentido: nada en absoluto o bien toda la verdad, presente de um golpe y cada vez singular. (NANCY, 2006, p. 18).

A esse excesso de sentido das parábolas, aludido por Nancy, ligo o excesso de vida que Genet reconhece em Giacometti, para retomar a noção deleuziana de signos. Excesso de vida ou de sentido, ou ainda o acúmulo de vida de que Ernest Jünger fala. Podemos dizer que existe um excesso de signos, e por isso a obra continua produzindo sentidos numa dada cultura.

As pessoas possuem interesses os mais diversos e são afetadas ou tocadas de formas muito diferentes. Nenhum autor poderá tocar a todos; para alguns não temos ouvidos abertos; outros nos atingem. Muitas vezes a obscuridade não está no texto, mas em quem lê, e não consegue acessar aquele mundo. Se Nancy fala das parábolas de Jesus tem em mente certamente tratar-se do texto mais popular e fundante na nossa tradição, e por se tratar de ensinamentos, onde temos discípulos que são alunos, um mestre que é o professor, e os conteúdos mais variados. No entanto, nos parece que seu objetivo é falar de comunicação e da arte. Equivoca-se quem lê qualquer alusão a determinismos ou que a cultura seja uma experiência para eleitos. À evidência que está investigando a formação e transmissão do saber. Pode-se levar uma vida inteira para entender um poema ou uma ideia, e por vezes a chave para compreender está em nós mesmos, não tínhamos ouvido para ouvir, nosso corpo não estava preparado, quem sabe faltava

alguma vivência, ou a referência de outra ideia que abraça as portas do entendimento. Imaginamos que seja muito abstrato para alguém que nunca se apaixonou ouvir em demasia sobre o amor. Claro, como todos amam alguém desde a mais tenra idade (pai, mãe etc.), é possível por associações e equivalências chegar a uma concepção de amor apaixonado mesmo sem ter conhecido pessoalmente este estado de espírito. Mas é muito mais crível e presumível que alguém que já amou tenha maior trânsito sobre o tema. Então em meio a tantas coisas que não sabemos e para as quais não estamos prontos o “não sei” pode ser um bom início de caminho⁷⁷.

Também nesta última passagem citada de Nancy, a obscuridade do texto é deslocada para o sujeito, vale dizer, é nele que se abrem todas as possibilidades, o texto ou a obra é uma chance para cada um se conhecer, ler a si mesmo.

⁷⁷ Um poema de Whitman diz com mais facilidade o que em Nancy soa criptográfico:

Vocalismo
(fragmento)

Que há comigo que assim
me faz estremecer ao ouvir vozes?
Seguramente a quem quer que me fale
Com a voz certa,
a ela ou ele hei de seguir
como a maré segue a lua
silenciosamente a passos fluídos
por toda parte ao redor do globo.

Tudo está à espera das vozes certas.
Onde está o órgão prático e treinado?
Onde está a alma desenvolvida?
Pois eu vejo cada palavra nova
Pronunciada com novos sons,
mais doces, impossíveis
em outros termos.

Vejo fechados lábios e cérebros,
têmporas e tímpanos intocados
- até chegar a pessoa
que tenha o dom de tocar e abrir,
até chegar a pessoa que tenha o dom de levar adiante o que dormitando jaz
em todas as palavras sempre pronto”. (Whitman, 1983, p. 118)

Andrei Rublióv, quando chamado a fazer a grande obra do Juízo Final, é invadido pela dúvida porque o trabalho do artista envolve autoconhecimento. Com atenção aos seus pensamentos e sentimentos consegue expressar uma visão de intensidade particular. Claro que estamos falando aqui de um tipo de artista em que o processo de criação, a sua história pessoal, são a matéria-prima do trabalho. Em tudo isso vive um risco imprevisível: a aventura de conhecer-se a si mesmo.

É neste sentido que Leiris compara a literatura à tauromaquia: o artista tem a chance e o risco de dar um passo para além das frágeis certezas da humanidade, confrontando-se com suas emoções.

O deslocamento da atenção que alguns escritores dirigem para a sua infância, como Leiris em *A Idade Viril*, Proust na *Recherche*, devolve uma potência da infância que na maioria das vezes não se encontra no adulto de forma genuíno e preservada, e que a cultura, a escola, as regras da sociedade ajudam a encobrir, com o receio de estimular algo indomável.

A sobrevivência da infância desses autores nos seus escritos podemos perceber, salvo engano, pelo vigor com que nos sensibiliza; percorrendo-os, nos colocamos no exame da nossa própria infância, e sem esforço nos retornam imagens, cenas, gostos esquecidos.

Não posso ainda dizer "*Ich habe Genug*" ("Já tenho o bastante"), como Simeão, porque "eu não sei", e é por isso que se continua a ler e pesquisar.

5 A EXPERIÊNCIA DA PRESENÇA

E ninguém poderá entender o encanto
 irresistível das melodias interiores,
 ninguém poderá sentir o
 arrebatamento e a beatitude, a menos
 que desfrute dessa irrealidade, que
 ame o sonho mais que a evidência.
 (E. M. Cioran)

5.1 A PRESENÇA: PANORAMA

Neste capítulo final vamos desenvolver a ideia ou o conceito de presença a partir, especialmente, dos textos de Hans Ulrich Gumbrecht⁷⁸, entremeados com o pensamento de outros autores e nossos próprios comentários. A escolha desse autor se deve ao fato de ele trabalhar com a estética pela perspectiva da presença e nele termos encontrado a convergência com muitos dos nossos pensamentos sobre o tema escolhido.

De plano, é importante esclarecer que presença sempre se dá no presente, mas não está vinculada obrigatoriamente ou restritamente ao que acontece no presente. Pode suceder, como em Proust, o encontro do passado com o presente. Muito menos se prende ou se sujeita ao que se chama de atualidade como bem pontua Marcos Siscar:

Como ponto de partida de minhas considerações, está o fato de que o presente - o "aqui presente" - não pode ser confundido com aquilo que chamamos atualidade, como sugere Derrida (1996) a propósito do universo midiático. O presente não está em relação de sinonímia perfeita com a suma de nossas informações sobre os acontecimentos contemporâneos. É preciso, antes de mais nada, não confundir constantemente o presente com a ideia que fazemos de nossa época. Não basta abrir os jornais, como também não basta nos distanciarmos do

⁷⁸ Gumbrecht nasceu na Alemanha e é professor de literatura na Universidade de Stanford (EUA).

espetáculo midiático, para sabermos o que é o presente. Ainda que ele se manifeste também na mídia, no jornal, na informação como “espetáculo”, há no presente algo que destoa da justeza do testemunho neutro ou da reflexão interventiva diante dos fatos de nosso tempo. (SISCAR, 2010, p. 188).

Gumbrecht, para se referir à presença como a “corporificação” de algo, diz que “um dia perfeito” é aquele que, sem que se saiba exatamente qual o motivo, conquistou o seu corpo (GUMBRECHT, 2010, p. 166). Mas um dia perfeito tanto pode ser aquele no qual ocorreu uma intensa alegria ou uma profunda tristeza, desde que tenha incluído seu corpo no evento.

Esses momentos de intensidade devem o seu poder de afetação, em parte, ao caráter inesperado, fora de um campo previsível, portanto, onde nunca se sabe o que aconteceu, “porque nenhuma dessas ocupações tinham um objetivo” (idem p. 168).

Para começar esse capítulo sobre a presença, trazemos uma narrativa de Walt Whitman⁷⁹ no seu poema “Folhas de Relva”⁸⁰. Ele mesmo diz, no curso do poema, que vai contar uma

⁷⁹ Whitman é um poeta que canta o corpo (“Eu canto o corpo elétrico”), o contato, os homens, as mulheres, todos seus amantes: “Já percebi que estar junto de quem gosto me basta/ Ficar na companhia dos outros num fim de tarde me basta/Estar cercado por suas carnes belas curiosas gargalhadas e sem fôlego me basta/ Passar no meio deles...tocar qualquer um.... pousar de leve meu braço ao redor do pescoço dele ou dela por um momento....o que é isso?” (Whitman, 2005, p. 177)

⁸⁰ Whitman e São João da Cruz são autores que estão a uma distância poética abissal um do outro. O “projeto” poético de Whitman de ser todos os homens, ser amante de todos os homens, nessa linguagem amorosa, de amante do universo, não é estranho aos êxtases amorosos de São João. Leo Spitzer dá ênfase ao estilo do Santo que dá carnalidade ao divino, como já foi dito neste trabalho. Claro que não é o nosso objetivo comparar Whitman (“Pensar em quanto prazer existe!”⁸⁰) e São João da Cruz. Assim, a presença como corporalidade não entra em choque ou contradição (“Me contradigo? Tudo bem, então....me contradigo; Sou vasto....contenho multidões”, in Whitman, 2004, p. 129) no nosso entender, com a associação que fizemos entre a poesia de São João da Cruz e a busca da presença. São nuances da presença. Até porque o místico espanhol não tinha horror à natureza, ou, utilizando um vocabulário mais próprio, à criação. Guiava a ascensão espiritual iniciando pela renúncia ao particular, ao gosto, às pequenas posses, para possuir tudo, “*para chegar a saborear tudo, não queiras saborear nada*”(São João da Cruz). A poesia de Whitman⁸⁰ também é atravessada pelo incomensurável que o deixa perplexo,

história, que, para fins do que estamos tentando construir, é a história de uma presença, de “um dia perfeito”, que reproduzo agora:

E agora uma história que minha mãe contou durante a janta. Do tempo em que ela era adolescente e vivia com seus pais no velho sítio.
Uma índia chegou na hora do café da manhã,
Nas costas uma trouxa de palha para forrar cadeiras;
Seu cabelo liso brilhante negro e profuso quase escondia seu rosto,
Seu jeito de andar é livre e elástico.... sua voz soava esquisita quando ela falava.
Minha mãe olhava admirada e deliciada para a estranha,
Olhava a beleza de sua face talhada e membros flexíveis e perfeitos,
Quando mais a olhava mais a amava,
Nunca tinha visto criatura mais maravilhosa, pura e bela;
Ela a fez sentar no pé-direito da lareira...cozinhou pra ela,
Não tinha trabalho pra oferecer mas lhe deu memória e afeição.
A índia ficou a manhã toda, e quase ao meio-dia foi embora;
Ah não queria minha mãe que ela se fosse,
Passou a semana pensando nela.... meses e meses a esperou,
E se lembrou dela por muitos invernos e muitos verões,
Mas a índia nunca mais apareceu nem dela mais se ouviu falar. (Whitman, 2007 p. 167).

extasiado. Importante biógrafo de Whitman evidencia essa relação: “Poucos poetas escreveram tão eroticamente quanto Whitman, embora tivesse tão pouco a dizer sobre sexo. Em sua maior parte, sua poesia erótica é intransitiva, autodeleitante. Volta-se para o autodeleite mais amplo do místico. Suas analogias são com o extasiante poeta sufista Rumi, ou com os hinos tântricos hindus, ou os desmaios eróticos de Santa Tereza” (ZWEIG, 1984, p. 200)

Como a questão que nos interessa abordar, num primeiro momento, é a presença em Gumbrecht, indispensável contextualizar, a título de introdução, o modo como ele vê o problema epistemológico na modernidade.

A chamada modernidade, para ele, compreende uma ideia de perda do mundo. Estabeleceu-se um campo hermenêutico, em que um observador excêntrico explora o mundo como um conjunto de objetos materiais, inclusive o corpo humano (GUMBRECHT, 2010, p. 50), e produz conhecimento capaz de transformar esse mundo: “um sujeito que acredita ser capaz de produzir conhecimento também se sentirá capaz de ocultá-lo e manipulá-lo” (GUMBRECHT, 2010, p. 49).

Gumbrecht, mais familiarizado com a Idade Média, traça um plano que mostra a “transição da cosmologia medieval para o paradigma sujeito/objeto e para o campo hermenêutico como fundacional daquilo a que chamamos “mundo moderno” (GUMBRECHT, 2010, p. 50-51). A teologia eucarística da Idade Média é o que Gumbrecht percebe de mais central para mostrar a ideia de presença que pereceu no “mundo moderno” como referência epistemológica. No sacramento da eucaristia havia uma produção da “Verdadeira Presença de Deus na Terra”.

A celebração da missa, naquele tempo [idade média], não era apenas uma comemoração da Última Ceia de Cristo com os seus discípulos: era um ritual por meio do qual a “verdadeira” Última Ceia e, acima de tudo, o corpo de Cristo e o sangue de Cristo poderiam tornar-se “realmente” e de novo presentes. A palavra “presente” aqui não se refere apenas, nem principalmente, a uma ordem temporal. Ela quer dizer, antes, que o sangue de Cristo e o corpo de Cristo se tornariam tangíveis, como substâncias, nas “formas” pão e de vinho. (...) Também por isso podemos afirmar, de uma perspectiva antropológica, que a eucaristia católica pré-moderna funcionava como um ato mágico, um ato por meio do qual uma substância distante no tempo e no espaço se tornava presente. (idem, p. 51-52).

Com a teologia protestante, essa realidade vai se alterando e a presença do corpo e do sangue de Cristo adquire um status de evocação de sentido. Na expressão latina *hoc est enim corpus meum* (pois este é o meu corpo), para Gumbrecht, o “é” não se refere mais a presença, mas é entendido como “significa” ou quer dizer” (Idem, p. 52).

Na modernidade ocidental, segundo o autor, predomina o temporal sobre o espacial, o ritual da produção de presença real deixa de ser central e o cogito cartesiano vai liderar a transformação ativa do mundo que é o iluminismo. O conhecimento do mundo como princípio que deveria ser produzido pelo homem era a motivação para os enciclopedistas na sua “expectativa utópica de que um dia o conhecimento sobre o mundo seria total, e esse conhecimento total seria o ponto de partida para criar novas instituições sociais e políticas perfeitamente adaptadas às necessidades da humanidade” (GUMBRECHT, 2010, p. 57). Essa segurança no “edifício da Modernidade” (idem, p. 58) foi sendo abalada por um debate em que Kant foi um grande expoente:

Vista a partir da história da filosofia ocidental no século XIX, a obra de Immanuel Kant, por exemplo, aparece como um momento único que expressa de modo emblemático uma ambiguidade: é, ao mesmo tempo, um avanço culminante do pensamento iluminista e um sintoma do começo da dissolução da epistemologia na qual o Iluminismo se baseou. (GUMBRECHT, 2010, p. 58).

Kant, segundo Gumbrecht, tem sua motivação inicial no questionamento sobre a “viabilidade do paradigma sujeito/objeto” (idem, p. 59). No livro “Produção de Presença” (idem), do qual estamos tratando, no capítulo “Metafísica: breve pré-história do que ora está mudando” Gumbrecht traça o percurso dessa visão de mundo metafísica⁸¹.

A distinção que Niklas Luhmann faz entre os observadores de primeira ordem e os de segunda ordem é assinalada várias vezes na obra de Gumbrecht como sendo de grande importância para entender a dinâmica dessa visão metafísica de mundo, bem

⁸¹ Metafísica como campo de forças intelectuais (idem, p. 73).

como um certo esgotamento desse modelo. O observador de primeira ordem é justamente esse “elemento-chave do campo hermenêutico”, que constrói o conhecimento pela descoberta da “distância apropriada em relação aos objetos” (idem, p. 62). Já o observador de segunda ordem é aquele que observa a si mesmo no ato da observação:

A emergência desse nó autorreflexivo, sob a forma do observador de segunda ordem, teve duas consequências importantes. Em primeiro lugar, o observador de segunda ordem percebeu que cada elemento do conhecimento e cada representação que ele pudesse produzir dependeriam sempre, necessariamente, do ângulo específico de observação. Assim, começou a ver que existia uma infinidade de descrições para cada objeto potencial de referência – e essa proliferação, em última análise, destruía a crença na estabilidade dos objetos de referência. Ao mesmo tempo, o observador de segunda ordem redescobria o corpo humano, mais especificamente os sentidos humanos, como parte integral de qualquer observação do mundo. (GUMBRECHT).

Do século XIX em diante vai-se testemunhar nas ciências humanas um esforço sem muito sucesso de juntar sentido e percepção. Esse é o problema com que o observador de segunda ordem vai precisar lidar, a “incompatibilidade de uma apropriação do mundo por meio de conceitos e de uma apropriação do mundo por meio dos sentidos” (Idem, p. 63), juntar, portanto, experiência e percepção.

A fenomenologia é umas das soluções tentadas:

Numa viragem polêmica contra a crença “ingênua” dos cientistas naturais de que poderiam “aprender” as coisas do mundo, Husserl sugeriu (pelo menos muitos dos seus leitores pensam assim) que os objetos exteriores ao pensamento humano eram pura e simplesmente inacessíveis. Era um dos finais do paradigma sujeito/objeto, do

campo hermenêutico e da metafísica ocidental. A filosofia fenomenológica em breve se concentraria exclusivamente nos esforços introspectivos para descrever os mecanismos pelos quais o próprio pensamento humano produz (“constrói”) visões do mundo exterior. Tornou-se assim uma matriz de outros estilos ou escolas contemporâneas na filosofia (muitas das quais pertencem aos nossos dias) que caracterizamos como “construcionistas” – por causa do princípio geral de que tudo que analisam ou com que se relacionam são “construções” (ou projeções) da mente humana. (GUMBRECHT).

A soberania da hermenêutica filosófica no campo das Humanidades - que Gumbrecht resume - arrasta esse campo do saber para “a perda de todas as referências do mundo que não fossem cartesianas nem estivessem fundadas na experiência” (idem, p. 67). A construção do mundo se dá pelo sentido e linguagem, por isso a reação, segundo Gumbrecht, de “pensadores ferozes e artistas de gestos loucos, como Georges Bataille ou Antonin Artaud, que acusavam a cultura ocidental de ter perdido o contato com o corpo humano” (idem, p. 69-70).

Os pensadores que vão se inquietar e dedicar a esses problemas passaram necessariamente por Heidegger, que foi influente na crítica e revisão da visão de mundo metafísica. No lugar do “sentido” tem-se o “ser-no-mundo”, reformulação do paradigma sujeito/objeto em que a auto-referência humana recupera seu contato com as coisas do mundo (GUMBRECHT, 2010, p. 70). É a afirmação da substancialidade corpórea e espacial da existência humana, a substituição da ideia de verdade pela do “desvelamento do ser”.

Em suma, temos em Gumbrecht um panorama breve da perda de referência ao mundo, do enfraquecimento da percepção, do construcionismo⁸² e das “diferentes tentativas de reaver a referência e a percepção” (idem, p. 71). A perda do mundo ou de contato é um distanciamento em relação às coisas do mundo.

Na referência ao mundo como sentido ou interpretação, os fatos não protagonizam nas Humanidades, e a interpretação está entronizada. Não é coincidência que os pensadores que buscam uma alternativa escrevem ensaios sobre artes e artistas, como o próprio Gumbrecht e Jean-Luc Nancy. Na arte o pensamento cartesiano não encontrou a supremacia.

Gumbrecht desenvolve a ideia de presença, de “produção de presença”: essa é a sua alternativa. Presença é uma fórmula originalmente mística que escapa à dimensão de sentido, e por isso as referências à mística-poética de São João da Cruz nos pareceram ter força. Em São João é notável a assimilação da mística pela poética e da poética pela mística, ou, se se quiser, da arte e da presença, reciprocamente.

Na nossa época, com seu caráter efêmero e instantâneo, diferentemente da “presença real” da teologia da Idade Média, “a presença não pode passar a fazer parte de uma situação permanente, nunca pode ser uma coisa a que, por assim dizer, nós possamos agarrar” (idem, p. 82).

Gumbrecht cita George Steiner numa passagem que esclarece a ligação da arte com a substancialidade, já mencionada, a energia da obra de arte como presença exteriorizada (idem, p. 84):

As artes estão maravilhosamente enraizadas na substância, no corpo humano, na pedra, no pigmento, na vibração das entranhas ou no peso do vento nos juncais. A boa arte e a boa literatura têm início na imanência. Mas não terminam aí. Isso equivale a dizer, claramente, que é tarefa e privilégio da estética tornar rapidamente presente o continuum entre a temporalidade e a eternidade, entre a matéria e o espírito, entre o homem e “o outro”. (GEORGE STEINER, apud GUMBRECHT, 2010, p. 84).

Gumbrecht questiona a hegemonia do construtivismo⁸³ e rastreia em outros pensadores a mesma desconfiança, como em Judith Butler, que recorre ao conceito de “performance”, em

⁸³ Idem, p. 85: “(...) o construtivismo acaba por concluir que todas as realidades que partilhamos com os outros seres humanos são “construções sociais”.

Martin See, que trabalha com o conceito de aparência⁸⁴, e que, segundo Gumbrecht, associa a aparência à presença, pois “o que quer que “apareça” está “presente” posto que se oferece aos sentidos do ser humano” (idem, p. 88). Mas é surpreendentemente em Gadamer, filósofo ligado à hermenêutica, que Gumbrecht encontra, numa entrevista, no final da sua vida, uma observação sobre a dimensão não hermenêutica do texto:

Mas – poderemos de fato supor que a leitura desses textos é uma leitura exclusivamente concentrada no sentido? Não cantamos o texto [Ist es nicht ein Singen]? Será que o processo pelo qual o poema fala só deve ser conduzido por uma intenção de sentido? Não existe ao mesmo tempo uma verdade a sua performance [eine Vollzugswaheit]? É esta, penso, a tarefa com que o poema nos confronta. (Idem, p.89, citando GADAMER, apud GUMBRECHT, p. 89).

Heidegger é um filósofo fundamental para Gumbrecht e Nancy. Mas não é o nosso objetivo rastrear a origem do pensamento deles, mas sim a ideia de presença propriamente, que Gumbrecht elege como objeto de pesquisa. Vamos dispensar, de toda forma, alguma atenção ao Heidegger de Gumbrecht. A ideia de Ser em Heidegger guarda uma proximidade com a concepção de presença: “[ambos] implicam substância; ambos estão relacionados com o espaço; ambos podem se associar ao movimento” (idem, p. 103). Em Heidegger, o Ser não é conceitual, a verdade é acontecimento: “Ser é aquilo que ao mesmo tempo se revela e se oculta no acontecimento da verdade” (idem, p. 93)⁸⁵. Assim, na obra de arte, por exemplo,

⁸⁴ Idem, p. 88: “Como é óbvio, uma estética da aparência é uma tentativa de nos devolver, à consciência e ao corpo, a coisidade do mundo”.

⁸⁵ “Provavelmente, nunca descobriremos o que o “autodesvelamento do Ser” significa exatamente, mas acredito que seja possível oferecer duas alternativas plausíveis. Ou Heidegger entende como “Ser” a “coisa em si”, que durante muito tempo representou um tabu filosófico, no sentido de que, por um momento, podemos ver as coisas como se não as víssemos de uma perspectiva específica. A opção mais “amena” seria pensar que o “autodesvelamento do Ser” e a “experiência do Ser” representam momentos, possivelmente momentos curtos, em que nós, com nossos corpos, nos encontramos em uma relação “correta” com as coisas do mundo.” (...) “As vezes, essa sensação também

para Heidegger, o Ser que está sendo revelado não é nem espiritual, nem conceitual, não compreende um sentido, está ligado à dimensão das coisas (GUMBRECHT, 2010, p. 93):

Dito de outro modo, penso que o Ser se refere às coisas do mundo antes de elas se tornarem parte de uma cultura (ou, para usar a figura retórica do paradoxo, o conceito refere-se às coisas do mundo antes de elas fazerem parte de um mundo). (GUMBRECHT, 2010, p. 95).

A ideia de Ser envolve um movimento de ver as coisas de um modo diferente do habitual, sem as distinções culturais, como Gumbrecht mesmo define (idem, p. 102): “o Ser são as coisas tangíveis, consideradas independentes das suas situações culturais específicas.” O acontecimento da verdade que a obra de arte revela é apenas uma das possibilidades.

Dois conceitos são importantes como ponto de partida para a revelação do Ser em Heidegger. Um deles é a ideia de Mundo que são as coisas num contexto específico; o outro é Terra, que são as coisas compreendidas independentes ou fora de seus contextos culturais específicos.

A relação entre Terra e Mundo é uma oposição. Mas essa luta não implica em discórdia e destruição: “Ora, numa luta essencial, os oponentes se elevam à auto-afirmação das suas naturezas” (idem, p. 103).

Heidegger vai aos textos pré-socráticos para encontrar um discurso pré-metafísico ou não metafísico. Gumbrecht encontra na cultura medieval o confronto referencial com a cultura moderna. Este estabelece duas tipologias que são capitais para a compreensão de todo esse trabalho que é a distinção entre cultura de sentido e cultura de presença⁸⁶. Aquela como expressão da cultura moderna; está ligada à cultura medieval.

surge durante uma palestra, mesmo que raramente: o palestrante acredite estar intimamente conectado com seus ouvintes. O Ser, que se autodesvela, precisa, nesses momentos, se impor contra o ente, contra as coisas como as encontramos normalmente no modo da sua cotidianidade.”

⁸⁶ Idem, p. 105: “Por experiência longa e às vezes frustrante, sei que as implicações dessas tipologias muitas vezes se confundem com as das descrições da realidade; por isso insisto que os conceitos de “cultura de sentido”

As culturas são complexas e apresentam traços de “sentido” e de “presença” simultaneamente. Os sacramentos da igreja católica na Idade Média, anteriormente mencionados, são exemplos de “cultura de presença”. Já a cultura moderna ocidental, como modelo de construção de pensamento e de mundo distingue-se por ser uma “cultura de sentido”. Então, o que Gumbrecht sugere é que essa “tipologia dupla serve para sugerir a simples possibilidade de um repertório não exclusivamente hermenêutico de conceitos de análise cultural” (GUMBRECHT, 2010, p. 106).

A “cultura de sentido” está centrada em torno do pensamento ou a *res cogitans*, é o primado do sujeito no ato de interpretação do mundo, o chamado campo hermenêutico. A “cultura de presença” gira em torno de um conhecimento tipicamente revelado. O corpo é a autorreferência. O sujeito se vê como parte do mundo em sentido espacial e físico:

Com já afirmei, o impulso para esses eventos de autorrevelação nunca veem do sujeito. Se acreditamos na revelação e no desvelamento, eles simplesmente acontecem e, uma vez acontecidos, nunca podem ser desfeitos pelos seus efeitos. O “conhecimento” resultante da revelação e do desvelamento, porém, não ocorre nem necessária nem exclusivamente da maneira que, numa cultura predominantemente fundada no sentido, consideramos o único modo ontológico de ocorrência de conhecimento – ou seja, o conhecimento não é apenas conceitual. Pensar de acordo com o conceito heideggeriano de Ser deve nos dar coragem para imaginar que o “conhecimento” revelado ou desvelado pode ser a substância que aparece, que se apresenta à nossa frente (mesmo com seu sentido inerente), sem requerer a interpretação como transformação em sentido. (GUMBRECHT, 2010, p.107-108).

e “cultura de presença” sejam entendidos como *Idealtypen*, na tradição da sociologia de Max Weber”.

O conhecimento do mundo produzido pelo homem (cultura de sentido) aspira à transformação e ao aperfeiçoamento desse mundo. Temos, portanto, uma “ação” como motor da realização dessa “cultura de sentido”. O equivalente dessa “ação”, numa “cultura de presença”, é a magia, “a prática de tornar presentes coisas que estão ausentes e ausentes coisas que estão presentes” (GUMBRECHT, 2010, p. 109). A Eucaristia na Idade Média, como já foi dito, era um ritual de magia, que produzia a presença real de Deus.

A “cultura de presença” pressupõe também uma “eventidade” que não se confunde com inovação ou surpresa. Segundo um exemplo de Gumbrecht, a orquestra começa a tocar uma peça que já ouvimos muitas vezes, os sons nos atingem e nos abalam, produzindo uma descontinuidade, uma intensidade de emoção, que tem efeito de eventidade, mas não traz consigo nenhuma surpresa, visto que já conhecíamos a obra (GUMBRECHT, 2010, p. 131).

Assim como nossa pesquisa explora a experiência do artista, Gumbrecht também considera a estética um campo potencialmente propício para provocar epifanias:

Se tivesse de considerar alguma delas [campo da estética, história e da pedagogia] prioritária (não vejo urgência em fazê-lo) talvez escolhesse a estética, pela relevância epistemológica particular inerente ao tipo de epifania que pode suscitar – sem, no entanto, afirmar que a experiência exclusivamente estética consiga produzir tal epifania. (GUMBRECHT, 2010, p. 122-123).

O interesse pela estética e pelas epifanias está relacionado a um sentimento de intensidade que elas podem provocar. A intensidade é um dos atributos da ideia de presença. É sempre uma intensidade, uma concentração de forças que nos interessa relevar. É pela intensidade que o início da experiência do artista nos cativou. E a primeira vez não necessariamente é a primeira vez em intensidade, como um fenômeno epifânico, uma primeira vez como “momento de intensidade” pode não ser o primeiro contato com uma determinada situação. A experiência estética é privilegiada por estar carregada simultaneamente de “efeitos de

sentido” e “efeito de presença”, diferente da vida cotidiana, que está muito mais marcada pelos “efeitos de sentido” (GUMBRECHT, 2014, p. 16)

É pronunciado o interesse de Gumbrecht pelo ensino, ou diria melhor pela aprendizagem no sentido Proust/Deleuze. E a preocupação acerca da intensidade faz pensar no teatro de Artaud que quer justamente afetar o espectador, na sua dimensão corpórea, para retirá-lo da apatia:

Minha primeira preocupação, mais pessoal, com aquela classe era ser um professor suficientemente bom para evocar nos alunos e fazê-los sentir momentos específicos de intensidade, que eu recordava com prazer e, sobretudo, com nostalgia – mesmo se, em alguns casos, essa intensidade tivesse sido dolorosa. Queria que os alunos conhecessem, por exemplo, a doçura quase excessiva e exuberante que às vezes me arrebatava quando uma área de Mozart aumenta em complexidade polifônica e quando acredito, de fato, ser capaz de ouvir na pele os tons do oboé. (GUMBRECHT).

A presença é um acontecimento ligado à atenção. Como presença o acontecimento compreende o espaço, à maneira do ser-no-mundo de Heidegger. E essa atenção é uma busca para recuperar essa “perda do mundo” (GUMBRECHT, 2014, p. 120). Em muitos aspectos a cultura moderna aliena⁸⁷ o homem, sobretudo do seu corpo, e o esforço que Gumbrecht transmite aos seus alunos é para recuperar através de “momentos de intensidade”, essa atenção extraviada:

Espero que alguns dos alunos passem pela sensação de profunda depressão, e até talvez de humilhação, que experimento ao ler “Pequeño vals vienés”, meu poema favorito

⁸⁷ Gumbrecht, 2015, p. 12: “Darei um exemplo básico: não é possível “fugir” dos ritmos e das estruturas que constituem o nosso presente globalizado, nem das estruturas que constituem o nosso presente globalizado, nem das suas formas de comunicação; mas, ao mesmo tempo, é importante agarrarmo-nos firme à possibilidade de o conseguir, na medida em que isso nos dá uma alternativa àquilo que aceitamos demasiado rapidamente como “normal”.”

de Poeta en Nueva York, de Federico Garcia Lorca, um texto que faz o leitor intuir como era a vida de um homossexual, emocional e mesmo fisicamente amputado, nas sociedades ocidentais por volta de 1930. Os alunos deveriam ter pelo menos uma ideia daquela ilusão de forças letal e violência, como se eu (entre todas as pessoas!) fosse um deus antigo, que me trespassa o corpo no momento da estocada final, numa tourada espanhola – quando a espada do toureiro atravessa, silenciosa, o corpo do touro e os músculos do animal ficam rígidos por um momento antes de aquele corpo enorme se desmoronar, como uma casa abalada por um terremoto. Quero que o alunos se unam naquela promessa de um mundo eternamente em paz que parece me rodear quando me perco diante de um quadro de Edward Hopper. Espero que sintam a explosão de nuances de sabor que chega com a primeira dentada numa refeição maravilhosa. Quero que conheçam a sensação de ter encontrado o lugar certo para o corpo, com que nos brinda e nos acolhe um edifício projetado com perfeição. (GUMBRECHT, 2014, p. 126-127).

Esses “momentos de intensidade” são destituídos de mensagem ou de alguma coisa que resultasse num aprendizado escolar⁸⁸. Uma parcela do deleite em escutar um quarteto de Beethoven não serve para nada numa concepção prática (a não ser que nos refiramos a músicos profissionais). Instantes como esses são difíceis de prolongar no tempo, não se produz “momentos de intensidade”, eles acontecem:

Na verdade, antes de ouvir minha área favorita de Mozart não posso ter certeza de que sua doçura tomará de novo conta do

⁸⁸ Idem, p. 130: “Por um lado, não há um modo sistemático, nem pedagógico, de conduzir os alunos (ou outras vítimas de boas intenções pedagógicas) “na direção” da experiência estética; por outro, não existe um resultado previsível, óbvio ou típico que a experiência estética acrescente aos nossos cotidianos.”

meu corpo. Pode ocorrer – mas sei e já antecipo a reação de lamento acerca dessa experiência – que será só por um instante (se, de todo, acontecer). (GUMBRECHT, 2014, p. 127).

A experiência estética nos dá intensidades de que o mundo cotidiano nos priva, saturado que está de sentido. De fato, o mundo contemporâneo caracteriza-se por ser uma cultura de sentido, por isso os “efeitos de presença” (idem, p. 135) são passageiros, apenas instantes. Será possível olhar uma paisagem sem tentar atribuir nenhum sentido a ela, apenas percebê-la como presença de formas e linhas?

No sistema da arte os efeitos de sentido e os efeitos de presença basculam, coexistem, um não exclui o outro e, no entanto, não são complementares:

A relação entre efeitos de presença e efeitos de sentido também não é uma relação de complementaridade, na qual uma função atribuída a cada uma das partes em relação à outra daria à copresença das duas a estabilidade de um padrão estrutural. Ao contrário, podemos dizer que a tensão/oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido dota o objeto de experiência estética de um componente provocador de instabilidade e desassossego (GUMBRECHT, 2014, p. 137).

Por isso a arte tem uma importância para pensadores que pensam a presença, como Nancy e Gumbrecht, pois nela encontram ostensivamente o que nos outros campos do saber talvez esteja soterrado.

Numa época dominada pela “cultura do sentido” é natural que haja uma ânsia pela presença. Mas, ao mesmo tempo, ela, a presença, precisa ser impactante, ter a força da fome, para usar a expressão de Artaud. Por isso Gumbrecht, nos parece, dá

ênfase aos “momentos de intensidade” e às epifanias. As epifanias⁸⁹ estão ligadas ao evento, à imprevisibilidade:

Em primeiro lugar nunca sabemos se ou quando ocorrerá uma epifania. Em segundo lugar, quando ocorre, não sabemos que intensidade terá: não há dois relâmpagos com a mesma forma, nem duas interpretações de orquestra, com a mesma composição, que ocorram exatamente da mesma maneira. Finalmente (e acima de tudo), a epifania na experiência estética é um evento, pois se desfaz como surge. Isso é óbvio - ao ponto de ser banal – nos casos do relâmpago e da música, mas penso que também é verdade na leitura de literatura ou até mesmo na reação a um quadro. Não há nenhuma estrutura de sentido e nenhuma impressão de um padrão de ritmo, por exemplo, que esteja presente em mais do que um momento na leitura ou no processo de ouvir uma composição musical; penso que, do mesmo modo, a temporalidade na qual um quadro nos pode “atingir”, a temporalidade em que sentimos, por exemplo, que esse quadro vem até nós será sempre a temporalidade de um momento. (GUMBRECHT, 2014).

O aspecto mais relevante para o nosso trabalho, entretanto, é o poder e a violência que a presença envolve. Poder que os corpos têm de ocupar espaços que não ocupavam, e é através da violência que esse poder é realizado. A experiência estética é sempre epifânica, “implica a emergência de uma substância que parece surgir do nada⁹⁰” (idem, p. 144).

⁸⁹ Idem, p. 148: “Com essa palavra [epifania], citamos epifanias que, pelo menos por alguns momentos, nos fazem sonhar, nos fazem ansiar por saber e no fazem até recordar como seria bom viver em sintonia com as coisas do mundo.”

⁹⁰ Idem, p. 144: “(...) podemos postular que não pode existir epifania e, conseqüentemente, não pode haver genuína experiência estética sem um momento de violência - pois não existe experiência estética sem epifania, isto é, sem o evento da substância que ocupa o espaço”.

A infância como “primeira vez do artista” também parece surgir do nada, e é por essa razão que traz consigo um poder criador. Vejo, portanto, que na ideia de presença se conjuga com muita tenacidade a “primeira vez do artista”, com o advento desse poder criador, que é destruição também porque é violência.

Este trabalho foi concebido sobre o tema o “início da experiência do artista”, a isso que chamo de infância. O objetivo inicial era pensar sobre o que havia nesse “momento de intensidade”. Em paralelo a isso, foi crescendo a intuição de que a presença seria protagonista dessa experiência. Toda pesquisa é em grande parte uma aventura. A obra de Gumbrecht foi uma descoberta muito posterior, epifânica realmente, de que o pensamento sobre infância que eu vinha fazendo não era um devaneio, e que a intuição sobre a presença era muito mais oceânica do que havia suspeitado. Pensar a presença é mudar a concepção de como se apreende a si próprio e ao mundo.

A forma ensaio, que confirma essa mesma aventura na busca da verdade de um tema, é mencionada por Gumbrecht, que cita Lukács:

É correto que o ensaísta busque a verdade”, escreveu, “mas deve fazê-lo à maneira de Saul. Saul partiu em busca dos burros de seu pai e descobriu um reino; assim será com o ensaísta – aquele que é de fato capaz de procurar a verdade -; encontrar, no final de sua busca, aquilo que não procurava: a própria vida. (GUMBRECHT, 2014, p. 29) (grifamos).

A presença na experiência estética, como pensada por esses autores, quer recuperar uma dimensão espacial da existência de que o cotidiano invadido pela “cultura do sentido”, cartesiana, nos privou, a “sensação de estarmos-no-mundo” e de conhecer o mundo não só pelo sentido e interpretação, como segue nesse belo excerto:

Se compreendermos o nosso desejo de presença como uma reação a um ambiente cotidiano que se tornou tão predominantemente cartesiano ao longo dos

últimos séculos, faz sentido esperar que a existência estética possa nos ajudar a recuperar a dimensão espacial e a dimensão corpórea da nossa existência; faz sentido esperar que a experiência estética nos devolva pelo menos a sensação de estarmos-no-mundo, no sentido de fazermos parte de um mundo físico de coisas. Mas devemos desde logo acrescentar que essa sensação, pelo menos em nossa cultura, não terá nunca o estatuto de uma conquista permanente. Então, ao contrário, talvez seja mais adequado formular que a experiência estética nos impede de perder por completo uma sensação ou uma recordação da dimensão física nas nossas vidas. (GUMBRECHT, 2014, p. 146).

No lugar de perguntar o que um objeto “quer dizer” a cultura da presença indaga como nos relacionamos intelectualmente e com nossos corpos com este objeto (idem, p.155). Isso faz pensar, claro, na experiência estética. Recordamos como Genet se aproxima de uma obra de arte perguntando para seu corpo e intelecto “o que isso faz em mim?” Não é isso literalmente o que ele diz - estamos traindo Genet “traduzindo-o”, mas o seu gozo pela traição nos autoriza -, mas sem dúvida afirma uma ingenuidade de infante.

Essa aproximação da “presença” não dá soluções ou resultados práticos. Cria complexidades. É a modesta vocação desse trabalho. Quando Gumbrecht pensa o ensino acadêmico, é nesta direção que quer chamar atenção dos alunos para problemas complexos, não para a solução e a interpretação, mas para a produção de complexidade⁹¹.

No seu ensaio “Graciosidade e Jogo: Por Que Não É Preciso Entender a Dança”, Gumbrecht (2012) vai analisar a

⁹¹ Idem, p. 159: “Tal leitura, tanto a leitura de livros quanto leitura de mundo, não é simplesmente uma atribuição de sentido. É o movimento interminável, o movimento alegre e doloroso entre perder e voltar a ganhar controle intelectual e orientação – que pode ocorrer no confronto com (quase?) todos os objetos culturais, desde que ele ocorra em condições de baixa pressão de tempo, isto é, sem que se espere de imediato uma “solução” ou uma “resposta”. Esse movimento é exatamente aquilo a que nos referimos quando dizemos que um aula ou um seminário “ampliou” o nosso pensamento.”

dança como esta possibilidade de retorno a um elemento ancestral da presença. Não era ociosa nossa menção, no capítulo primeiro ao poema sinfônico de Debussy, “L'après-midi d'un faune”, baseado no poema de Mallarmé, coreografado por Nijinski. A “Tarde” ou a “Sesta de um Fauno” é pura presença de uma tarde qualquer na eternidade de um mundo encantado e ancestral. Essa presença é magia, evocativa de uma atmosfera.

A respeito da graciosidade do título do referido ensaio, nosso autor cita Kleist⁹² (“Sobre o teatro das marionetes”): aquele que mostra e tem consciência da graça, perde a graciosidade; é de quem não tem intenção de ser gracioso que podemos esperar alguma graça. Essa relação da graça com a dança nos leva a pensar no texto de Rodin, “Grandes Catedrais” (RODIN, 2002), em que o escultor descreve que aquelas gigantescas massas de pedra que são as catedrais góticas são sustentadas pelos balanços compensados, contrafortes, que é a mesma ideia de como o corpo humano se move. A dança também é o resultado da suspensão dos pesos do corpo, “a cada passo, se perde e se recupera o equilíbrio” (GUMBRECHT, 2012, p. 108). Mas e a graça? Rodin diz que “é a força que produz a graça; é uma perversão do gosto ou uma perversidade do espírito buscar a graça na debilidade” (RODIN, 2002, p. 2). Já foi mencionada a força da delicadeza quando falamos de Genet. A graça⁹³ como força é uma típica observação de quem percebe o mundo também como “presença”. Claro, é um artista como Rodin falando de arte, natural que seu texto seja rico em *insights* que para nós, inseridos numa “cultura de sentido”, pareçam paradoxais. Mas neste caso é preciso “habitar no paradoxo”, permanecer nele, e de fato abismar-se com a tensão infinita das forças, que nunca vão ser tornar uma única. A dança, como uma catedral é força e delicadeza, sustentação e suspensão.

A dança para Gumbrecht não pode ser entendida dentro de um conceito filosófico clássico da tradição hermenêutica. Mencionamos sobre o fato de que mostrar a graça é perder a

⁹² Heinrich von Kleist.

⁹³ Gumbrecht, 2012, p. 112 sobre a ideia da dança como suspensão: “É interessante notar que aqui Kleist começa a teologizar, algo natural, já que a expressão em latim para graciosidade é “*gratia*”, que, como sabemos também pode significar “*misericórdia*”. O motivo teológico da suspensão, em Kleist, provém da imagem do pecado original, que puxa as pessoas para baixo, e da *misericórdia* divina, que as puxa para o alto.”

graça (intencionalidade), a presença ancestral do despertar de um fauno e a suspensão do dança-movimento-catedral, respectiva e resumidamente. O que Gumbrecht quer demonstrar é que a dança é uma forma artística em que a presença é dominante, até porque o espaço e o corpo são seus reinos. E o espectador não é afetado necessariamente num nível de entendimento que é próprio da “cultura do sentido”, por isso o título “Por Que Não É Preciso Entender A Dança”. Fazendo uma relação com o jogo, Gumbrecht afirma que este precisa de regras para ser compreendido, enquanto que a dança não precisa ser compreendida:

Um terceiro exemplo: as regras são a condição para que um jogo possa ser compreendido, ou seja, para que se possa compreender o objetivo do jogo. Se a dança não possuir regras nesse sentido, então precisamos perguntar – e retornarei a essa pergunta no fim deste artigo – pela postura que o espectador deve assumir diante da dança como alguém que a vê mas não pode entendê-la, porque o conceito clássico da compreensão e, com isso, filosoficamente falando, a tradição da hermenêutica não funciona nesse caso. (GUMBRECHT, 2012, p.106).

A alegria⁹⁴ é um efeito que opera em quem dança e em quem assiste, provocada pela impossibilidade de se acompanhar os movimentos complexos por um ponto de vista exclusiva ou predominantemente do sentido:

(...) o elemento da graciosidade transmite um elemento especial - um elemento de alegria - para aqueles que dançam e aqueles que assistem. Ele [Denby] simplesmente o chama de elemento “of feeling good” (sentir-se bem). Esse sentimento parece ter sua origem na

⁹⁴ Cabe um esclarecimento a respeito da dança e do jogo referidos por Gumbrecht. Ele não está teorizando sobre a dança e o jogo. Utiliza uma certa noção de jogo e uma certa noção de dança para pensar a presença, assim como para falar de “Stimmung” usa num ensaio Janis Joplin.

experiência de que o corpo é capaz de um comportamento complexo que a consciência não consegue permitir ou controlar. Nisto consiste a euforia: percebe-se durante a dança que é possível produzir uma complexidade de movimentos com o corpo que seria impossível se a consciência participasse demais desse jogo. (GUMBRECHT, 2012, p.110).

Gumbrecht reúne alguns princípios que são centrais para ponderar sobre a dança e a presença. São seis que ele elenca e que sobrevoamos em seguida. O primeiro é o jogo. No jogo não há uma ausência de motivação. Existem as regras, mas não motivações cotidianas, as motivações são intrínsecas. O ritmo que é o “fenômeno temporal em seu sentido genuíno” (GUMBRECHT, 2012, p. 114) está tensionado com a consciência e a semântica: “[quando] se pensa demais durante a dança, pelo menos no momento da performance, torna-se impossível acompanhar o ritmo da música” (idem, p. 116). A música é uma das artes que mais envolve o corpo como um todo, inclusive do ouvinte, “quando você ouve música, quando ouve um ritmo, já se encontra em um relacionamento material com seu ambiente” (idem, p. 116). Em quarto lugar a distinção entre “cultura de sentido” e “cultura de presença”, que já foi abordada, considera que estamos a todo momento em duas dimensões, uma de sentido outra de presença, embora não estejamos atentos a isso:

A cada momento, em cada cultura, em cada época, confluem elementos da cultura de sentido e da cultura de presença. Em nenhum momento encontramos apenas na dimensão do sentido ou apenas na dimensão da presença, e as duas dimensões não mantêm uma simples relação de harmonia ou equilíbrio. Em alguns momentos – basta pensar na dança – encontramos muito mais próximos do lado da presença; em outros - por exemplo, quando lemos um romance – muito mais próximos do lado do sentido ou do sujeito. (GUMBRECHT, 2012, p.117).

O “entendimento” é o quinto termo que parte da hermenêutica clássica como ação e motivação. E finalmente a graciosidade. É o mostrar-se e retrain-se do próprio Ser: “[no] “pisar do Ser revela-se para Heidegger aquilo que ele chama graciosidade” (idem, p. 121).

A dança possui todos esses atributos, e é por isso que constitui um exemplo fecundo de “cultura de presença”. A relação do espectador com a dança é também de sentido e entendimento, mas a primazia, na dança, da presença é pronunciada:

Qual, então, pode ser a postura do espectador diante do fenômeno da dança, se a noção clássica de entendimento não pode ser aplicada à dança? De um lado, não existem motivações extrínsecas que nos permitiriam dizer: é isso que eu entendo ser a dança, é isso que eu entendo ser uma determinada apresentação de balé. De outro, identificar a estrutura do ritmo ou da forma coreográfica que rege os movimentos dos dançarinos significaria justamente ignorar o sentimento de êxtase e o ganho energético, dos quais autores como Denby ou Kleist falam. Claro que é possível identificar formas coreográficas a dizer: isto é fraseado desta e construído de tal maneira. Mas aquilo que parece ser central à experiência da dança, esse sentimento de êxtase e de elevação, não pode ser alcançado por meio desse movimento de entendimento. (GUMBRECHT, 2012, p. 124). (grifamos)

Gumbrecht termina seu ensaio manifestando uma generosidade intelectual, como se contasse um segredo, da mesma forma que Genet diante de uma obra de arte, como já referido. Não é preciso “entender” a dança porque perante ela basta estar presente⁹⁵, é assim que se vai ter na dança um acesso a uma experiência estética mais plena.

⁹⁵ Idem, p. 125: “Nesse sentido, podemos talvez dizer que os grandes momentos da dança possuem um potencial de “autodesvelamento do Ser”, como autodesvelamento dos nossos corpos, da nossa existência física, através do

5.2 CONVERSANDO COM GUMBRECHT E JÜNGER

*A obra de arte existe no espaço, quer
seja palácio ou tugúrio, mas existe.*
(Jünger)

A cultura é feita de muitas ruínas. Nunca se sabe com segurança se essas ruínas são a parte essencial ou apenas sobrevivências. Também todas as questões aqui levantadas neste trabalho são consideradas por nós o sumo das leituras e de nossas elucubrações, mas podem também ser ruínas dessas leituras e reflexões.

Como vamos continuar a tratar da presença em Gumbrecht e associá-la às observações de Ernst Jünger sobre arte, que extraímos da sua obra, “Drogas, Embriaguez e Outros Casos” (JÜNGER, 2001), partimos de uma canção de Henri Duparc, *Êxtase*⁹⁶, umas das poucas de que restaram registros (“meu coração dorme de um sono doce como a morte”) e que traz essa atmosfera da embriaguez. No poema, o êxtase está ligado à “doce morte”. A epifania também pode ser pensada como a morte⁹⁷ do que havia e não há mais. A vida e a morte, a criação e

qual nos apercebemos de um lugar “correto”, do lugar “correto” da natureza – mesmo que apenas durante uma fração de segundo. Durante um breve momento, isso nos preenche com alegria e energia e nos transmite a ilusão de que o corpo, que acabou de decolar, pode voar, como se fosse parte da natureza, como se tivesse asas, como se fosse um pássaro. Sem a nossa presença como público, esse movimento de autodesenvolvimento não poderia ser realizado. Nós, os espectadores, somos o meio que libera e recebe essa energia adicional. Mas não podemos planejar nem evocar esse “autodesvelamento do Ser”. Querer entender o “autodesvelamento do Ser” significaria impossibilitá-lo de antemão como evento. Por isso tudo o que podemos fazer quando assistimos fascinados a uma dança é estar presentes. Concentrados, receptivos e serenos, sem intenções e sem muita autorreflexão. Estamos presentes – e assim recuperamos novamente uma noção do nosso lugar na natureza. Ao mesmo tempo, participamos do meio para o autodesvelamento do nosso próprio Ser.”

⁹⁶ *Sur un lys pâle mon coeur dort*

D'un sommeil doux comme la mort

Mort exquise, mort parfumée

Du souffle de la bien aimée

Sur ton sein pâle mon coeur dort

D'un sommeil doux comme la mort (Henri Cazalis)

⁹⁷ Jünger, 2001, p. 271: “Os antigos gostavam de comparar o sono com a morte; julgavam também que, durante os sonhos, vivíamos como os deuses; a este respeito pode haver opiniões divergentes. Em todo o caso, temos o

a destruição são aspectos do mesmo fenômeno. A infância é a morte de algo que dá lugar a uma intensidade, a um nascimento. Então começo e fim são expressões equivalentes, mas afirmativas de realidades diversas. Sobre o sono e a morte, Ernst Jünger faz uma formulação mítica:

Os antigos gostavam de comparar o sono com a morte; julgavam também que, durante os sonhos, vivíamos como os deuses; a este respeito pode haver opiniões divergentes. Em todo o caso, temos o sentimento de que o dia nos rouba qualquer coisa; obriga-nos a reentrar no tempo. (JÜNGER, 2001, p. 271).

Esse pensamento de Jünger de que o dia nos rouba alguma coisa nos permite cogitar que o conhecimento, a experiência do saber, seja estético ou não, apenas como luminosidade é muito parcial e limitador. Mesmo temendo cansar o leitor, lembramos da noção de “contemporâneo” de Agamben e da “noite escura” de São João da Cruz, esse lado sombrio da experiência que produz, estranhamente, claridade. As relações que fazemos neste trabalho buscam uma repetição como diferença. Cada vez que se encontra um autor ou argumento semelhante, é uma oportunidade de viver novamente os argumentos, colocá-los novamente no mundo, expostos a todo o resto, à materialidade da presença: “a existência, no sentido superior da palavra, consiste numa aproximação incessantemente renovada” (JÜNGER, 2001, p.178);

Retomando o poema “Êxtase”, ele exprime uma atmosfera letárgica, introspectiva, privadamente sombria, de alguém que chega nesse lugar familiarmente desconhecido, onde nunca esteve, e que, no entanto, estava sempre lá, próximo, mais

sentimento de que o dia nos rouba qualquer coisa; obriga-nos a reentrar no tempo.” Esse pensamento de Jünger de que o dia nos rouba alguma coisa nos remete novamente à elaboração de que pensar o conhecimento, a experiência do saber, seja estético ou não, apenas como luminosidade é muito parcial e limitador. Mesmo temendo cansar o leitor, lembramos da noção de contemporâneo de Agamben e da “noite escura” de São João da Cruz. As relações que fazemos buscam uma repetição como diferença. Cada vez que se encontra um autor ou argumento semelhante, é uma oportunidade de viver novamente os argumentos, colocá-los novamente no mundo, expostos a todo o resto.

próximo do que tudo, e tão longínquo, como o conceito de *unheimlich* de Freud. Mas do que ao poema “Êxtase”, nos referimos à canção embriagadora de Duparc, refúgio dessa modernidade que é vertigem e monstruosidade. Vertigem porque é o novo como advento incessante. Monstruosidade, como consequência dessa velocidade que cria problemas e os resolve em uma escala desmedida, portanto, sem equilíbrio. Na canção, enquanto a voz nos conta como é o êxtase, as harmonias do piano vão avançando em platôs cada vez mais amplos, ganhando espaço num ambiente diáfano, letárgico, aproximando-se de novos mundos. Proponho um pequeno jogo. Escutar essa canção, “Êxtase” e pensar nos estados de união de São João da Cruz. Já mencionamos o quanto o anacronismo pode nos devolver o frescor dos sentidos, na sua expressão de presença. Apesar de toda crítica ao cristianismo em que poderíamos facilmente resvalar, por ser o poeta um santo católico⁹⁸, ressaltamos que a experiência místico-poética de São João é intrigante porque trata de estados dos confins de uma humanidade⁹⁹. É como explorar o universo, a escala do espaço sideral. Será que somos infinitos também? E se, potencialmente, o infinito do universo estiver dentro de cada um¹⁰⁰? Isso pode ser

⁹⁸ Cioran (2014, p. 82):

“A única profundidade insípida: a santidade.

A santidade ou a falta de destino.

Um santo não pode morrer porque não vive. Um santo não termina nunca, assim como não começa nunca. Um gênio pode ser morto por sua obra. Que santo morreu de amor que há nele?

Cada instante como expressão de um destino, como luta entre a vida e a morte, forma a tragédia. Nela a morte e a vida são absolutos. Mas o absoluto que o santo alcança sacrifica tanto a vida quanto a morte. Um absoluto inútil e uma profundidade insípida, ou por que tememos a santidade ao preço de nosso ser.”

⁹⁹ Gumbrecht, 2014, p. 143: “ Só aqueles que não se expõem à experiência radical do nada caem no déficit de sentido que Heidegger chama de “o impessoal” e “conversa trivial”. Para Heidegger, se reconhecermos os limites da nossa própria vida como o fim da consciência – um fim que é absolutamente -, poderemos, começando desse ponto de profundidade, atribuir uma forma ao nosso próprio *Dasein*.”

¹⁰⁰ Jünger, 2001, P. 346:

“É importante que sejamos, por vezes, levados até às próprias fronteiras do humano; aí estava, nas origens o sentido da festa. A sua história pode ser dividida em duas grandes expectativas: o desejo de vir a ser idêntico ao animal, e a esperança na aparição dos deuses.

A condição necessária para tais aproximações é que o homem se mantenha aberto. Actualmente, além de ser menos capaz disso, está também, a essa

assustador. Esses estados interessam ao surrealismo, em que pese a sua revolta apaixonada contra o catolicismo, porque são experiências e não teorias. Gumbrecht diz que a linguagem produz epifanias, longe do seu funcionamento normal, e que a experiência mística como linguagem (a dos poetas-místicos), faz esse percurso:

Por meio de uma referência constante à sua própria capacidade de interpretar a presença intensa do divino, a linguagem mística produz o efeito paradoxal de estimular imaginações que parecem fazer esta mesma presença palpável. Na descrição das suas visões, Santa Teresa de Ávila, por exemplo, utiliza imagens altamente eróticas, sob a condição permanente de um “como se”. Para ela, o encontro com Jesus é “como se tivesse sido penetrada por uma espada”; ao mesmo tempo, ela sente, “como se um anjo estivesse emergindo do seu corpo”. Em vez de tomar literalmente essas formas de expressão mística que realmente excede os limites da linguagem, uma visão secular e analítica compreenderá a experiência mística em si como um efeito da linguagem e dos seus poderes inerentes de autopersuasão. (GUMBRECHT, 2015, p. 27).

Jünger (2001) percorre muitos estados alterados produzidos pelas drogas, mas reconhece que a disposição para a embriaguez pode recrudescer tão violentamente que um mero comportamento pode ser desencadeador:

Este privilégio é, sobretudo, reservado à ascese: conhecem-se desde sempre as suas ligações com o êxtase. Às abstinências, às

aproximação, na medida em que intenta humanizar completamente o mundo e impregná-lo de substância humana: é fácil constatá-lo.

(...)

Ora, o que é viver sem contacto com essas fronteiras atrás das quais deixámos, não só o homem, mas também os deuses e os animais? Questão que sempre perturbou o homem e o inundou de angústia, e continua a ser, nos nossos dias, o mais secreto dos seus cuidados”.

vigilias e aos jejuns junta-se a solidão, onde também o artista e o sábio vão buscar forças sempre novas. (JÜNGER, 2001).

Acreditamos que Jünger não está defendendo um espírito ascético, ou qualquer outra ascese. Seu interesse (e o nosso) está nessas “forças sempre novas” a que ele se refere, e a infância - como a denominamos neste trabalho - é um desses lugares. Seja santidade, poesia, amor, sexo ou vinho, tudo depende da dose¹⁰¹, como dizia Paracelso: “Sola dosis facit venenum”¹⁰².

A epifania é uma consequência do caráter mágico da arte. Mesmo em nossa época, com o desencanto da obra de arte¹⁰³, Jünger afirma que o que existe não é apenas virtuosismo, que toda obra de arte possui encanto estético, mas também poder mágico: “um grande quadro comporta, além do seu efeito estético, um centro de onde irradia uma ação inteiramente diferente – mágica” (Jünger, 2001, p. 334). Nenhum método vai esgotar uma grande obra justamente pelo seu caráter maravilhoso ou encantador:

Que a magia ou o feitiço contidos numa obra tenham muito pouco a ver com a arte, podemos verificá-lo no ‘ícone milagroso’. Só muito raramente será uma obra de arte, porque quanto maior for a técnica do artista, mais se adensa a parede que a separa dessa outra camada. E, contudo, se eliminássemos completamente, por filtragem, esse depósito, nada mais ficaria do que ‘apenas arte’, isto é, virtuosidade’. (idem, p.334).

Quando Nancy defende a apresentação na arte como uma outra possibilidade distinta da representação, não se pode deixar de pensar que mesmo uma obra de arte exemplo da arte representacional, se ela sobreviveu esteticamente até nosso tempo, não apenas como valor histórico, é porque tem elementos

¹⁰¹ É preciso estar embriagado com vinho, poesia, virtude, como diz Baudelaire no famoso seu poema em Prosa.

¹⁰² Jünger (2001, p. 31).

¹⁰³ Aura em Benjamin.

muito fortes da presença, da magia ou de uma apresentação. Colocamos como equivalências essas ideias por entendermos que seja possível aproximá-las e compartilhá-las dentro do uso que os autores citados neste trabalho fazem destes vocabulários.

Jünger cita muitas vezes no seu livro uma frase de Hölderlin: “Vivi uma vez como os deuses” (JÜNGER, 2001, p.188). Mas não se pense que se trata de relatos puramente interessados em experiências com as drogas. O autor, nesses meandros sobre as drogas e embriaguez, pensa em temas da arte e muitos outros, “(...) engana-se ao pensar que a sede do bebedor é uma espécie de necessidade irresistível de líquido. Se assim fosse, seria facilmente apaziguada: no entanto, por trás dela esconde-se uma outra coisa: a aspiração a um mundo mais espiritual. Esta fome é inextinguível, como toda a necessidade metafísica, e é isso o que explica que as suas vítimas sejam insaciáveis” (idem, p. 58).

Pode parecer curioso que tenhamos nos referido ao êxtase espiritual e à presença como substância ou materialidade, mas o próprio Jünger diz que todo prazer é espiritual: “é no espírito que reside essa fonte inesgotável que brota sob a forma de desejo insaciável. ‘E na volúpia desfaleço de desejo’” (idem, p. 13). Mas compara a escravidão de um glutão romano aos prazeres sem limite na mesa com a liberdade de um asceta como Santo Antônio: “o asceta é mais rico que o César, senhor do mundo visível, que vegeta entre as volúpias” (idem, p. 14).

A embriaguez como tema da estética vai ligar o artista e o pensador à experiência epifânica, pois ambas se situam numa proximidade com a presença no sentido em que a estamos abordando:

O pensador ou o artista, se está em forma, conhece tais fases em que nova luz o invade. O mundo começa a falar e a responder ao espírito num excesso exuberante. As coisas parecem carregar-se de potencial; a sua beleza, a sua ordem inteligível ressaltam com uma nova frescura. (idem, p. 34).

Esse trecho condensa muitos aspectos do pensamento que se anunciou com o título desta tese, a experiência do artista, na sua intensidade da primeira vez, chamada de infância. Que

Jünger migre das drogas para a arte, filosofia etc. mostra-se irrelevante diante a força espiritual que se pode extrair das suas ideias, adensando nossos argumentos. Jünger tem um estilo cambiante, e encontra semelhança entre heterogêneos que nos inquieta, como a percepção que temos por vezes de uma obra de arte. Ele mesmo reconhece essa intenção na introdução da obra citada: “O essencial do meu trabalho tinha menos em vista escrever um livro que construir uma ‘máquina’, um veículo de onde ninguém saísse como tinha entrado” (JUNGER, 2001, p.23).

Na mesma linha, tem-se a impressão, lendo Gumbrecht, que ele aspira a uma complexidade do pensamento nas humanidades e que cause alguma diferença, desloque a atenção dos alunos, leitores ou debatedores para novas descobertas, mesmo que sejam na verdade velhas descobertas ou pelo menos esquecidas. O velho em contato com o atual já não é velho.

Para promover o encontro da ideia de presença em Gumbrecht com a experiência da primeira vez - a nossa infância - uso uma passagem de Jünger que descreve seu primeiro contato com o mar:

Nascido numa região interior, conheci primeiro o mar pelas histórias que me contavam, e as vagas pareceram-me medíocres quando as vi pela primeira vez. Foi somente quando estive quase a afogar-me que a ondulação me pareceu gigantesca, como se, até esse momento, baixa ou alta, não tivesse passado de um bastidor, ao passo que agora a verdadeira luta começava” (idem, p. 21).

Chamo à atenção que somente na presença da onda o autor, na sua corporalidade, no seu contato com o mundo, portanto, pode compreender o que é uma onda. Isso não quer dizer que com nossas capacidades intelectuais ou imaginárias não possamos conceber como as coisas, mas o conhecimento como presença não é substituível pela exploração puramente intelectual. Cultivar a presença nestes termos pode ser, sim, um “ir além” numa cultura de sentido que já dá algum sinal de desgaste e limitação no campo das ciências humanas. Talvez

uma outra citação do próprio Jünger seja mais esclarecedora ainda: “O cavaleiro conhece esta sensação: talvez já há um ano que monta a cavalo – de repente, sabe o que significa ‘montar a cavalo’” (JÜNGER, 2001, p. 100).

Como já foi dito em outra parte deste trabalho, a partir em Gumbrecht, a questão que se coloca às ciências humanas é criar complexidades, associações que tragam frescor à atividade intelectual no nosso campo: “[a] marca característica dos grandes problemas é não terem solução. O seu valor reside na questão incessante, que exige em vão uma resposta, e na inquietação inextinguível” (idem, p. 296). A “presença” sempre deixa uma possibilidade em aberto, um lado pelo qual se possa fugir e recomeçar tudo.

5.3 NOTA SOBRE A “ILUMINAÇÃO PROFANA”

Quando tratamos do episódio dos “Campanários” (Proust), e demais iluminações, tínhamos em mente tratá-los como “iluminações profanas”. Essas iluminações ou epifanias profanas estão muito ligadas ao surrealismo, notadamente a duas obras: “Nadja”, de André Breton, e “Paysan de Paris”, de Louis Aragon. São experiências ligadas à vida urbana, à materialidade da cidade, como observa Gumbrecht:

Para Aragon, a experiência central está ligada aos confrontos com as realidades materiais da cidade – os objetos e as coisas que a fazem ser aquilo que é. Para Breton, a questão principal inclui “encontros” com um ser humano – Nadja. O ambiente é um cotidiano em que já aconteceu a desumanização; a propósito da figura feminina, poderíamos mesmo falar de uma condição geral – e, ao mesmo tempo, historicamente específica – de “reificação”. (idem, 2014, p. 140).

O texto de Benjamin sobre o surrealismo¹⁰⁴ discute a posição desse movimento na França, na Alemanha e no mundo.

¹⁰⁴ “O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia” (Benjamin, 1996, p. 21)

Gumbrecht está mais interessado na energia que o surrealismo observa nas coisas, pois isso é manifestação da presença: “[eles, os surrealistas] levam a imensa energia da “atmosfera”, que existe escondida nessas coisas, até o ponto da explosão” (BENJAMIN, 1985, p. 25).

Benjamin, no texto “Sobre o Conceito de História”, em seu “Apêndice 2”¹⁰⁵ diz que na rememoração cultivada pelos judeus o tempo não era vivido como vazio e homogêneo, e a qualquer momento o messias poderia aparecer, logo cada segundo tinha um valor singular. Cada segundo podia conter um acelerador dos fatos.

Esses súbitos momentos de êxtase ou iluminação que os surrealistas vão chamar de “iluminação profanas” ocorrem “num piscar de olhos” (GUMBRECHT, 2014). Isso confirma o que Gumbrecht defende, a presença, está mais ligada à ideia de magia do que de ação. No campo da literatura pode-se falar em “experiências mágicas com palavras”¹⁰⁶. Claro que para Benjamin e sua visão do surrealismo a “iluminação profana” é embriaguez guiada para a revolução¹⁰⁷; é num sentido coletivo¹⁰⁸ que essa iluminação se realiza. A matéria do sonho, por

¹⁰⁵ 1985, p. 232: “Certamente, os adivinhos que interrogam o tempo para saber o que ele ocultava em seu seio não o experimentavam nem como o vazio nem como homogêneo. Quem tem em mente esse fato, poderá talvez ter uma ideia de como o tempo passado é vivido na rememoração: nem como vazio, nem como homogêneo. Sabe-se que era proibido aos judeus investigar o futuro. Ao contrário, a Torá e a prece se ensinavam na rememoração. Para os discípulos, a rememoração desencantava o futuro, ao qual sucumbiam os que interrogavam os adivinhos. Mas nem por isso o futuro se converteu para os judeus num tempo homogêneo e vazio. Pois nele cada segundo era a porta estreita pela qual podia penetrar o Messias.”

¹⁰⁶ Idem, 1985, p. 28.

¹⁰⁷ Idem, p. 32: “Em todos os seus livros e iniciativas, a proposta surrealista tende ao mesmo fim: mobilizar para a revolução as energias da embriaguez. Podemos dizer que é essa sua tarefa mais autêntica. Sabemos que um elemento de embriaguez está vivo em cada ato revolucionário, mas isso não basta. Esse elemento é de caráter anárquico”.

¹⁰⁸ Idem, p. 35: “Somente quando o corpo e o espaço de imagens se interpenetrarem, dentro dela, tão profundamente que todas as tensões revolucionárias se transformem em inervações do corpo coletivo, e todas as inervações do corpo coletivo se transformem em tensões revolucionárias; somente então terá a realidade conseguido superar-se, segundo a exigência do Manifesto comunista.”

exemplo, aproxima Benjamin¹⁰⁹ e os surrealistas da psicanálise (Freud). Nesta, o sonho deve ser analisado e tornado compreensível. Para Benjamin e os surrealistas, o sonho “promove o colapso dos esquemas de sentido do sujeito” (D’ANGELO, 2006, p. 102). Para ambos, Benjamin e surrealistas, é a ruptura de um modelo que deve se precipitar: “[para] Benjamin, no entanto, o reencontro do sentido não pode se dar individualmente, pois o sentido sempre supõe uma conexão no plano coletivo” (idem). O surrealistas querem explodir o cotidiano e “Épatez le bourgeois” (D’ANGELO, 2006, p. 84).

Não é somente o sonho que contém um elemento de ininteligibilidade, a realidade implica em presença e sentido, e a presença contém ao mesmo tempo dia e noite. Relembramos que “noite escura” é, num aspecto, a incompreensão diante do imponderável, e disso participa a arte na sua visibilidade e invisibilidade:

A função do sonho equivale, neste caso, à experiência do êxtase promovida pela religião, pela arte ou pela droga. As possibilidades transformadoras do sonho só se realizam quando a “ininteligibilidade” do conteúdo manifesto não é dissolvida pela lógica que comanda o mundo. Reduzir o sonho à problemática do sujeito é negar as contradições da cultura. (idem).

A ininteligibilidade não significa obscurantismo. Não é tomar o enigmático como finalidade, mas percebê-lo no cotidiano:

De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na

¹⁰⁹ “Deveríamos, tanto quando possível, desconsiderar a obsessão de Benjamin, afirmando que todas as suas observações são políticas. Esta tendência é característica daquele tempo, e, por volta de 1930, haveria de tornar-se loucura. Ao fazê-lo, poderemos ver que as referências à energia, à atmosfera e ao ambiente ocupam posições-chave naquilo que ele escreve: “insurreição”, “explosão”, “vontade indômita”, “linguagem comandada o eu”, e por aí vai. Benjamin entendia o surrealismo como uma energia pulsando na fronteira entre o sono e o caminhar, em que a atribuição de forma ou a produção de sentido estável são impossíveis” (GUMBRECHT, 2014, p. 142).

medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano. Por exemplo, a investigação mais apaixonada dos fenômenos telepáticos nos ensina menos sobre a leitura (processo eminentemente telepático) que a iluminação profana da leitura pode ensinar-nos sobre os fenômenos telepáticos. Da mesma forma, a investigação mais apaixonada da embriaguez produzida pelo haxixe nos ensina menos sobre o pensamento (que é um narcótico eminente) que a iluminação profana do pensamento pode ensinar-nos sobre a embriaguez do haxixe. O homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à flânerie, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são iluminados mais profanos. Para não falar da mais terrível de todas as drogas – nós mesmos – que tomamos quando estamos sós. (BENJAMIN, 1985, p. 33). (grifamos)

Para os surrealistas os poderes da imaginação e da linguagem “conduzem a territórios desconhecidos” (D’ANGELO, 2006, p. 90), por isso a experiência do louco, do artista e da criança lhes cativa.

A experiência pode ser política sem ter essa conotação necessariamente coletiva que Benjamin assume. A crítica ao racionalismo da cultura ocidental visa a “romper esse tempo infernal da modernidade” (idem, p. 90):

A valorização do ócio e o combate à rotina desmoralizante do trabalho nas sociedades do século XX fazem parte da estratégia surrealista de retomada da unidade entre a vida e a arte, iniciada com o confronto heróico entre os dadaístas e a instituição arte.

É inequívoco que em Benjamin a iluminação profana se dá de fato numa dimensão materialista, já para o surrealismo talvez

se possa afirmar que essa iluminação se dê num encontro entre a arte e a vida:

Mas quem percebeu que as obras desse círculo não lidam com a literatura, e sim com outra coisa – manifestação, palavra, documento, bluff, falsificação, se se quiser, tudo menos literatura -, sabe também que são experiências que estão aqui em jogo, não teorias, e muito menos fantasmas. E essas experiências não se limitam de modo algum ao sonho, ao haxixe e ao ópio. É um grande erro supor que só poderemos conhecer das “experiências surrealistas” os êxtases religiosos ou os êxtases produzidos pela droga. (...) [A] superação autêntica e criadora da iluminação religiosa não se dá através do narcótico. Ela se dá numa iluminação profana, de inspiração materialista e antropológica, à qual podem servir de propedêutica o haxixe, o ópio e outras drogas. (Mas com grandes riscos: e a propedêutica da religião é a mais rigorosa)” (BENJAMIN, 1985, p. 23).

Grumbrecht observa na iluminação profana dos surrealistas a presença de uma atmosfera que desregra os sentidos¹¹⁰ e torna subversiva a percepção.

Pesquisar um tema que seja uma crítica à corrente dominante de produção de sentido já pode ser considerado uma ação revolucionária. A revolta ou revolução pode ocorrer em níveis muito menores, micropolíticas, num mundo tão voltado para a produção ou para a obra. A inoperância, como a do escriturário *Bartleby*¹¹¹ de Melville - “I would prefer no to” - tem

¹¹⁰ Rimbaud, referência importante para os surrealistas, diz na Carta do Vidente: “O poeta se faz vidente por um longo, imenso e pensado desregramento de todos os sentidos” (Rimbaud, 1991, p.34).

¹¹¹ *Bartleby* é um escriturário do conto de Melville que se recusa a cumprir com suas tarefas respondendo sempre *I Would Prefer Not To* (“eu preferiria não”), ao ponto de ser preso e morrer na prisão por que preferiria não comer. Com esta resposta ambígua ele não responde nem que sim nem que não, deixando seus interlocutores em lugar nenhum entre o ser e o não ser. Agamben fala em potência, que “subtrai das condições de verdade” e desabilita o princípio de contradição.

potencial revolucionário, como afirma Gumbrecht se referindo a Lyotard:

Demorar o seu tempo, sozinho ou em grupo, para pensar uma dada matéria, sem objetivos práticos, representava para ele a possibilidade última de ação “revolucionária” ainda ao dispor dos intelectuais. (GRUMBRECHT, 2015, p. 139).

Quando mencionamos surrealismo, epifania, dança, *stimmung*, não temos como objetivo tratar esses temas isoladamente, e sim abordá-los como coadjuvantes do tema central que é a presença. Gumbrecht utiliza do mesmo expediente. E é natural que ele faça assim, pois acreditamos que não seja possível tratar da presença diretamente, já que o que ela deixa é um vestígio da sua passagem, como formula Nancy, o que será visto a seguir.

5.4 A ARTE COMO APRESENTAÇÃO E PRESENÇA EM NANCY

A apresentação na arte para Nancy, entendemos, mantém um grau de proximidade com a presença, que é o mote de toda obra de Gumbrecht. São pensadores muito afinados entre si. Gumbrecht cita Nancy, que, inclusive, escreveu um livro sobre o tema presença¹¹². O interesse de trazer Nancy ao debate é dar potência aos nossos argumentos, e como já foi dito em algum lugar desse trabalho, poder viver esses argumentos.

Jean-Luc Nancy, em “*La Mirada Del Retrato*”, levanta a hipótese de que o retrato é a presença da morte: ele “coloca a morte mesma na obra: a morte operando em plena vida, e em plena mirada” (NANCY, 2006, p. 54)¹¹³. Na máscara mortuária é diferente, por exemplo, ele diz que ela não apresenta a morte e sim o morto.

Como presença da ausência, o retrato é feito “para guardar a imagem na ausência da pessoa”¹¹⁴ (NANCY, 2006, p. 54).

¹¹² The Birth To Presence, 1993, Stanford University.

¹¹³ Nancy, 2006, p. 54: pone a la muerte misma en obra: la muerte obrando en plena vida, en plena figura y en plena mirada.

¹¹⁴ Idem, p. 53: “para guardar la imagen en ausencia de la persona”.

Apresenta a presença como ausência e expõe-na como retirada, evocando-a. O amor, a glória e a morte estão intimamente relacionados ao retrato; são, para Nancy, os *comandatários* do retrato por serem a subtração da presença, compartilham, nas suas palavras, do mesmo fenômeno da ausência, na qual a arte está imbricada:

(...) a pintura se evoca indefinidamente a ela mesma. Esta evocação é a evocação a si de uma presença que se ausentou em si. A ideia da arte é sempre a arte mesmo, e cada vez diferente¹¹⁵ (Idem, p. 56).

A falta de glória faz um conquistador atravessar o mundo, devastar civilizações, então a glória almeja a glória por ausência dela mesma.

A passagem do ícone ao retrato é também a transição da “presença divina” para a figura “dessacralizada, aberta sobre o silêncio da própria presença ausente” (Idem, p. 58)¹¹⁶. Essa distância da ausência permite o contato com a intimidade perdida, todo retrato é “sagrado, o que quer dizer, por outro lado, segredo” (Idem, p. 57)¹¹⁷.

Com essa frase do evangelho segundo São João, *Noli me tangere*¹¹⁸, o Cristo diz para Maria Madalena que a sua natureza não é desse mundo, redutível ao toque, mas escapa dos nossos sentidos como totalidade que é. O afresco de Giotto na Cappella degli Scrovegni, na cena que corresponde a esse trecho do evangelho, ilustra o gesto teatral do Cristo com as suas chagas, deixando o sepulcro e indicando a Maria Madalena que se afaste. Ele aparece no canto esquerdo da cena, retirando-se; não ocupa mais do que um sexto do afresco, ao mesmo tempo em que domina todo o conjunto. E só sobrepuja todos os demais componentes da iluminura porque não está no centro da cena, porque significa o inexprimível.

¹¹⁵ (...) “la pintura se evoca indefinidamente a ella misma. Esta evocación es la evocación a si de una presencia que se ha ausentado en si. La Idéia del arte es siempre el arte mismo, y cada vez diferente”.

¹¹⁶ Idem, p. 58: “abierta sobre el silencio de la propia presencia”.

¹¹⁷ Idem, p. 57: “que és como decir, por lo demás, secreto.”

¹¹⁸ *Não me retenhas* ou *não me toques*, a tradução *hapto* por *tango* no latim não tem o sentido grego de tocar e reter.

Com a presença somos forçados ao exercício de compreender, sem compreender tudo, há sempre um *Noli me tangere*. Nietzsche diz que “tudo compreender é tudo desprezar”. A aprendizagem dos signos de que Deleuze trata em “*Proust e os signos*” estabelece-se nessa ordem. No conhecimento há uma porção que é não conhecimento. Este foi um dos motivos que nos levou ao interesse pela experiência do artista, que foi trabalhada mais como relato no primeiro capítulo e foi se espessando nos capítulos seguintes, em que fomos abandonando os relatos para privilegiar as teorias e terminar com o relato teorizante e ontológico sobre a fotografia em Barthes.

Nancy, em “*Noli me tangere*”¹¹⁹ (TROTTA, 2006), usa a força dessa passagem do evangelho para pensar a arte. A essência da pintura não é para ser tocada, como a escultura. Mas o olhar já é um tocar diferido, o instante do tocar que separa o toque do que é tocado, essa separação, esse retrocesso, é o tocar, sem o que teríamos a adesão, a união, a apropriação de um no outro. O toque em Nancy é o intervalo. “*Não me retenhas*”, para Nancy, numa das formulações possíveis é: toca-me, mas com um toque verdadeiro, retirado, que não quer apropriar-se, tornar-se o mesmo:

Enuncia algo do tato, do tocar, ou toca o ponto sensível do tato: este ponto sensível que o tocar constitui por excelência (é, em suma, “o” ponto do sensível) e o que nele forma o ponto sensível. Mas esse ponto é precisamente o ponto em que o tocar não toca, não deve tocar para exercer seu toque (sua arte, seu tato, sua graça): o ponto e o espaço sem dimensão que separa o tocar reúne, a linha que separa o tocar do tocado e

¹¹⁹ Essa passagem da Bíblia tão retratada pelos pintores é do evangelho de São João, o discípulo a quem Jesus mais queria, ao lado de quem se deitou na última ceia. Nancy percorre esse tema citando Freud sobre a impossibilidade do amor cristão. Um lugar impossível, “no sentido de que é no lugar do impossível que se mantém, sem fazê-lo possível, sem tampouco converter sua necessidade em recurso especulativo ou místico” “(...) en el sentido de que es en el lugar de lo imposible donde se trata de mantenerse, sin hacerlo posible, sin tampoco convertir su necesidad en recurso especulativo o místico” (idem).

portanto o toque em si mesmo. (NANCY, 2006, p. 25).¹²⁰

Então acariciar é apartar-se, não tocar, “fazer intensa a presença de uma ausência enquanto ausência” (Idem, p. 81).¹²¹ Esperamos que esteja claro que a presença implica também ausência, e é por este motivo que nas obras de Gumbrecht e Nancy, Heidegger tem uma importância medular.

A presença, neste trabalho, insistimos, coloca-se no âmbito de uma aprendizagem. O olhar de Genet sobre as esculturas de Giacometti, o encontro de Rublev com o jovem sineiro, o cineasta Severo que se aproxima do universo atormentado do agricultores-místicos e o jovem herói da *Recherche* na sua epifania avassaladora, todos passam por processos de aprendizagem como presença e ausência de intensidades, porque é “noite escura”, o sentimento da ininteligibilidade diante do colossal.

Nancy pensa a arte através de várias imagens que os artistas pintaram a partir dos temas cristãos. No livro “*The Muses*”, Nancy também trabalha com a pintura de Giotto e Caravaggio nesta mesma perspectiva. Ocupa-se das referências bíblicas não como promessa ou ato final, entende que o evangelho é realização e presença divina: “(...) a vida de Jesus é toda ela uma representação da verdade que ela mesma pretende ser. Mas isso não significa que essa vida ilustre somente uma verdade invisível. É idênticamente a verdade que se apresenta representando-se” (NANCY, 2006, p. 10)¹²².

A apresentação da verdade numa existência singular, mostrando o original da figura: “Quem me viu, viu ao pai”¹²³

¹²⁰ “Enuncia algo de tacto de tocar en general, o toca el punto sensible del tacto: esse punto sensible que le tocar constituye por excelência (es, en resumidas cuentas, “el” punto de lo sensible) y lo que en él forma el punto sensible. Ahora bien, ese punto es precisamente el punto em que el tocar no toca, no debe tocar para ejercer su toque (su arte, su tacto, su gracia): el punto o el espacio sin dimensión que separa lo que el tocar reúne, la línea que separa el tocar de lo tocado y por tanto el toque de sí mismo.”

¹²¹ Idem, p. 81. hacer intensa la presencia de una ausencia en tanto que ausencia

¹²² “(...) la vida de Jesús es toda ella una representación de la verdad que él mismo pretende ser. Pero esto significa que esa vida no ilustra solamente una verdad invisible: es idénticamente la verdad que se presenta representándose”.

¹²³ Idem, p. 10. “El que me ha visto a mi, há visto al padre.” Nancy retira da Bíblia essa famosa passagem.

(Idem, p. 10). É o original por que é o próprio Deus que se apresenta. Com isso não há nada a mostrar ou revelar, segundo Nancy, posto que encontramos unidade da imagem com o original, “a identidade do invisível e o visível”¹²⁴ (Idem, p. 12).

Renúncia a toda aderência, familiaridade, segurança. Com a ressurreição, não há nada que mostrar, nenhuma aparição, muito menos “epifania de uma glória celestial” (Idem, p. 73). Jesus e Maria Madalena, para Nancy, representam um casal de amantes místicos, como nos poemas, em que os amantes “gozam um do outro separando-se”¹²⁵ (Idem, p. 73), adeus não existe. Jesus revela Maria a ela mesma, chamando-a “Maria”; não quer significar, mas designar. “*Não me toque*” também apresenta a ideia de que não se pode ter nada:

Não tens nada, não podes ter nem reter nada, e aqui está o que você precisa amar e saber. Aqui está o que corresponde a um saber de amor. Ama o que te escapa, ama aquele que se vai. Ama que se vá. (NANCY, 2006, p.60).¹²⁶

O amor e a verdade tocam-se, repelindo-se, na enunciação de Nancy, pois o toque revela que o alcançado está fora de alcance.

No seu ensaio “*On the Threshold*”, com base no quadro *A morte da Virgem*, de Caravaggio, Nancy explora a ideia de apresentação da obra de arte, em oposição à representação. Examina o plano do visível, o invisível não além do visível, dentro ou fora, mas nele, na tela, no limiar. O quadro diz: “Entre e olhe”. Olha-se até a exaustão, até ver o invisível no plano, na tela:

Ver o invisível. Este é o comando ou a demanda da pintura comum: muito simples, muito humilde, muito irrisório. Ver o invisível, nem além do visível, nem dentro, nem fora, mas exatamente nele, no limiar, como seu

¹²⁴ Idem, p. 12. la identidad de lo invisible y lo visible

¹²⁵ “(...) gozan uno del outro separándose (...)”

¹²⁶ “No tienes nada, no puedes tener ni retener nada, y he aquí lo que necesitas amar y saber. He aquí lo que corresponde a un saber de amor. Ama lo que se te escapa, ama a aquel que se va. Ama que se vaya.”

olho, sua trama e seu pigmento. (Idem, p.59)¹²⁷.

O tema do quadro é a morte da Virgem Maria. Entretanto, a morte não está no quadro, porque a morte nunca aparece na articulação de Epicuro citado por Nancy¹²⁸. A esta pergunta se a propósito do quadro não seria justo indagar: nunca há a morte?

A morte não ocorreu naquele momento do quadro, e de mais a mais, ela nunca ocorreu. Um homem morto, uma mulher morta, não é a morte. Além disso, a Virgem parece que está descansando. Deleuze diz que “nada há atrás do espelho, mas dentro dele”¹²⁹. Caravaggio apresenta uma irradiação que sai do corpo da mulher e não ilumina nenhum outro mundo, mas esse mesmo mundo, sem fora, nem dentro, brilho da sua presença. A pintura apresenta o limiar em que estamos, e não existe passagem para outra coisa:

Há pintura, há nós, indistintamente, aqui, pintura é nosso acesso ao fato de que não acessamos nem dentro nem fora de nós mesmo. Assim nos existimos. Esta pintura pinta o limiar da existência. Nessas condições, pintar não significa representar, mas simplesmente colocar no solo, na textura e no pigmento esse limiar” (NANCY, 1996, p. 61)¹³⁰.

O quadro apresenta Maria numa cena laica; sem anjos ou trono celestial. Caravaggio “transformou um tema sobrenatural

¹²⁷“See the invisible. This is the ordinary command or demand of painting: very simple, very humble, even derisory. See the invisible, nor beyond the visible, nor inside, nor outside, but right at it, on the threshold, like its very oil, its weave, and its pigment.”

¹²⁸ Epicuro: “Não há por que temer a morte. Onde estou, ela não está. E onde ela está, eu não estou”.

¹²⁹ Deleuze, 2007, p. 25.

¹³⁰ “There is painting, there is us, indistinctly, distinctly, here, (the) painting is our access to the fact that we do not accede – either to the inside or to the outside of ourselves. Thus we exist. This painting paints the threshold of existence. In these conditions, to paint does not mean to represent, but simply to pose the ground, the texture, and the pigment of the threshold.”

em uma cena popular (NANCY, 1996, p. 62)¹³¹, uma mera morte vulgar.

Com efeito, o quadro, encomendado pelas *Carmelitas Descalças*, foi recusado. A causa é especulada até hoje. A modelo pode ter sido uma mulher que havia morrido afogada, prostituta, uma de suas amantes. Segundo Nancy, o pintor não blasfemava, percebia, antes, uma nova espiritualidade, saudando Maria como uma pessoa humilde, co-redentora, tanto que deu a ela a pose do Cristo na cruz, o manto púrpura e salientou o ventre que carregou o Salvador¹³². Poderia ser também uma mulher histérica. Nancy, no entanto, desiste de interpretar e representar e começa um outro jogo. A figura de Maria não representa, não identifica, não encarna um exemplar¹³³; exhibe uma existência perdida, abandonada. O mistério já passou, ali só tem a presença de luz, cor, roupas, tecidos e corpo, não tem nenhum mistério, ou melhor, temos o mistério da passagem, do vestígio. Da mesma forma, vemos dor e prazer na pose da Virgem. O abismo, o êxtase, e muito menos a salvação estão presentes: “Há prazer e dor, os quais tocam um no outro sem juntar-se, são opostos sem destruir um ao outro” (Idem, p. 65)¹³⁴.

Nancy adverte que a presença não é a forma nem a consistência do ser, é acesso, o que ele chama de “open”, a luz e a presença, “não tem acesso porque o aberto em si é o acesso a tudo o que existe”. (Idem, p. 66).¹³⁵

Na morte neste mundo encontra-se algo que não é a perda, a morte para este mundo, nada desaparece. A carnalidade, a materialidade desta morte, manifesta uma tensão que não é vida e não é morte, é o que existe, substância. A entrada - o nosso acesso está no limiar da obra - é só o que existe, “não tocar, tocando” (Idem, p. 67)¹³⁶.

Enerst Jünger diz que a presença é a forma intensa do instante (JÜNGER, 2001, p. 70). Trouxemos a ideia de Nancy sobre arte como apresentação para aproximá-la da ideia de

¹³¹ Idem, p. 62. had transformed the supernatural scene into a popular one".

¹³² Idem, p. 62.

¹³³ Idem, p. 64.

¹³⁴ Idem, p. 65. "there is pleasure and pain, which touch each other without joining, are opposed without tearing each other apart. All the hands here, held, held out, laid on, like light feeling its way about in multiple ways"

¹³⁵ (...) "have no access because the open itself is the access to all that is."

¹³⁶ "(...) not touching, touched (...)"

presença em Gumbrecht. O vestígio, essa noção tão importante para Nancy, o rastro que a experiência estética nos deixa ou imprime em nós, é a presença, a forma intensa do instante, que somente acontece porque a morte passou, deixando algo que não existia.

A infância, essa intensidade de descobertas, tem, entendemos, essa violência de nascimento e morte porque a presença é espacial e desloca um estado de coisas para originar outros começos.

Podemos falar de grandes infâncias e pequenas infâncias. Grandes infâncias são propulsoras de revelações estéticas intensas, fundantes de um estilo, obra, período etc. Pequenas infâncias são descobertas diminutas, ínfimas ou não, que ocorre ao leitor, ao ouvinte ou ao espectador. Mas as duas infâncias estão relacionadas, não há grande infância sem pequenas infâncias. Essa distinção só é mencionada neste parágrafo, mas que o leitor dela não esqueça¹³⁷.

Para a última parte do trabalho, pensando ainda na presença, vamos tratar da fotografia em Barthes. Aí temos a ideia da morte, violência, o vestígio da presença, da ausência, reunidas e tensionadas.

5.5 A PRESENÇA EM UMA FOTOGRAFIA

Neste último trecho, antes das considerações finais, vamos falar da fotografia - ausência-presença - em Roland Barthes, como um processo de infância, ou de uma aproximação à infância, que se dá na morte.

Roland Barthes começa a sua obra *A Câmara Clara* contando que um dia viu uma foto do irmão de Napoleão, Jerônimo, e disse a si mesmo: “Vejo os olhos que viram o Imperador” (BARTHES, 1980, p. 11). Barthes quer encontrar o

¹³⁷ As leituras tendem ao esgotamento neste mundo de mercância. Uma forma de não deixar essa deterioração acontecer é ser parcimonioso. Por vezes em Bach, por exemplo, há uma melodia sublime que só aparece uma vez em um concerto e nos perguntamos como o compositor não a repetiu muitas vezes. Em primeiro lugar quem escuta este tipo de música apenas pensando nas melodias está se privando do que há de mais grandioso que são as construções das ideias musicais, os desenvolvimentos, como se chegou a elas. Além disso, é pelo cultivo de uma certa nobreza que se pode evitar o esgotamento. A discrição é uma virtude aristocrática.

universal da fotografia e parte de um ponto de vista pessoal, dos “pequenos júbilos” para essa aventura¹³⁸: “Uma “[fotografia] provoca em mim antes uma agitação interior, uma festa, um trabalho também, a pressão do indizível que quer se dizer (...)” (BARTHES, 1980, p. 35).

Algumas fotos o interessavam e o intrigavam. Em uma foto com duas freiras cruzando a rua, enquanto dois soldados armados com fuzis vêm na direção do fotógrafo, identifica duas presenças, as freiras e os soldados, e a partir delas estabelece dois elementos: o *studium* e o *punctum*. O *studium* é o contexto da foto, em que as freiras são, por exemplo, missionárias em algum país da América Central mergulhado em guerra civil. Já o *punctum* é o acaso, “esses golpes de pequenas¹³⁹ solidões”¹⁴⁰, o detalhe que punge:

Um detalhe conquista toda minha leitura. Pela marca de alguma coisa, a foto não é mais *qualquer*. Essa alguma coisa deu um estalo, provocou em mim um pequeno abalo, a passagem de um vazio. (BARTHES, 1980, p. 77; grifamos).

Esse “pequeno abalo” identificamos muito com a preocupação de Gumbrecht com a educação. Já que a informação está disseminada, o professor, como mediador, pode investir nesses golpes para dar “passagem a um vazio”. Mas o que quer dizer isso? Entendo que a arte está ligada a um outro tempo, que não é o do trabalho, do cotidiano, embora tudo possa ser matéria-prima para o artista, tudo mesmo¹⁴¹.

Esse “pequeno abalo” ou “vazio” ou “golpe de solidão” que Barthes menciona são pequenas transgressões que a arte provoca, desregra, desestabiliza para percebermos “o tempo da arte”, ou melhor dizendo, um “fora do tempo” ao qual a arte está

¹³⁸ Idem, p. 36.

¹³⁹ Idem, p. 11.

¹⁴⁰ Recordo ao leitor o que Genet diz a respeito do processo de criação de Giacometti, que buscava encontrar a solidão de um rosto isolando-o do resto.

¹⁴¹ “Não apenas o escritor mas todo homem deve se lembrar de que os fatos da vida são um instrumento. Todas as coisas que lhe são dadas têm um sentido, ainda mais no caso do artista; tudo o que lhe acontece – inclusive humilhações, mágoas e infortúnios – funciona como argila, como material que deve ser aproveitado para sua arte” (BORGES).

ligada. Não é possível afirmar que ele seja o verdadeiro tempo; também é difícil negar que seja imenso e inesgotável, e que nos restitua, mesmo de forma efêmera, a um contato mais vibrante com o mundo. A “presença” se insinua aí a cada golpe.

Barthes não havia, entretanto, descoberto ainda a natureza da fotografia. Tentava entender seu desejo, perambulava de foto em foto e escolhia algumas fotos que existiam para ele¹⁴². Nesse deleite com a fotografia de paisagem, por exemplo, diz:

Para mim, as fotografias de paisagem (urbanas ou campestres) devem ser habitáveis, e não visitáveis. Esse desejo de habitação, se o observo bem em mim mesmo, não é nem onírico (não sonho com um local extravagante) nem empírico (não procuro comprar uma casa segundo as vistas de um prospecto de agência imobiliária); ele é fantasmático, prende-se a uma espécie de vidência que parece levar-me adiante, para um tempo utópico, ou me reportar para trás, para não sei onde de mim mesmo: duplo movimento que Baudelaire cantou em *Convite à Viagem* e *Vida Anterior*. Diante dessas paisagens de predileção, tudo se passa como se eu estivesse certo de aí ter estado ou de aí dever ir. Ora, Freud diz do corpo materno que “não há outro lugar do qual possamos dizer com tanta certeza que nele já estivemos”. Tal seria, então, a essência da paisagem (escolhida pelo desejo); *heimlich*, despertando em mim a Mãe (de modo algum inquietante). (BARTHES, 1980, p. 63-65).

Um tempo utópico e habitável. A menção aos poemas de Baudelaire, “Convite à Viagem” e “Vida Anterior”¹⁴³ deixa evidente que Barthes está falando da quarta dimensão, de um tempo que não é aquele que o humano estabeleceu para organizar sua vida comum e civil. Os poemas se referem a um tempo e lugar que talvez existam de forma mais intensa para o

¹⁴² Idem, p. 19.

¹⁴³ Ambos poemas foram musicados por Duparc.

artista e por isso ele consegue ser o *médium* capaz de trazer para uma obra essa “sensação de intensidade” a que Gumbrecht (GUMBRECHT, 2014, p. 121) se refere. É o mesmo tempo proustiano: terá Combray alguma vez existido como a conhecemos no início da “*Recherche*”? Deleuze também considera que não, que o artista cria um mundo que pode ser a emanção da presença desse tempo eterno.

Quando Barthes estava em meio a essa pesquisa sobre o universal da fotografia, morre sua mãe. O que escreve sobre sua mãe¹⁴⁴ lembra a relação de Proust com a mãe dele, cuja morte o fez ficar trancado num hotel em Versailles por seis meses sem sair do quarto e sem levantar as cortinas. Os dois tinham com suas mães aquela relação profunda de grande compreensão e afinidades, que dá sentido a uma vida. Devastado por essa morte, Barthes procura em vão uma foto em que encontrasse seus traços inteiros: “Se dizia diante de uma foto ‘é quase ela!’ era-me mais dilacerante que dizer diante de tal outra: ‘não é de modo algum ela’” (Barthes, 1980, p. 99). A força dessa mãe era a Lei interior¹⁴⁵ dele (Idem, p. 108). Eram uma intimidade e uma comunhão superlativas que dispensavam a comunicação vulgar:

(...) em certo sentido, jamais lhe “falei”, jamais “discorri” diante dela, para ela; pensávamos sem nos dizer, que a insignificância ligeira da linguagem, a suspensão das imagens, devia ser o espaço mesmo do amor, sua música. (BARTHES, 1980, p. 108).

Mas seguia sem “reencontrá-la:

¹⁴⁴ “Dizem que o luto, por seu trabalho progressivo, apaga lentamente a dor; eu não podia, não posso acreditar nisso; pois, para mim, o Tempo elimina a emoção da perda (não choro), isso é tudo. Quanto ao resto, tudo permaneceu imóvel. Pois o que perdi não é uma Figura (a Mãe), mas um ser; e não um ser, mas uma *qualidade* (uma alma): não a indispensável, mas a insubstituível. Eu podia viver sem a Mãe (todos vivemos, mais cedo ou mais tarde); mas a vida que me restava seria infalivelmente e até o fim *inqualificável* (sem qualidade)” (BARTHES, 1980, p. 113)

¹⁴⁵ Idem, p. 108.

Ao sabor dessas fotos, às vezes eu reconhecia uma região de sua face, tal relação do nariz e da testa, o movimento de seus braços, de suas mãos. Eu sempre a reconhecia apenas por pedaços, ou seja, não alcançava seu ser, e, portanto, toda ela me escapava. Eu a teria reconhecido entre milhares de outras mulheres, e no entanto não a “reencontrava. (idem, p. 108).

Olhando centenas de fotos, sozinho, no apartamento em que ela havia morrido, procurava uma única que mostrasse a verdade da face da sua mãe, e eis que descobre uma¹⁴⁶, a “Fotografia do Jardim de Inverno”. Uma foto antiga em que ela tinha cinco anos:

Observei a menina e enfim reencontrei minha mãe. A claridade de sua face, a pose ingênua de suas mãos, o lugar que docilmente ela havia ocupado, sem se mostrar nem se esconder, sua expressão enfim, que a distinguia, como o Bem do Mal, da menina histérica, da boneca careteira que imita os adultos, tudo isso formava a figura de uma *inocência* soberana (se quisermos tomar essa palavra segundo sua etimologia, que é “não sei prejudicar”), tudo isso tinha transformado a pose fotográfica nesse paradoxo insustentável e que por toda a sua vida ela sustentara: a afirmação de uma doçura. (BARTHES, 1980, p. 102-103).

Na busca de entender o “fato fotográfico”, Barthes vê sua pesquisa transformada em acontecimento. É a perda da mãe que impulsiona o seu estudo da fotografia, que se encontrava

¹⁴⁶ Idem, p. 101: “A fotografia era muito antiga. Cartonada, os cantos machucados, de um sêpia empalidecido, mas deixava ver duas crianças de pé, formando grupo, na extremidade de uma pequena ponte de madeira em um Jardim de Inverno com teto de vidro. Minha mãe tinha na ocasião cinco anos (1898), seu irmão tinha sete. Ele apoiava as costas na balaustrada da ponte, sobre a qual estendera o braço; ela, mais distante, menor, mantinha-se de frente; sentia-se que o fotógrafo lhe havia dito: “Um pouco para frente, para que a gente possa te ver”; ela unia as mãos, uma segurando a outra por um dedo, como com frequência fazem as crianças, num gesto desajeitado.”

estagnado. Barthes não só é leitor de Proust, como a profunda relação com sua mãe, e a perda abismal com a morte dela, encontram sua matriz literária na *Recherche*, fato que já foi mencionado aqui. Mais de uma vez ele cita Proust no texto¹⁴⁷. Barthes é um leitor ideal de Proust, um leitor de si mesmo. Assim, temos aí a literatura como acontecimento, e o artista que encontra no outro artista reverberações do seu próprio processo de criação.

Barthes retira o universal que procurava da única foto que realmente existia para ele, da única foto que exibia a “presença” da sua mãe, como um filólogo que desvenda toda uma língua ancestral por um único nome talhado ou inscrito na pedra:

(...) Algo como a essência da Fotografia flutuava nessa foto particular. Decidi então “tirar” toda a Fotografia (sua “natureza”) da única foto que com segurança existiu para mim, e tomá-la de certo modo como guia de minha última busca. Todas as fotografias do mundo formavam um labirinto. Eu sabia que no centro desse labirinto não encontraria nada além dessa única foto (...). (BARTHES, 1980, p. 109-103).

Essa foto só “existia” para ele, era o seu “segredo”, da mesma forma que não se pode falar da experiência interior sem cair numa língua babélica; Barthes não podia mostrar a foto da mãe, que estava, no entanto, no centro da sua pesquisa sobre a fotografia. Se mostrasse a foto da mãe ela seria “uma qualquer”, porque somente para ele trazia a “presença” da mãe, “[a foto] não pode em nada constituir o objeto visível de uma ciência; não pode fundar uma objetividade, no sentido positivo do termo (...)” (BARTHES, 1980, p. 110). Para as demais pessoas não havia nenhuma “ferida” naquela foto.

A partir dessa relação pessoal da fotografia com a morte, Barthes dá uma guinada no seu estudo e deixa de procurar entender a fotografia pela ótica do prazer, para pensá-la pelo amor e a morte. Descobre ou inventa o que chama ser o nome do noema da fotografia: “Isso-Foi”¹⁴⁸ (*ça a été*). Toda fotografia

¹⁴⁷ Idem 1980, p. 95, p. 104, p. 154, etc.

¹⁴⁸ Idem, p. 115.

possui esse noema, mesmo que não o vejamos, mesmo que não nos mostre esse “relevo”, mas a foto do “Jardim de Inverno” despertou-o da indiferença, talvez da própria indiferença que nos faça não perceber habitualmente a verdade da fotografia que Barthes defende (Idem, p. 116).

De uma foto de um jovem na sua cela no corredor da morte diz que o *punctum* é “Ele está morto e vai morrer”¹⁴⁹; lê-se, portanto, “isso será e isso foi”¹⁵⁰:

O que punge é a descoberta dessa equivalência. Diante da foto de minha mãe criança, eu me digo: ela vai morrer. Que o sujeito já esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe. (BARTHES, 1980, p. 142).

Barthes sente um espanto diante da fotografia, que está presente no livro do começo ao fim. Ao mencionar esse espanto, no trecho que transcrevo abaixo, o autor fala da fotografia, mas bem poderia falar de um ícone de Andrei Rublióv:

A fotografia sempre me espanta, com um espanto que dura e se renova, inesgotavelmente. Talvez esse espanto, essa teimosia, mergulhe na substância religiosa de que sou forjado; nada a fazer: a Fotografia tem alguma coisa a ver com a ressurreição: não se pode dizer dela o que diziam os bizantinos da imagem do Cristo impregnada no Sudário de Turim, isto é, que ela não era feita por mão de homem, *acheiropoietos*?. (BARTHES, 1980, p. 123-124).

Relaciona a fotografia à violência¹⁵¹, como Gumbrecht fala da presença como violência e Artaud, da crueldade. Porque o processo de interesse pela fotografia, a morte da mãe, a

¹⁴⁹ Idem, p. 142/143.

¹⁵⁰ Idem, p. 142.

¹⁵¹ “A fotografia é violenta: não porque mostre violências, mas porque a cada vez enche de força a vista e porque nela nada pode se recusar, nem se transformar (que às vezes se possa dizer que é doce não contradiz sua violência; muitos dizem que o açúcar é doce; mas eu o acho, o açúcar, violento)” (BARTHES, 1980, p.136/136).

descoberta da natureza da fotografia através de uma única fotografia da mãe, aquela fotografia remota de quando ela era criança...são sucessivos golpes, sucessivas infâncias, pequenas e grandes infâncias. E Barthes não desvenda o problema da fotografia, torna-o poeticamente mais complexo.

A fotografia é a presença da coisa, mesmo de um cadáver pode-se dizer “que o cadáver está vivo, enquanto cadáver: é a imagem viva de uma coisa morta” (BARTHES, 1980, p. 118). Quando Benjamin faz seus relatos radiofônicos, conduz sempre ao depoimento verídico de uma testemunha da época, transformado em imagem pela voz do locutor. Pensamos que, assim, tais relatos convertem, como a fotografia, o passado em presente, fazendo com que os testemunhos nos cheguem como as emanações dos raios de prata da fotografia. Barthes conta do seu fascínio por uma fotografia que apresentava a venda de escravos justamente neste espírito:

Representava uma venda de escravos: o dono, de chapéu, em pé, os escravos, de tanga, sentados. Digo bem: uma fotografia – e não uma gravura; pois meu horror e meu fascínio de criança provinham disso: era certo que isso existira: não se tratava de exatidão, mas de realidade (...). (idem, p.120).

A concepção do “passado presente” de Gumbrecht encontra no pensamento sobre a fotografia de Barthes uma imagem poderosa. A fotografia como essa emanação¹⁵² do referente, da sensibilidade dos sais de prata à luz. Interessante pensar a presença, seja “passado presente” seja “presença presente”, como radiações. A fotografia de inverno era, portanto, segundo Barthes, “o tesouro dos raios que emanavam de minha mãe criança, de seus cabelos, de sua pele, de seu vestido, de seu olhar, nesse dia” (idem, p. 123).

A fotografia é a “autenticação” daquilo que foi, diferente da linguagem que é ficcional e precisa inventar por vários artifícios o

¹⁵² “A foto é literalmente uma emanação do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela” (Barthes, 1980, p. 121)

inficcional (idem, p. 128). Com esse raciocínio Barthes considera a fotografia um “certificado de presença” (idem, p. 129). O ponto de referência de qualquer fotografia é quem está olhando a fotografia, e esse é o espanto que provoca a fotografia: “por que será que vivo *aqui e agora?*” (idem, p. 125).

A busca pela foto da mãe amplia em Barthes a vontade de conhecer a verdade¹⁵³, de descobrir o Ser da sua mãe. E a fotografia impulsiona esse desejo, mas não o satisfaz. Como na teoria de Nancy sobre a imagem, a fotografia também me retém na superfície, ficamos no limiar, que não podemos penetrar nem aprofundar:

Infelizmente, escruto em vão, nada descubro: se amplo, não há nada além do grão do papel: desfaço a imagem em proveito de sua matéria; e se amplo, se me contento em escrutar, obtenho apenas esse único saber, possuído há muito tempo, desde meu primeiro olhar: que isso efetivamente foi: as voltas não deram em nada” (BARTHES, 1980, p. 149). Jamais saberemos a verdade “o noema da Fotografia é simples, banal; nenhuma profundidade: “isso foi”. (idem, p.168).

O “isso foi” e o “é isso” são o *efeito de verdade e loucura da fotografia*, “não é somente a ausência do objeto; é também, de um mesmo movimento, no mesmo nível, que esse objeto realmente existiu e que ele esteve onde eu o vejo” (idem, p. 169). Barthes diz que a fotografia é uma “evidência intensificada”, não com a representação da coisa, mas a presença da sua própria existência.

Pode também, argumenta Barthes, que a fotografia seja sensata, banal, sem esse elemento de loucura. Como mera ilustração ela “desrealiza completamente o mundo humano dos conflitos e dos desejos” (idem, p. 174). O mundo das culturas ditas avançadas “consomem imagens e não crenças” (idem, 174). Essa imagem que substitui as crenças e a “presença”

¹⁵³ “Já que nem Nadar nem Avedon fotografaram minha mãe, a sobrevida dessa imagem deveu-se ao acaso de uma foto tirada por um fotógrafo do interior, que, mediador indiferente, ele próprio morto depois, não sabia que o que ele fixava era a verdade – a verdade para mim” (Barthes, 1950, p. 163)

produz um mundo sem diferenças ou indiferente (idem), bem distinto do “êxtase fotográfico” que provocou em Barthes essa infância da fotografia:

Louca ou sensata? A Fotografia pode ser uma ou outra: sensata se seu realismo permanece relativo, temperado por hábitos estéticos ou empíricos (folhear uma revista no cabeleireiro, no dentista); louca, se esse realismo é absoluto e, se assim podemos dizer, original, fazendo voltar à consciência amorosa e assustada a própria letra do Tempo: movimento propriamente revulsivo, que inverte o curso da coisa e que eu chamarei, para encerrar, de *êxtase fotográfico*. (BARTHES, 1980, p. 175).

Barthes diz que na fotografia nossa época conhece a morte. Cada época lida de uma forma ou de várias formas com a morte. A fotografia seria, portanto, uma *vanitas*¹⁵⁴.

Ernest Jünger, no capítulo “Crânios e recife” do livro já referido neste trabalho, recorda-se de um quadro visto por ele ainda na infância, quando nem sabia ler ainda, chamado *O aventureiro*, que mostrava um conquistador solitário chegando a uma ilha desconhecida. Na praia, crânios, ossadas e esqueletos dos navegadores fracassados e, ao alto, uma cadeia de montanhas de calcário, um cenário aterrador. O quadro apresentava a mensagem implícita de que “era tentadora, mas perigosa, a escalada dessas montanhas”¹⁵⁵. Os ossos são, para Jünger, nossos, dos nossos pais e antepassados. Toda aventura tem relação com a morte, e a arte mais do que tudo está ligada à morte porque é um “concentrado de vida”, ou como afirma Jünger, “a aventura é um concentrado de vida: a nossa respiração acelera-se, a morte aproxima-se” (JÜNGER, 2001, p.16).

Mas a representação da morte, a figuração da passagem do tempo através do crânio, beira ao cômico, desgastada como símbolo. Desde que os raios X começaram a ser usados, o

¹⁵⁴ E a *vanitas* é a apresentação do transitório, do que se transforma e fenece pela passagem inexorável do tempo. “*Vanitas vanitatum omnia*”, “ *vaidade das vaidades*”, ou, na tradução para a *King James Bible*, “*Vanity of vanities*”¹⁵⁴.

¹⁵⁵ Jünger, 2001.

símbolo perdeu credibilidade, porque a imagem do esqueleto hoje é o corpo que não vemos (ou agora vemos), é a sustentação dos nossos membros, não mais a morte que era quando víamos o esqueleto. Jünger, inusitadamente, vê no mesmo quadro uma outra representação da morte, muito mais atual e permanente: a cadeia de montanhas de calcário. De fato, parece que as ossadas na praia têm relação com a tentativa de escalar a montanha de calcário, mas é uma ideia mais secreta a que simboliza a morte aqui:

Ali, a morte já não transparece e fascina na brancura de um crânio isolado, mas em virtude de uma enorme acumulação. Tudo isso foi outrora esqueleto estruturado da vida – hélices e conchas, carapaças de diatomáceas, corais que, no decorrer dos milênios, se empilharam antes de ascender a graus superiores de petrificação. Formas, ainda mais pronunciadamente marcadas pelas pressões telúricas, ou que estas esmagam, por pouco que se acentuem. Depois, ao ritmo de quedas e ressacas, a dissolução até às moléculas, que de novo se tornam presas da vida e ressuscitam em círculos, em espirais, em simetrias. (JÜNGER, 2001, p. 19).

O movimento durante eras da matéria, as cristalizações, os congelamentos, a floresta carbonífera, a transformação operada pelo sol, a umidade, a passagem do tempo, “tudo isso dorme nas paredes de calcário, esperando que a arte o desperte” (Idem, p.20).

É preciso que a morte esteja em algum lugar em uma sociedade. Se ela não está mais no sentimento religioso, como afirma Barthes, ela deve estar em outra parte, “talvez nessa imagem que produz a Morte ao querer conservar a vida” (BARTHES, 1984, p. 138) que é a fotografia. Os fotógrafos são os “agentes da morte” (idem, p. 137). A platitude da fotografia que é justamente o horror da morte:

Como se o horror da Morte não fosse justamente sua platitude! O horror é isto: nada a dizer da morte de quem eu mais amo, nada a dizer de sua foto, que contemplo sem jamais poder aprofundá-la, transformá-la. O único 'pensamento' que posso ter é o de que no extremo dessa primeira morte está inscrita minha própria morte; entre as duas, mais nada, a não ser esperar; não tenho outro recurso que não essa ironia: falar do 'nada a dizer'. (BARTHES, 1984, p.138; grifamos).

Duas questões precisam ser sublinhadas aqui em relação ao nosso trabalho. A “presença” também contém esse ‘nada a dizer’ da citação. Em parte, claro, porque, por outro lado, está cheia de todas as outras coisas, já que “a cultura da presença” não exclui a “cultura de sentido”. Mas se a presença não tem um vazio, um indeterminado, não é “presença”. Além disso, trouxemos nesta última parte do trabalho a reflexão de Barthes por ela falar de uma descoberta, de uma forma de conhecer e investigar um determinado objeto - a fotografia - em que o próprio pesquisador estava implicado. Essa descoberta, que temos chamado de infância no nosso trabalho, passou pelo “vale da morte”, pela “noite escura” e encontrou muita claridade, numa obra que não acabamos nunca de ler, porque emite radiações e a cada encontro com mundo produz novas complexidades.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aganbem diz que o passado não em potência, não pode ser modificado pela vontade. Ele pode, no entanto, chegar ao presente e afetá-lo. Quando estamos prontos para começar a pesquisa não há mais tempo. Mas só nos sentimos prontos para pesquisar porque já pesquisamos. Ante a impossibilidade de realizar a potência do passado Agamben usa a fórmula latina: *factum infectum fieri nequit* (“não é possível que algo que aconteça torne-se um não acontecido”) e acrescenta que não há nenhuma potência de ter sido, mas apenas do ser e do advir”.

Nosso trabalho se desenvolveu em uma espécie de ondulação. Inicialmente suscitamos imagens da experiência de alguns artistas. Entramos nos ateliês, nos canteiros de obra, nos santuários em ruínas, nas touradas, Mais do que impressionar o leitor, quisemos trazer para a tese o que nos impressionou, o que talvez não tenha provocado “pequenas infâncias”.

Lendo o texto da tese, parece-nos que sempre esteve tudo tão perto - autores, respostas, imagens - que o tempo de pesquisa serviu para nós muito mais para aprender a escutar e ver o que sempre esteve soando e se mostrando.

O trabalho caminha em procissão, na direção da presença, tal como estudada no último capítulo. Todos os demais capítulos são uma preparação para esse desfecho.

Também como imagem o trabalho tem um percurso que se inicia no tumulto das questões. Com *Os Visionários*, de Fernando Severo, procuramos mostrar o processo de aproximação do artista-cineasta às ruínas de dois "santuários" construídos por agricultores que sofriam de alucinações. Transformadas essas ruínas em imagens, através do curta metragem, vamos sendo absorvidos pela atmosfera e refazendo, em algum grau, a experiência dos agricultores. De uma vida difícil na lavoura - é isso que o documentário informa - eles inventaram uma "infância" mística, atormentada, improdutiva (fora do mundo do trabalho).

Elegemos São João da Cruz, nessa primeira parte, como o poeta da presença. É à presença divina que ele se refere. Mas trouxemos comentadores da obra de São João da Cruz que a leem de um ponto de vista não teológico. É como poeta que ele interessou a este trabalho, e de como, em seu processo de

criação, ele encontra material não poético, não divino, para falar do divino. Imagino que a maioria de nós nem saiba que experiência ele canta com seus poemas. A presença divina, no entanto, fica ao alcance de nosso toque. Começando pela linguagem dos amantes, ele dá carnalidade ao divino, como diz Spitzer. Isso vai ao encontro do que Gumbrecht descreve como sendo a presença na Idade Média, à qual ele dá destaque, sobretudo, na liturgia eucarística.

Na discussão do conceito de “contemporâneo” de Agamben nós apoiamos para trazer e justificar referências anacrônicas com o objetivo de lançar um olhar diferente sobre temas conhecidos. Ainda que eles sejam anacrônicos, estão todos inter-relacionados.

A primeira parte do trabalho - “Sobre a experiência do artista” - foi pródiga em imagens e relatos, suscitadas pelo texto. Teorias e comentadores foram convocados, mas nosso intuito era muito mais o de que o leitor “vivesse esses argumentos” e que, quando chegasse ao capítulo final, tivesse um “espaço imaginário” à sua disposição, dentro do próprio trabalho.

A partir de Genet e Tarkovski nos detivemos no processo de criação do artista, um tema secundário - ainda que totalmente imbricado com o centro do trabalho. Na condição de tema subjacente, ele se apresentou, ora aqui ora ali, como numa *inventio* ou numa fuga barroca, em que as vozes se apresentam, se sucedem e reaparecem, com maior ou menor brilho. O jovem sineiro Boriska, de Tarkovski, colocamos arbitrariamente no papel de artista, no seu processo de criação; e na infância, descobrindo os segredos de sua arte. É por isso também que falamos de tauomaquia no primeiro capítulo. Boriska corria o risco de ser morto no caso de o sino não tocar, como um artista que se expõe aos riscos e caminhos incertos, valendo lembrar a distinção entre artesão e artista que mencionamos. Assim, utilizamos um texto que é sobre um pintor de ícones, sobre imagem, portanto, para funcionar como metáfora, ou resumo imagético de todo o trabalho.

Da *Recherche*, extraímos dois episódios sobre infância. Um deles é do jovem desiludido a respeito de seu futuro como escritor, que é tomado por uma epifania pela presença da paisagem, nos solavancos da carruagem. Sensações explodem em uma intensidade tal, que frases se formam na sua mente, forçando-o a escrever um texto sobre esse êxtase, ali mesmo. O outro episódio é mais incomum de ser apontado como infância, já

que narra o caso do velho escritor à beira da morte que, em uma autêntica experiência estética, vê revelar a si mesmo que toda sua vida como escritor bem sucedido e reconhecido fora um embuste. No último momento da existência, ele tem realmente uma experiência da arte, uma infância porque verdadeira revelação e aprendizado, concentrados num “momento de intensidade”. Num átimo vislumbrou a verdade da arte que havia negligenciado como escritor consagrado, evitando os riscos, devotado à conservação das soluções estéticas seguras, que não fez como o Beethoven tardio, não deu às costas ao o seu tempo.

Todas essas questões tinham como motivação investigar o que havia na experiência epifânica do artista que o faz descobrir-se ou redescobrir-se como artista. Uma infância, portanto. Não existe uma resposta fechada e absoluta para essa busca. Mas autores como Nancy, Jünger e principalmente Grumbrecht nos fizeram responder que se trata de uma presença, de “momentos de intensidade”, de aventura como “concentração de vida”. Esses momentos não são programados; são, em algum nível, acidentais. Mas não acontecem do nada, é preciso que exista um cultivo, um “acaso manipulado” para usar uma expressão de Deleuze, que crie um campo de forças favoráveis a sua ocorrência. Não estamos falando apenas de experiências singulares e excepcionais, embora tenhamos elegido o artista como paradigma, em virtude da intensidade da sua entrega e afetação. A “cultura da presença”, entretanto, não é apanágio de poucos: todos nós, conscientes ou não disso, conhecemos o mundo não só pelo conceito, pela interpretação e pelos símbolos. O mundo não é uma mera perspectiva e muito menos pura criação humana. Na “cultura de presença” existem também as certezas da “cultura de sentido” - pois aquela não exclui esta -, mas persiste também um lado incerto, aberto, que compreende e vive as coisas do mundo não isoladamente, mas na sua atmosfera.

A experiência, conforme o título da tese, tem o sentido de processo de aprendizagem, ou experimento, como Agamben sinaliza no seu texto sobre Bartlby, o escrevente de Melville. É um “experimento sem verdade”, que não está comprometido com um programa ou agenda *a priori*, experiência que falha em sua relação com a verdade. Diferente dos experimentos científicos, não dizem respeito a verdade ou falsidade, colocam o ser em

questão, “esses experimentos são sem verdade, pois neles a verdade está em jogo” (AGAMBEN, 2015, p. 63),

Então podemos pensar que o “experimento ser verdade” expande, cria ou aniquila aquilo com o que se encontra ou se confronta. É inquietante porque não vem se conciliar com o existente, mas pode fundar novos mundos.

Escolher a relação infância-artista-presença como objeto de pesquisa é um trabalho sem fim, com vários riscos reais, e talvez por isso já no primeiro capítulo tratamos da tauromaquia como forma de enfrentar e tematizar o medo. Se vivéssemos em um tempo ancestral, talvez fizéssemos como a Medeia – “*Numi venite a mi...*”¹⁵⁶ – invocando “as forças”. Então, acabo me encontrando em uma situação semelhante à de Boriska, que prometeu fundir o sino sem saber o “segredo do sino”. Difícil saber se aqui foi descoberto o segredo do sino, é provável que não. Mas as leituras e a escrita deste trabalho nos levaram a muitas outras leituras e ideias – sendo que diversas delas nem puderam entrar no debate – e nos conduziram a novas e pequenas infâncias.

No doce exílio do trabalho, aprendemos primeiro a paciência, que por sua vez nos ensina a energia, e esta nos proporciona a juventude eterna, feita de recolhimento e de entusiasmos.

(Rodin)

¹⁵⁶ Extraído do libreto de François Benoit Hoffman (baseado na tragédia de Corneille e em Eurípidés) da ópera de Luigi Cherubini.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. (Trad. Selvino José Assmann). São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

ANTELO, Raúl. **Tempos de Babel: anacronismo e destruição**. São Paulo: Lumme Editor, 2007

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. (Trad. Teixeira Coelho) São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Linguagem e vida**. (Trad. J. Guinsburg et alli) São Paulo: Perspectiva. (sem data)

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. (Trad. Júlio Castañon Guimarães) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **O grau zero da escrita**. (Trad. Mário Laranjeira). São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. (Trad. Suely Bastos). Porto Alegre: L&PM, 1989.

_____. **Lascaux ou la naissance de l'art**. Paris: Gallimard, 1979.

_____. **Manet**. Paris: Gallimard, 1979.

_____. **Teoria da religião**. (Trad. Sergio Goes de Paula e Viviane de Lamare) São Paulo: Ática, 1993. (Série Temas)

_____. **Sobre Nietzsche: voluntad de suerte**. (Trad. Fernando Savater) Madrid, 1979.

BARENBOIM, Daniel. **Paralelos e Paradoxos**. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

BAUDELAIRE, C. **Pequenos Poemas em Prosa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.

_____. **As Flores do mal**. São Paulo: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Poesia e prosa**. (Org. Ivo Barroso) Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. (Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hermerson Alves Baptista) São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas III)

_____. **Imagem de Pensamento**. Portugal, Assirio & Alvim, 2004.

_____. **Magia e Técnica, arte e política**. (Trad. Sérgio Paulo Rouanet) São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas I)

_____. **Rua de Mão Única (Obras Escolhidas II)** São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

_____. **A Hora das Crianças (Narrativas Radiofônicas de Walter Benjamin)** (Tradução Aldo Medeiros) Rio de Janeiro: Nau Editora, 2015.

BERL, E. **Essais: Le temp, Les idée et les hommes**. Paris, Julliard, 1985.

BÍBLIA. Inglês. **The Holy Bible**. (Translated out of the original tongues and with the former translations diligently compared and revised, by his Majesty's Special Command). Cambridge, Great Britain: University Press. (s/d)

BLANCHOT, Maurice. **A Livro por vir**. (Trad. Leyla Perrone-Moisés). São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRENAN, Gerald. **St. John of The Cross – His Life and Poetry**. Cambridge, Cambridge University Press, 1975.

CALASSO, Roberto. **A Folie Baudelaire**. (Trad. Joana Angélica d'Ávila Melo).

CARPEAUX, Otto Maria. **Uma Nova História da Música**. Grupo Ediouro.

CIORAN, E.M. **O Livro das Ilusões**. (Trad. Thomaz Brum). Editora Rocco Ltda. Rio de Janeiro, 2014)

CITATI, Pietro. **Proust**. (Trad. Rosa Freire D'Aguiar) São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CHAUI, Marilena. **Introdução à História da Filosofia 1**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. (Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry) Belo Horizonte, Editora UFMG, 1996).

CRUZ, São João. **Obras Completas**. (Org. Frei Patrício Scianidi). Petrópolis, Vozes, 2002.

DEGUY, Michel. **A Rosa das Línguas**. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os Signos**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

_____. **Conversações**. (Trad. Peter Pál Pelbart) São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. **Diferença e repetição**. 2a. ed. (Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado) São Paulo: Graal, 2006a.

_____. **Crítica e Clínica**. (Trad. Peter Pál Pelbart) São Paulo: Editora 34, 2006b.

_____. GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** (Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz) Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. (Coleção Trans)

_____. **Francis Bacon: Lógica da sensação**. (Trad. Roberto Machado et al.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

DESANTI, Jean-Toussaint. **Voir Ensemble**. Paris, Gallimard, 2002.

DÜRER, Alfred. **As Cantatas**. (Trad. Claudia Dornbusch e Stéfano Paschoal). São Paulo, Edusc, 2014.

GENT, J.O Ateliê de Giacometti. (Trad. Célia Euvaldo) Cosac & Naify, São Paulo, 2003)

GUMBRECHT, H.U. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**. Rio de Janeiro, Contraponto, 2014.

GUMBRECHT, H.U. **Graciosidade e Estagnação**. Rio de Janeiro, Contraponto, 2012.

GUMBRECHT, H.U. **Nosso Amplo Presente**. São Paulo, Unesp, 2015.

GUMBRECHT, H.U. **Produção de presença**. Rio de Janeiro, Contraponto, 2010.

GUMBRECHT, H.U. **Depois de 1945: latência como origem do presente**. São Paulo, 2014.

GUMBRECHT, H.U. **Elogio da beleza estética**. São Paulo, Cia. das Letras, 2007.

HARVEY, Vera de Azambuja. **Marcel Proust: realidade e criação**. São Paulo: perspectiva, 2007. (Coleção Debates)

HUTCHINSON, A. Stassinopoulos. **Maria Callas**. (Trad. Hildegard Feist) São Paulo, Cia. da Letras, 1996.

HUXLEY, Aldous. **Música na noite e outros ensaios**. (Trad. Rodrigo Breunig) L&PM Editores, Porto Alegre, 2014).

JUNGER, Ernest. **Drogas, embriaguez e outros temas**. (Trad. Margarida Homem de Sousa) Lisboa, Relógio D' Água Editores, 2001.

KAVÁFIS, Konstantinos. **Reflexões sobre poesia e ética**. (Trad. José Paulo Paes) São Paulo, Ática, 1998.

_____. **Poemas**. (Trad. José Paulo Paes) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

_____. **Poemas**. (Trad. Isis Borges Belchior da Fonseca) São Paulo: Odysseus, 2006.

KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. (Trad. Pedro Sússekind) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,2001.

LANDSBERG, Paul Ludwig. **Ensaio sobre a experiência da morte e outros ensaios**. (Trad. Estela dos Santos Abreu, Eliana Aguiar César Benjamin e Antônio Mattoso). Rio de Janeiro: Editora Puc Rio, 2009).

LEIRIS, Michel. **A Idade Viril**. (Trad. Neves Paulo). São Paulo: Cosac Naify, 2003.

LEIRIS, Michel. **Espelho da tauromaquia**. (Trad. Samuel Titan Jr.) São Paulo: Cosac Naify, 2001.

LEIRIS, Michel. **Francis Bacon**. (Trad. John Weightman). Barcelona: Ediciones Polígrafa, S. A., 1983.

LEMISKI, Paulo. **Cruz e Souza Bashô Jesus Trótski**. São Paulo. Cia. da Letras, 2013.

LIMA, MARCOS Eduardo Rocha. **Três Esquizes Literários**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2010.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. (Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant) São Paulo: Boitempo, 2005.

LYOTARD, Jean-François. **Por que filosofar?**. (Trad. Marcos Marcionilo) São Paulo: Parábola Editorial, 2013.

MACHADO, Roberto. **Deleuze e a filosofia**. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

_____. **Nietzsche e a verdade**. 2a. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

MERTON, Thomas. **A sabedoria do deserto**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MERTON, Thomas. **Místicos e mestres zen**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. São Paulo: Contra Ponto Editora, 2013.

_____. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

MOTTA, Leda Tenório da. **Proust: a violência sutil do riso**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2007. (Coleção Estudos)

NANCY, Jean-Luc. **The muses**. (Trad. Peggy Kamuf) USE: Stanford University Press, 1996,

_____. **La communauté désœuvrée**. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2004.

_____. **La mirada del retrato**. (Trad. Irene Agoff) Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

_____. **Noli me tangere: ensayo sobre el levantamiento del cuerpo**. (Trad. María Tabuyo y Agustín López) Madrid: Mínima Trotta, 2006.

_____. **Ser singular plural** (Trad. Antonio Tudela Sancho) Madrid: Arenas Libros, 2006.

_____. **Arquivada do Senciente e do Sentido**. (Trad. Marcela Vieira e Maria Paula Gurgel Ribeiro). São Paulo, Iluminuras, 2014.

NESTROVSKI, Arthur: **Debussy e Poe**. Porto Alegre: L& PM Editores, 1986.

PERNIOLA, Mário. **Ligação direta (estética e política)**. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

PROUST, M. **Em Busca do Tempo Perdido** (Volumes I, II, III, IV, V, VI, VII) (Trad. Mário Quintana; Manuel Bandeira; Carlos Drummond de Andrade; Lúcia Miguel-Pereira) . Rio de Janeiro: Globo, 1990.

PROUST, M. **Em Busca do Tempo Perdido** (Volumes I). Rio de Janeiro: Globo, 2007.

PROUST, M. **Contre Saint-Beuve**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas sobre Cézanne**. (Trad. Pedro Süsskind) Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda, 2001.

_____. **Os cadernos de Malte Laurids Brigge**. (Trad. Lya Luft) Osasco, SP: Novo Século Editora, 2008.

RIMBAUD, Arthur. **Poesia Completa**. 2a. ed. (Trad. Ivo Barroso) Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

_____. **Prosa poética**. (Trad. Ivo Barroso) Rio de Janeiro: Topbooks, 1998

_____. **Correspondência de Rimbaud**. (Trad. Alexandre Ribondi) São Paulo:L & PM, 1991.

RODIN, Auguste. **Grandes Catedrais**. (Trad. Eduardo Brandão). São Paulo, 2002.

SAID, Edward W. **O Estilo Tardio**. São Paulo, Cia. da Letras, 2006.

SAID, Edward W. **Paralelos e Paradoxo**. São Paulo, Cia. da Letras, 2003.

SISCAR, Marcos. **Poesia e Crise**. Campinas, Ed. Unicamp, 2010.

SHATTUCK, Roger. **As ideias de Proust**. São Paulo: Cultrix, 1993.

SPITZER, Leo. **Três poemas sobre o Êxtase** (Trad. Augusto de Campos). São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

STENGERS, I. **Lembra-te de que sou Médéia**, Rio de Janeiro, Pazulin. 2000.

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TARKOVSKI, A. **Andrei Rublev**. Rússia, 1966. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

SAID, Edward W. **Paralelos e Paradoxos**. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WHITE, Edmund. **Marcel Proust**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

_____. **O Flâneur: um passeio pelos paradoxos de Paris**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

WHITMAN, Walt. **Folhas de Relva**. (Trad. Geir Campos). Rio de Janeiro, Ediouro, 1993.

WHITMAN, Walt. **Folhas de Relva**. (Trad. Rodrigo Garcia Lopes). São Paulo, Iluminuras, 2007.

WHITMAN, Walt. **Folhas de Relva**. (Trad. Bruno Gambarotto). São Paulo, Hedra, 2011.

WILSON, E. **O Castelo de Axel**. São Paulo: Cultrix, 1993.

FILMOGRAFIA

TARKOVSKI, A. **Andrei Rublev**. Rússia, 1966.

BUÑUEL, Luis, ***Simão do Deserto***. México, 1959.

SEVERO, Fernando. **Os Visionários**. Brasil, 2002.