

Literatura e Sociedade

Universidade de São Paulo
Reitor João Grandino Rodas
Vice-Reitor Hélio Nogueira da Cruz

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Diretor Sérgio França Adorno de Abreu
Vice-Diretor João Roberto Gomes de Faria

Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Chefe Viviana Bosi
Vice-chefe Fábio Rigatto de Souza Andrade

Literatura e Sociedade/ Departamento de Teoria Literária e
Literatura Comparada/ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas/ Universidade de São Paulo. – n. 1 (1996) – . – São Paulo:
USP/ FFLCH/ DTLLC, 1996 – Semestral

Descrição baseada em: n. 12 (2009.2)
ISSN 1413-2982

1. Literatura e sociedade. 2. Teoria literária. 3. Literatura comparada.
I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada.

CDD (21. ed.) 801.3

USP

DTLLC

Literatura e Sociedade

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Número **16** São Paulo 2011.2 ISSN 1413-2982

CONSELHO EDITORIAL

Adélia Bezerra de Meneses

Antonio Candido

Aurora Fornoni Bernardini

Beatriz Sarlo

Boris Schnaiderman

Davi Arrigucci Jr.

Fredric Jameson

Ismail Xavier

Jacques Leenhardt

John Gledson

Ligia Chiappini Moraes Leite

Roberto Schwarz

Teresa de Jesus Pires Vara

Walnice Nogueira Galvão

COMISSÃO EDITORIAL

Edu Teruki Otsuka

Marta Kawano

EDITORIAL

A perspectiva que norteia este número da *Revista Literatura* é a do diálogo que se estabelece entre os criadores por meio do exercício da crítica. Interessa-nos o olhar crítico dos criadores, mas tomamos como ponto de partida a liberdade e mobilidade desse olhar, de tal modo que o diálogo entre os criadores nos leva também a refletir sobre a interação entre a literatura e as diferentes artes. Trata-se, noutras palavras, de contemplar variadas formas de comunicação entre a literatura e as artes por meio do diálogo crítico e criativo entre escritores, entre artistas ou, ainda, entre artistas e escritores – e de considerar tanto a fecundação recíproca das obras que se pode captar pelo discurso crítico dos criadores quanto a iluminação recíproca das artes e da literatura que tal discurso pode promover.

Os ensaios que compõem este número refletem sobre a crítica realizada pelos criadores num arco temporal que se estende da época romântica até os dias de hoje.

Este número não poderia deixar de dar voz, mais diretamente, aos próprios criadores. Essa voz está presente no “Dossiê”, dedicado a dois momentos da crítica musical no Romantismo alemão. A voz do poeta (e do gravurista) se faz também presente no “Depoimento” de Alberto Martins, no qual ele se interroga sobre a diferença entre o trabalho crítico e o trabalho artístico e se pergunta sobre por que não se dedicou até hoje à crítica.

O texto de Alberto Martins nos fornece o mote para iniciarmos aqui um percurso por algumas reflexões contidas nos ensaios deste número: veremos que muitas dessas reflexões podem ser pensadas sob a ótica da *escolha*, ou melhor de diferentes escolhas, em diferentes níveis. Num primeiro plano, encontra-se o dado fundamental de que alguns criadores decidem se dedicar à crítica, outros não. Essa decisão já é, por si só, carregada de significado. Tal fato nos leva ainda a pensar sobre nosso tema pela perspectiva da história literária (e a refletir sobre os dias de hoje): o trânsito entre invenção e crítica foi particularmente intenso no período romântico, e já foi mais de uma vez apontado como uma das marcas da modernidade, desde Baudelaire.

Num plano mais individual, há a escolha do objeto ao qual o olhar de cada um dos criadores se volta. Tal escolha se reveste de inúmeros significados. É por ela, entendida como liberdade do olhar crítico, que pode se dar o diálogo entre as diferentes artes e a literatura. Ademais, a escolha do objeto e o discurso que o criador a ele dedica revela a natureza bifronte dessa espécie tão peculiar de crítica: ela nos diz algo a obra contemplada (quadro, escultura, composição musical, obra literária..), mas também sobre aquele que escolheu tratar de determinado objeto artístico ou literário, e sobre sua própria produção. Por essa dimensão, a crítica dos criadores é muitas vezes uma forma de *reconhecimento*. Tal perspectiva está presente em todos os ensaios deste número.

Para além do plano individual, a decisão de dedicar um texto crítico a esta ou aquela obra é muitas vezes marcada pelo anseio de intervir em determinado contexto artístico-literário. A escolha, nesse caso, é também uma escolha estratégica pela qual se busca tanto dar sentido e abrir espaço à *novidade*, quanto lançar sobre obras do passado uma nova luz, modificando-lhe o sentido e, com isso, projetando no futuro um solo propício para a própria criação. Muitos dos textos aqui reunidos nos levam a refletir sobre o fato de que a crítica dos criadores pode ser, como dissemos acima, uma forma de *reconhecimento*, mas também pode ser uma maneira de ir *contra*, seja atacando diretamente, seja *por pessoa interposta*.

Por fim, há ainda a escolha formal (fundamentalmente livre) que marca a produção crítica dos criadores, e sobre a qual todos os textos aqui reunidos refletem: a liberdade do ensaio, a liberdade na prosa, o poema, o retrato e a incorporação do discurso crítico à própria obra de criação.

Neste número de *Literatura e Sociedade*, a produção crítica dos criadores – que esfumaça os contornos entre a criação e a crítica, entre a literatura e as artes – coloca-se como um ponto de vista a partir do qual podemos indagar-nos hoje sobre a natureza da crítica e sobre a natureza da criação artística e literária.

COMISSÃO EDITORIAL

*Que otros de jacten de las páginas que han escrito;
a mí me enorgullecen las que he leído.
(...)*

Jorge Luis Borges "Un lector"

*Yo que soy un intruso en los jardines
Que has prodigado a la plural memoria
Del porvenir, quise cantar la gloria
Que hacia el azur erigen tus violines.
(...)*

*Mi servidumbre es la palabra impura,
Vástago de un concepto y de un sonido;
Ni símbolo, ni espejo, ni gemido,
Tuyo es le río que huye y que perdura
Jorge Luis Borges "A Johannes Brahms"*

*(...)
a palavra torna-se a última projeção do desenho
a palavra transporta o desenho para o sentimento do desenho
a palavra incorpora-se ao desenho
a coisa o desenho a palavra
fundem-se em generosa radiação.
(...)*

Carlos Drummond de Andrade "Folheando disegni, de Kantor"

SUMÁRIO

ENSAIOS

- 14 • Nerval, poeta do *renascimento*
JEAN-NICOLAS ILLOUZ

- 30 • A exaltação do gênio: a construção do *ethos* em
Fernando Pessoa
CAIO GAGLIARDI
ALEX NEIVA

- 44 • Literatura latino-americana e novas cartografias
(a perspectiva dos escritores)
ANA CECILIA OLMOS

- 54 • Alucinações de Roberto Matta: uma poesia do espaço
LAURA JANINA HOSIASSON

- 60 • Alexandre Eulalio, poeta, diante de Quirino Campofiorito,
pintor
FRANCISCO ROBERTO PAPTERRA LIMONGI MARIUTTI

- 70 • O poeta, o escultor e a crítica: Murilo Mendes
e Giacometti
BETINA BISCHOF

- 82 • Murilo Mendes nos jornais: entre a política e a religião
MARIA BETÂNIA AMOROSO

DEPOIMENTO

- 100 • A outra metade
ALBERTO MARTINS

DOSSIÊ

- 108 • E. T. A. Hoffmann e a música instrumental de Beethoven
Apresentação
MARTA KAWANO
BRUNO BERLENDIS DE CARVALHO

“A música instrumental de Beethoven”

E. T. A. HOFFMANN

“Resenha da *Quinta Sinfonia, op. 67*, de Beethoven” (excerto)

E. T. A. HOFFMANN

- 148 • A escrita crítica de Robert Schumann: polifonia, elisão e subjetividade

JOÃO AZENHA JUNIOR

RODAPÉ

- 168 • Goethe como crítico

ERNST ROBERT CURTIUS

- 189 • APÊNDICE

Aos colaboradores

Onde encontrar a revista

CONTENTS

ESSAYS

- Nerval, a *renaissance* poet • 14
JEAN-NICOLAS ILLOUZ
- The genius enthusiasm: the making of *ethos* in
Fernando Pessoa • 30
CAIO GAGLIARDI
ALEX NEIVA
- Latin-american literature and new mappings
(the writers' perspective) • 44
ANA CECILIA OLMOS
- Roberto Matta's Hallucinations: poetry and space • 54
LAURA JANINA HOSIASSON
- Alexandre Eulalio, the poet, before Quirino Campofiorito,
the painter • 60
FRANCISCO ROBERTO PAPTERRA LIMONGI MARIUTTI
- The poet, the sculptor and criticism: Murilo Mendes
and Giacometti • 70
BETINA BISCHOF
- Murilo Mendes in the newspapers: between politics
and religion • 82
MARIA BETÂNIA AMOROSO

TESTIMONY

- The other half • 100
ALBERTO MARTINS

DOSSIER

- E. T. A. Hoffmann and the instrumental music of Beethoven • 108
Introduction
MARTA KAWANO
BRUNO BERLENDIS DE CARVALHO

“The instrumental music of Beethoven”

E. T. A. HOFFMANN

“Review of Beethoven’s *Fifth Symphony, op. 67*” (extract)

E. T. A. HOFFMANN

The critical writings of Robert Schumann: polyphony, • 148
elision and subjectivity

JOÃO AZENHA JUNIOR

FOOTNOTE

Goethe as critic • 168

ERNST ROBERT CURTIUS

APPENDIX • 189

To collaborators

Where to find the periodical

ENSAIOS

NERVAL, POETA DO RENASCIMENTO

JEAN-NICOLAS ILOUZ

Université Paris VIII

Resumo

Em 1830 Nerval publica uma *Antologia de poemas de Ronsard* (...) que, juntamente com a *Antologia de poemas alemães*, do mesmo ano, constitui um díptico no qual se apresentam as duas faces de um manifesto por uma poesia popular, nacional – e romântica. A inspiração renascentista se prolonga na própria escrita nervaliana: nas *Odelettes*, recordação de uma época na qual Nerval “ronsardizava”; nos sonetos das *Quimeras* [*Chimères*] nos quais Nerval “solda” o seu verso a partir do verso de Du Bartas; na prosa de *Sylvie*, narrativa ligada ao *Sonho de Polifilo* de Francesco Colonna, embora a novela nervaliana nos faça adentrar um universo literário no qual a alegoria renascentista já não pode mais funcionar tão eficazmente.

Abstract

In 1830 Nerval published an Anthology of Poems from Ronsard (...) which, next to his Anthology of German Poems, issued in the same year, form a diptych where the two sides of a manifesto for a popular and national poetry – for a romantic poetry. The Renaissance inspiration also continues in Nerval's own style of writing, which can be traced in his *Odelettes*, recollections from a time when Nerval “ronsardisait”; in some of his sonnets from *Chimera* [*Chimères*] in which Nerval “welded” his verses from Du Bartas; and in the prose style of *Sylvie*, a narrative strictly connected with *Polifilo Dream* by Francesco Colonna, although the Nervalian novelette plunges the reader in a literary universe where the Renaissance allegory can no longer work so efficiently.

Palavras-chave

Gérard de Nerval, poesia francesa, Romantismo, Renascimento.

Keywords

Gérard de Nerval, French Poetry, Romanticism, Renaissance.

É assumindo um “ar acadêmico”,¹ o qual mais tarde ele irá ironizar ao retomar seu estudo sobre *Les poètes du XVI^e siècle* em *La Bohême Galante*, que Nerval (que nessa época assinava apenas Gérard) se debruça sobre o Renascimento. Depois de ter publicado em 1830, na “Bibliothèque choisie”, uma coletânea de *Poésies allemandes*, no mesmo ano e na mesma coleção ele publica um *Choix de poésies de Ronsard* [*Antologia de poemas de Ronsard*], confirmando assim a reputação adquirida na cena literária de sua época: a de um “literato” – “o mais cultivado de todos”, escreverá Gautier – atento a todas as questões literárias que agitam a época e que, depois de ter se destacado como um dos principais introdutores da literatura alemã na França, participa então da descoberta romântica dos poetas da Pléiade.

É verdade que, considerando as coisas apenas desse ponto de vista, Gérard chega com algum atraso no debate; e a argumentação que ele desenvolve em sua *Introduction*, na qual segue Sainte-Beuve bastante de perto, faz eco aos debates que a “questão Ronsard” já suscitara não apenas no campo da história literária propriamente dita, mas sobretudo na atualidade do batalha a favor (ou contra) o romantismo.

Em sua tese intitulada *Mort et réssurrection de la Pléiade* [*Morte e ressurreição da Pléiade*], Claude Faisant mostrou como a reabilitação de Ronsard de fato põe em jogo poderosas questões estéticas e ideológicas, capazes de acirrar os ânimos – a três séculos de distância – não apenas de clássicos e românticos, mas ainda de fazer aparecer entre os primeiros e os segundos a reversibilidade de posições em aparência inteiramente inconciliáveis. Ainda que o declínio de Ronsard tenha acompanhado, em negativo, a formação e o surgimento da doutrina clás-

¹ *La Bohême Galante*, NPI III, p. 243. A abreviação NPI, seguida da indicação do tomo, refere-se à edição das *Oeuvres complètes* de Nerval sob a direção de Jean Guillaume e Claude Pichois (Paris, Gallimard, 1984-1993, “Bibliothèque de la Pléiade”).

sica, sua redescoberta não foi conduzida, no século XIX, pelos românticos: estes, pelo contrário, repreendiam Ronsard e sua escola por terem subordinado a poesia à imitação da Antiguidade e por terem participado, desse modo, da ocultação da escola literária nacional e popular da qual a Idade Média e o início do século XVI haviam dado exemplos admiráveis. Foram, portanto, os clássicos que, no início dos anos 1820, iniciaram a reabilitação dos poetas da Pléiade, concedendo a Ronsard pelo menos o papel de precursor do classicismo, por mais “bárbaro” que ele pudesse ser na língua e na versificação. As primeiras posições de Sainte-Beuve nos artigos que publica no *Globe* entre julho de 1827 e abril de 1828, e que constituem uma primeira versão de seu *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XIX^e siècle* [*Quadro histórico e crítico da poesia francesa e do teatro francês no século XIX*], são ainda relativamente prudentes: ele reconhece nas partes “originais” (ou seja, não subordinadas à imitação dos Antigos) da obra de Ronsard as marcas de um gênio “nacional”, no qual os valores românticos e clássicos podiam ser reencontrados com certa facilidade. Mas depois que os clássicos ousaram qualificar os românticos de “Novos Ronsards”, com o pretexto de que iriam, em nome do “Gênio” e contra o “Gosto”, reconduzir a arte à barbárie, estes – tendo Hugo e Sainte-Beuve à frente – logo relevaram o insulto para dele fazer um título de glória. E Ronsard podia então se tornar o porta-estandarte da revolução romântica: recrutado, em princípio, em nome da liberdade na arte, ele logo será, em nome do romantismo, *artiste*, quando *Les orientales* [*As orientais*] de Victor Hugo ou *Josèphe Delorme* de Sainte-Beuve terão reabilitado a imitação das formas do “Renascimento”, como fará o próprio Nerval ao publicar, logo depois de seu *Choix* de 1830, algumas de suas *Odelettes*.²

A introdução de Gérard ao *Choix* de 1830³ se ressentia das posições contraditórias que a obra de Ronsard cristalizou em torno dela, fazendo deslocarem-se as linhas da batalha romântica.

A argumentação geral é bastante retórica: um longo “Contra Ronsard (e sua escola)” precede um relativamente mais breve “A favor de Ronsard”; e essa sucessão de tese e antítese é coroada por uma síntese que leva em conta a diversidade da obra de Ronsard ao distinguir três aspectos do poeta do Vendôme: o poeta “pindárico”, criticado por ser tão obediente à imitação dos autores antigos; o poeta “apaixonado e anacreôntico”, apreciado porque, contra sua própria dou-

² Sobre as diferentes fases da redescoberta do Renascimento pelo romantismo ver, de Claude Faisant, *Mort et réssurrection de la Pléiade (1585-1828)*, Paris, Champion, 1998; “Métamorphose et signification d’un mythe critique”, in *Oeuvres et critiques*, VI, 1, hiver 1981-1982, p. 9-16; e de Jean Céard: “La redécouverte de la Pléiade par les Romantiques français”, in Pierre Brunel (org.), *Romantismes européens et Romantisme français*, Montpellier, Éditions Spaces, 2000, p. 133-148. Mais particularmente sobre o lugar de Nerval nessa redescoberta, ver, de Jean Céard, “Nerval et les poètes français du XVI siècle. Le *Choix* de 1830”, RHLF, n. 84, p. 1033-1048, 1989; “Les débuts d’un seizième: Nerval et l’Introduction aux poètes du XVI siècle”, in Yvonne Bellenger (org.), *La littérature et ses avatars*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1991, p. 267-276.

³ NPL, p. 281-301.

trina, soube reatar vínculos com uma tradição francesa mais antiga, de graça e leveza; enfim, o poeta dos *Discours*, cujo alexandrino “forte e bem construído” anuncia o de Corneille tanto quanto o de Victor Hugo.

Na parte de sua dissertação “contra” a escola de Ronsard, Nerval permanece fiel às teses românticas que ele descobriu estudando a literatura alemã: toda grande literatura deve buscar renovação da inspiração retomando suas fontes nacionais e populares. Com Sismondi, com Schlegel, com Mme. de Staël, a doutrina romântica postula a existência de uma civilização “românica”, antiga mas não da Antiguidade clássica, na qual a poesia de cada povo poderia beber novamente nas fontes de sua tradição particular, que a liberaria da imitação da Antiguidade. Ao longo de toda a sua reflexão sobre a arte, Nerval será fiel a essa tese: ele a defende em sua coletânea das *Poésies allemandes* de 1830; ele a ilustra novamente, no mesmo ano, em seu *Choix* de poesias do Renascimento; e voltará a ela ainda uma vez em 1842, quando realiza a coletânea das *Vieilles Ballades Françaises* [*Velhas baladas francesas*] com a intenção de restituir à poesia contemporânea a memória de seu próprio “romancero” nacional que, segundo ele escreve, foi esquecido na França por conta do classicismo, mas que permaneceu vivo na Espanha, na Alemanha e na Inglaterra. Essa defesa da literatura nacional e popular conduz Nerval a condenar, num primeiro momento, a escola de Ronsard, apoiando-se em Sainte-Beuve para atribuir a esta “e não a Malherbe” “o estabelecimento do sistema clássico francês”. Para Nerval, a Pléiade teria cometido o erro de não acreditar nas “grandes promessas” contidas nas poesias dos séculos XII e XIII, e de ocultar, em nome da Antiguidade (e mais, com uma espécie de “despotismo” doutrinário), a rica veia nacional da literatura cavaleiresca e gaulesa – sua única desculpa seria o fato de ter imposto sua visão num momento em que essa tradição francesa já havia se degenerado numa poesia de corte, toda feita de artifícios e de virtuosidades retóricas. Nesse discurso de acusação Nerval, mais do que Sainte-Beuve, cita longamente a *Défense et Illustration de la langue française* de Du Bellay, ressaltando nesse manifesto a nova escola o paradoxo que conduz Du Bellay a promover a dignidade poética da língua francesa ao mesmo tempo que a reduz à imitação dos gregos e latinos, de nada importando os “velhos autores franceses” que, no entanto, já haviam dado a ela seu valor literário.

Depois da acusação, vem a defesa da poesia francesa do Renascimento. Então Nerval muda sub-repticiamente de objeto, focando seu interesse menos na doutrina pela Pléiade (que ele condena) e mais nas próprias obras, que ele admira, e das quais fará uma abundante antologia, desvelando nos poemas uma prática da língua francesa que vai além do *parti-pris* da imitação da Antiguidade. Para Gérard-poeta, que logo em seguida será o poeta das *Odelettes*, é pelo “progresso do estilo e da cor poética” que a escola de Ronsard é grande. E em suas “pequenas odes”, Ronsard, a despeito de tudo o que se diga, reata laços com “as canções do século XII”, as quais ele até mesmo supera “em ingenuidade e em frescor”. Há um “estilo primitivo e verdejante” em “Mignonne, allons voir si la rose...” [“Pequena, vamos ver a rosa”] de Ronsard, ou em “Avril” [“Abril”] de Belleau; e, em seu ritmo e sua prosódia,

os poemas do Renascimento resgatam intuitivamente certo fraseado cantante da língua francesa, bem mais antigo – como aquele “francês tão naturalmente puro” ao qual Nerval será sensível nas canções do Valois, e que ele buscará recuperar no fraseado de alguns de seus versos, assim como no de algumas de suas prosas.

O *Choix des poésies de Ronsard* já é portanto rico de promessas, que o percurso poético de Nerval, fiel às suas primeiras intuições, tratará de cumprir, inflexionando-as numa direção pessoal.

Podemos de início atentar para o pensamento sobre a história que anima Nerval quando ele se debruça sobre o Renascimento: fazer de si, naquele momento, um historiador da poesia do século XVI – como fazer de si, noutra momento, o historiador de Angélique de Longueval, ou de alguns daqueles “*illuminés*” que se fazem presentes a cada século – não é apenas tentar exumar um passado esquecido, mas é também tentar garantir a continuidade dos tempos para além das fraturas provocadas por revoluções tão brutais. No plano literário, mas também político e religioso, é o classicismo, na França, qui institui a primeira dessas fraturas, e é portanto para algo anterior a ele que deve se voltar o olhar do historiador. A visão de Nerval é próxima daquela que Edgar Quinet irá desenvolver em sua *Histoire de la Poésie*: enquanto em todo o resto da Europa os desenvolvimentos mais brilhantes das literaturas nacionais residem na continuidade de suas formas primitivas, na França, o século de Luis XIV – que nisso aparece como “o primeiro ato das revoluções nas quais a França ira mobilizar o mundo”, escreve Edgar Quinet⁴ –, ao romper com o sistema feudal, rompe também com um conjunto de poesias e lendas das quais a Idade Média havia sido o berço, e cuja primeira manifestação literária havia sido possibilitada pelo Renascimento. Por detrás do gesto do historiador, que se coloca com tanto mais fervor diante do passado quando esse está separado dele por uma fratura que parece irremediável, revela-se um traço mais particularmente nervaliano: escrever o passado sempre será, para Nerval, tentar fazê-lo “renascer”, ressuscitar, tirando-o dos *limbos* nos quais – como as figuras de sonho de *Aurélia* – ele teria sido recalcado.⁵

A reflexão de Nerval sobre os poetas do século XVI permite também compreender o pensamento sobre o língua no qual se reconhece o jovem escritor. Quando se debruça sobre a poesia do passado, Nerval é sensível à historicidade contida no fraseado dos poemas renascentistas e populares; mas ele não dissocia a historicidade da linguagem do pensamento sobre uma origem imemorial da língua – que se encarnaria idealmente (mas também de modo fantasmático) nessa velha “região do Valois onde por mais de mil anos bateu o coração da França”. Nesse momento romântico da reflexão linguística, a questão (p. 4) da língua e de

⁴ Edgar Quinet, “De l’histoire de la poésie [1857]”, in *Oeuvres complètes d’Edgar Quinet*, t. IX, 1905, p. 418. (A *Histoire de la poésie* foi republicada por Éditions d’Aujourd’hui (Paris), Coleção “Les Introuvables”, 1986.

⁵ Ver, de Keiko Tsujikawa, *Nerval et les nimbes de l’histoire. Lecture des “Illuminés”*. Genebra, Droz, 2008 (Prefácio de Jean-Nicolas Illouz).

sua origem se encontra então situada *entre mito e história* – ainda no ponto de sua junção ideal, ou já no ponto de sua separação, precipitada pelo tempo.⁶

Acrescentaremos que esse pensamento sobre a língua, por se descobrir no contato com os poemas (e não apenas nos gestos de um historiador), é inseparável de uma atenção dada aos modos de sua enunciação, que a singularizam ao encarná-la numa voz, *falante* ao longo dos séculos. Essa atenção à voz conduzirá Nerval, como já foi dito, a reencontrar, por detrás de certo fraseado cantante do verso renascentista, as velhas baladas francesas e as canções populares. Mas ela explica também porque Nerval privilegia o Ronsard dos *Discours*, se assumirmos como verdade que o *discurso* implica uma prosódia que inscreve fortemente no verso a presença da enunciação. A qualidade dessa enunciação pode ser declamatória, em Ronsard; pode ser teatral, quando o alexandrino de Ronsard inspira o de Corneille, como aponta Nerval citando Schiller; mas ela também já é implicitamente *nervaliana*, pois, para além da ingenuidade cantante das *Odelettes*, os sonetos das *Chimères* [Quimeras] se caracterizam por uma forma de dramaturgia vocal – em que algo do alexandrino renascentista parece ressurgir em seu brilho *originário*.⁷

Figuras do Renascimento e mitologia pessoal

Para se chegar à poética das *Chimères* foi porém necessário que certa ideia do Renascimento, entrevista pela primeira vez por ocasião do *Choix* de 1830, amadurecesse longamente na criação de Nerval, a ponto de atrair para ela alguns dos nós nevrálgicos de seu imaginário.

A presença, no cap. III de *Sylvie*, de um relógio que parou em algum imutável balé das horas é suficiente para sugerir que o Renascimento de início alimenta, em Nerval, uma representação do tempo na qual a esperança de um eterno retorno das horas e das épocas viria contradizer o curso irreversível da temporalidade.

Ora, essa representação subjetiva do tempo se nutre de uma meditação erudita [*savante*] sobre o sentido que se deve atribuir, na história, à própria noção de Renascimento.

Para Nerval, assim como para certos historiadores contemporâneos, o Renascimento se reveste de um aspecto duplo: de um lado, ele aparece – em cada uma de suas manifestações (religiosa, política e artística) – como o primeiro dos grandes séculos *críticos*, que inicia o trabalho de solapamento do edifício feudal⁸

⁶ Para colocarmos em perspectiva o pensamento linguístico de Nerval, podemos distingui-lo do de Mallarmé, estudado por mim num artigo intitulado “Sur le nom de Paphos: Mallarmé et le mystère d’un nom”, in Olivier Bivort (org.), *La littérature symboliste et la langue*. Paris, Garnier, 2009.

⁷ Sobre a língua apreendida em seus diversos modos de enunciação, ver, de Henri Meschonnic, “Essai sur la poétique de Nerval”, *Europe*, avril 1972, retomado em *Pour la poétique III. Une parole écriture*, Paris, Gallimard, 1973; e de Dagmar Wieser, “Nerval au miroir de Ronsard et de Corneille”, in Laurent Adert e Éric Eigenmann (org.), *L’Histoire dans la littérature*. Genebre, Droz, 2000, p. 195-217. Sobre a dramaturgia vocal das *Chimères*, ver, de Jean-Nicolas Illouz, “La lyre d’Orphée ou le tombeau des Chimères”, *Littérature*, n. 127, p. 71-85, sept. 2002.

⁸ *Cagliostro*, NPL, p. 1119.

que estaria destinado a chegar ao limite em 1789, e que desencadeia um processo de *desencantamento do mundo* destinado a acompanhar o advento da consciência moderna; de outro, e, digamos assim, como reação, o Renascimento é compreendido, literalmente, como um desejo de *renascimento* que garantiria a continuidade rompida das épocas e que equivaleria a uma *palingenesia* (social, religiosa e artística) em cujo termo “o homem material” das épocas modernas se veria “regenerar”, tal como escreve Nerval no capítulo I de *Sylvie*, para evocar, no espelho do Renascimento, o romantismo de 1830.

Um exemplo é particularmente significativo: trata-se dos “neoplatônicos” de Florença, entre os quais Nerval inclui Marsílio Ficino, Pico della Mirandola, Nicolau de Cusa, Giordano Bruno, Campanella ou “o sábio Meursius”. Notaremos a presença desses nomes tanto em *Aurélia* – quando Nerval se empenha em reconstruir a própria identidade, ameaçada de ser dominada pela loucura, quanto em *Les illuminés* [*Os iluminados*] (especialmente em Cagliostro), quando Nerval procura restabelecer as genealogias que, na escala da história coletiva, atestariam uma continuidade subterrânea ou oculta das ideias filosóficas e religiosas, quando essas atravessam períodos de crises e de revolução. É assim que o neoplatonismo florentino aparece como consequência de uma catástrofe histórica, a tomada de Constantinopla, que, ao exilar eruditos e filósofos “fez com que se estudassem novamente os Plotinos, os Proclo, os Porfírios, os Ptolomeus” na Itália, e reintroduziu no coração da Europa católica os “primeiros adversários do catolicismo nascente”.⁹ Jean Céard sugeriu que essa visão da história talvez tenha sido tomada de empréstimo da *Histoire comparée des systèmes de philosophie* [*História comparada dos sistemas de filosofia*] de Joseph-Marie Gérando (1847).¹⁰ Bertrand Marchal notou, por sua vez, que esse paganismo renascentista é na verdade um paganismo duplamente *renascente*,¹¹ pois toma emprestadas as formas de sua espiritualidade não diretamente da Grécia, mas da Alexandria, ou, como nota Nerval em *Isis*, o paganismo helênico já havia se regenerado ao “embeber-se novamente em sua origem egípcia”, e já havia se depurado ao tentar “reconduzir ao princípio da unidade as diversas concepções mitológicas”.¹²

Em *Quintus Aucler*, para descrever essa palingenesia religiosa que faz voltar gradativamente as formas mais antigas da espiritualidade, Nerval propõe a imagem do “*palladium místico*”, passando de Bizâncio a Florença, depois de ter passado da Grécia a Troia, de Troia a Roma, e de Roma à Alexandria:

A nova aspiração pelos deuses, depois de mil anos de interrupção de seu culto, não começou a se mostrar no século XV, antes mesmo que, sob o nome de Renascimento, a arte, a ciência e a filosofia se renovassem pelo sopro inspirador de Bizâncio? O “*palladium místico*”, que havia

⁹ *Idem, ibidem*, p. 1124.

¹⁰ Jean Céard, “Nerval et la Renaissance”, RHLF, n. 4, p. 805-815, 2005.

¹¹ Bertrand Marchal, “Nerval et le retour des dieux ou le théâtre de la Renaissance”, in Gérard de Nerval, *Les Filles du feu, Aurélia. Soleil noir*, Paris, Sedes, 1997, p. 125-132.

¹² *Isis*, NPL III, p. 619.

até então protegido a cidade de Constantinopla, iria se romper, e já a nova semente fazia saírem da terra os gênios aprisionados do velho mundo. Os Médici, ao acolher os filósofos acusados de platonismo pela inquisição de Roma, não fizeram de Florença uma nova Alexandria?¹³

O recuo no tempo, pelo qual as religiões se renovam alimentando-se novamente em suas origens arcaicas, é acompanhado de uma série de deslocamentos no espaço: de Alexandria a Bizâncio, de Bizâncio (ou Constantinopla) a Florença e, finalmente, de Florença à França e ao Valois – Nerval se apoia na realidade histórica, que associa enfim os Médici aos últimos Valois, para desviar e prolongar o curso da história universal segundo os contornos fabulosos de sua “fantasmática” pessoal.

Pois o Valois é mesmo o pontxtido até nas “brumas transparentes e coloridas dessa região”, onde Watteau encontrou os tons de sua *Voyage à Cythère*, ela mesma uma retomada d’*O sonho de Polifilo*, antes concebido na Itália ensolarada de Francesco Colonna. A época dos Médici deixa sua marca na abadia de Châalis, onde se respira um “perfume de renascimento”, e cujas abóbadas pintadas têm “ares de alegoria pagã que lembram as sentimentalidades de Petrarca e o misticismo fabulosos de Francesco Colonna”.¹⁴ Até mesmo a língua dos camponeses misturaria ao “francês tão naturalmente puro” do Valois medieval o mais melodioso fraseado italiano do Valois renascentista:

A língua dos próprios camponeses é o mais puro francês, um pouco modificado por pronúncias e desinências de palavras que se elevam até o céu à maneira do canto da cotovia. Nas crianças isso forma como uma ramagem. Há também no torneio das frases algo de italiano – o que sem dúvida se deve à longa permanência dos Médici e seu séquito florentino nessas terras, outrora divididas em apanágios reais e principescos.¹⁵

O Valois nervaliano consegue assim conservar, numa unidade viva, perceptível até nas ruínas que por ele se espalham, os diferentes estratos temporais que fizeram sua história, e que parecem transparecer uns sob os outros em infinitos jogos de espelhamentos.

Percebemos assim o sentido mais profundo das peregrinações nervalianas: se é verdade que, para Nerval, o Valois é o lugar de um *renascimento* ansiado, isso não se dá apenas por ser ele a terra de suas origens maternas, garantia de um possível renascimento pessoal, mas por ser também aquela região da França onde o Renascimento histórico se encarnou por algum tempo e onde a História poderia então novamente “trazer de volta a ordem dos antigos dias”, tomando a forma de uma paligenesia da humanidade e do sagrado. O *palladium mistico*, que reapareceu uma primeira vez na Alexandria, e depois em Constantinopla e em Florença,

¹³ *Quintus Aucler*, NPI II, p. 1159.

¹⁴ *Angélique* NPI III, p. 487, p. 503; e *Sylvie*, NPI III, p. 552.

¹⁵ *Angélique*, NPI III, p. 477.

prosegue aqui sua errância nessa nova terra de exílio, à qual o *promeneur* chega partindo de Paris “que traz em suas armas a *bari* ou a nau mística dos egípcios”¹⁶ e passando por diversos lugares indissociavelmente ligados ao Renascimento histórico e à história pessoal: em especial Saint-Germain, “a cidade dos Stuart”, cuja “Diana do Valois” evoca ao mesmo tempo a Diana de Poitiers e a lembrança de algum primeiro amor;¹⁷ mas também Saint-Denis, cuja Basílica abriga o túmulo de Catarina de Médici. Esse é descrito no início de *Quintus Aucler*, e Nerval nele ressalta aquele estilo renascentista marcado por uma graça cuja inocência não está isenta de violência subversiva: os anjos e os santos da religião cristã se misturam a figuras das religiões pagãs – as três Graças, os dois amores Eros e Anteros – assim como a própria Catarina de Médici, jazendo ao pé de Henri II, parece Citeireia ao pé do “Adonis dos mistérios da Síria”, mas também Vênus e, mais ainda, Artêmis, assim como a Virgem Maria recolhendo o “Cristo desprezado da árvore mística”. Na imaginação de Nerval, Catarina de Médici, como bem notou Bertrand Marchal, se confunde então com Aurélia e aparece como uma hipóstase da mãe biográfica, assim como da Mãe divina. Uma e outra seriam assim eternamente *renascentistas*, se a história – e se o próprio Renascimento – não prosseguissem sua obra destruidora, pois, na Basílica de Saint-Denis, as portas que são empurradas pelo narrador aparecem igualmente como “portas sombrias aberta para o nada”.¹⁸

Poéticas renascentistas

Se o Renascimento nutre o imaginário e a fantasmática de Nerval, ele ocupa também uma posição singular na consciência que o escritor toma de sua arte – e é significativo que em 1852 (mais de vinte anos de distância), Nerval retome sua *Introduction au Choix* de 1830 em *La Bohème Galante* – que é ao mesmo tempo uma narrativa de recordações pessoais e a narrativa da vocação literária de um poeta e de um prosador.

Odelettes cantantes e sonetos supernaturalistas

Quanto à vertente em prosa da criação nervaliana, Jean-Luc Steinmetz mostrou que a antologia de 1830, pelas escolhas que opera e pelas afinidades que revela, já balisa toda a produção ulterior de Nerval assinalando, no Renascimento, o *berço* de sua “dupla poesia” – a das *odelettes* ingênuas e cantantes, assim como aquela, tão dessemelhante à primeira vista, dos sonetos alucinados ou “*supernaturalistes*”.¹⁹

¹⁶ *Promenades et souvenirs*, NPL III, p. 687.

¹⁷ *Pandora*, NPL III, p. 656.

¹⁸ *Quintus Aucler*, NPL II, p. 1135-1138.

¹⁹ Jean-Luc Stenmetz, “La double poésie de Gérard de Nerval”, in *Reconnaisances. Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé*, Nantes, Éditions Cecile Defaut, 2008, p. 21-50.

A filiação das *Odelettes* à poesia do Renascimento é evidente, pois o próprio Nerval apresenta algumas de suas *Odelettes* como uma ilustração de sua primeira maneira poética, diretamente influenciada pela voga recente de Ronsard e sua escola: “Nessa época, eu ronsardizava”, escreve ele, retomando uma palavra de Malherbe.²⁰ A imitação é claramente visível nos temas escolhidos para essas pequenas composições: *Avril* retoma um título de Belleau e fala da espera por um *reverdecer* da natureza; *Gaieté* [Alegria] é uma pequena ode aos vinhos da França, à maneira dos fantasistas báquicos do século XVI... mais profundamente, e indo além dos temas, a inspiração no Renascimento está contida na própria memória da forma da *odelette*: *Les Papillons* [As borboletas] retomam o esquema métrico e estrófico de *Bel Aubépin* de Ronsard, *d’Avril* de Belleau, passando sem dúvida pela intermediação de outros poetas românticos que já haviam trazido novamente ao gosto do dia as combinações métricas da Pléiade, como *À la rime* [À rima] de Sainte-Beuve (em *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* [Vida, poesias e pensamentos de Joseph Delorme], 1829), ou *Sara la baigneuse* [Sara, a banhista] de Victor Hugo (em *Les Orientales*, de 1828). Mas a memória da forma se aprofunda na escrita de Nerval e, indo além da métrica aprendida, ela permite alcançar certo fraseado da língua, popular e francês, ingênuo e cantante. De tal modo que, assim como Ronsard que, em suas “*petites odes*”, retomava as canções do século XII para além da imitação acadêmica da Antiguidade, assim também Nerval, em suas *Odelettes*, reencontra, para além da imitação do Renascimento, um *ar* mais antigo: aquele de que as *Chansons du Valois* são a figura privilegiada, e que corre, quase inapreensível, na poesia em verso de Nerval, assim como em sua poesia em prosa.²¹

É por uma via bem diferente, mas com a mesma justeza, que os sonetos das *Chimères* (e do “ateliê” das *Chimères*) se vinculam ao Renascimento, revelando um aspecto bem diverso da poesia do século XVI: não mais a poesia transparente, ingênua, com uma dicção imediatamente cantante, mas uma poesia hermética, marcada por certa grandiloquência, declamatória em sua elocução.

Esses dois aspectos coexistem em Ronsard; mas o segundo aspecto – mais “barroco” do que “pré-clássico” – aparece com toda força num Bargas que Nerval inclui em seu *Choix* de 1830. Ora, Nerval invoca diretamente de Du Bargas num soneto surpreendente, analisado por Jean-Luc Steinmetz:²² numa carta a Victor Loubens de 1841, ele traz o título de *Tarascon*, e é também conhecido pelo título-dedicatória de *À Mme. Sand* da versão do manuscrito Dumesnil de Gramont *α*. Depois de haver transcrito (não sem fazer algumas modificações) o primeiro

²⁰ *La Bohême galante*, NPI III, p. 264.

²¹ Sobre as *Odelettes*, ver, além da nota da edição da Pléiade (NPI, p. 1623-1628), Jean-Luc Steinmetz, “Les poésies dans les *Petits châteaux de Bohême*”, in *Signets. Essais critiques sur la poésie du XVII^e et XX^e siècle*, Paris, Corti, 1995, p. 71-86.

²² Jean-Luc Steinmetz, “Un disciple de Du Bargas: Gérard de Nerval”, in *Signets, op. cit.*, p. 87-106.

quarteto de um soneto de Du Bartas tirado de *Neufs muses pyrénées* [Nove musas dos Pirineus], Nerval concatena diretamente com os versos:

Ô seigneur Du Bartas! Je suis de ton lignage
 Moi qui soude mon vers à ton vers d'autrefois [...]
 [Ó senhor Du Bartas! Sou de tua linhagem
 Eu que soldo meus versos em teu verso de outrora].²³

A dívida com o Renascimento toma a forma da proclamação de uma “linhagem” pela qual Nerval se inscreve na descendência sonhada de Du Bartas, e pela realização de uma “soldagem” mediante a qual o verso de Nerval retrança, com efeito, o sulco do verso de Du Bartas. Jean-Luc Steinmetz lançou luz sobre as implicações fantasmáticas e poéticas dessa montagem intertextual (ou, poderíamos dizer, dessa *atrelagem* poética de um novo gênero). Não retomaremos esse belo estudo senão para assinalar o quanto o verso, como *versus*, como retorno, como esquema rítmico memorial, perfaz aqui, por si só, certa ideia de *renascimento* – a respeito da qual é preciso notar aqui que ela se impõe a Nerval no momento de sua primeira crise de loucura: pela eficácia poética da encantação, é Du Bartas que “renasce” em Nerval, encarna-se em sua voz – como se o verso pudesse suspender “a ordem do tempo” fazendo ressoar na língua a imensa memória intertextual, toda ela “concentrada” no instante, fora do tempo, em que é proferida.

Prosa fantasista e prosa alegórica

Perceptível nos verso de Nerval, o duplo aspecto da poesia *renascentista* se imprime também no duplo aspecto que assume sua prosa – ora fantasista, ora mística – “realista”, por um lado, alegórica e poética, por outro.

A veia “fantasista” ou “realista” está ilustrada particularmente em *Les faux saulniers*, *Les nuits d'octobre* ou *Angélique*. É uma outra linhagem que reivindica então Nerval, pois ele próprio se inscreve numa série de prosadores “excêntricos” que passa por Diderot, Sterne, Swift no século XVIII, que remonta a Petrônio ou Luciano, no que diz respeito aos autores antigos, e que, no Renascimento, se encarna em Rabelais, Merlin Cocai ou ainda em Erasmo... Reconhece-se imediatamente a maneira de ser dessas narrativas: alerta ou fantasiosa, pitoresca ou picaresca, digressiva e rapsódica, irônica assim como melancólica, de

²³ Manuscrito Dumesnil de Gramont α, NPL I, p. 734; carta a Victor Loubens, de fim de 1841, NPL III, p. 1490; pode-se ler uma outra versão desse poema, sem a estrofe inicial de Du Bartas, numa carta de Nerval a George Sand de 22 de novembro de 1853, NPL III, p. 824-825. Nerval cita o soneto de Du Bartas tirado de *Neufs Muses Pyrénées* em seu *Choix des Poésies de Ronsard* [...], Paris, Bibliothèque choisie, 1830, p. 212. Para realizar sua antologia de poemas de Du Bartas, ele consultou a edição de 1615 das *Oeuvres poétiques et chrestiennes de G. De Salustes, Du Bartas, prince des poètes françois*, na qual se pode ler, ao fim do volume, anotado com a letra de Nerval, a seguinte anotação: “Este livro foi inteiramente lido por Gérard em mil oitocentos e trinta”.

todo modo sempre subjetiva até mesmo no relato fiel das *impressões* (de viagem, de errância, de divagação), ela faz de Nerval “um prosador enérgico”²⁴ que, desde um artigo de 1836, definia a si mesmo como um “escritor frívolo, mas não um escritor fácil”...²⁵

A outra face de Nerval prosador – a do “sonhador em prosa”²⁶ – se revela em *Sylvie* ou em *Aurélia*. Aqui a prosa se alia ao modelo da fábula mística e da narrativa iniciática, tendo como modelos sucessivos ou “patronos” literários Apuleio, ... Dante..., sem dúvida alguns “iluminados”..., Goethe e os românticos alemães..., mas também, no Renascimento (que serve mais uma vez de pivô principal), Francesco Colonna, mais particularmente.

A obra de Francesco Colonna, a *Hypnerotomachia Poliphili*, adaptada para o francês por Jean Martin com o título de *Le songe de Poliphile* [*O sonho de Polifilo*], acompanha por muito tempo o devaneio nervaliano e nutre sua criação. Na lista de suas *Oeuvres complètes* estabelecida algum tempo antes de sua morte, Nerval menciona, na rubrica “Temas”, um *Francesco Colonna*, acompanhado da menção “com Lucas”;²⁷ cartas de 1853 atestam que ele teria mesmo imaginado uma peça com Hyppolyte Lucas que combinaria elementos de *A flauta mágica*, de *Aurora ou la fille de l'enfer* [*Aurora ou a filha do inferno*] (uma comédia de Von Söden adaptada do alemão por Boursault-Malherbe) e do *Songe de Poliphile* (possivelmente na adaptação de Legrand),²⁸ – mais um exemplo, dessa vez na prosa, da hibridação intertextual que preside em Nerval a composição das obras-quimeras.

O Sonho de Polifilo é, para Nerval, uma maneira de se comunicar, para além da morte, com o “*bon Nodier*”, na medida em que Nodier, considerado pelo autor de *Angélique* [Nerval] como seu “tutor literário”,²⁹ compôs ele mesmo, no fim de sua vida (1844), um *Franciscus Columna*, legando a Nerval seu próprio devaneio erudito e bibliofílico sobre o Renascimento.

É em princípio como bibliófilo que Nerval admira o livro de Colonna. Considerada uma obra-prima tipográfica do Renascimento, a obra é ilustrada, na edição de Albe (Veneza, 1499), por xilogravuras da Escola de Mantegna, e na edição francesa publicada por Kerver (Paris, 1546), por gravuras de Jean Goujon inspiradas nas xilogravuras originais, transportando (ao que Nerval certamente foi sensível) as paisagens áridas da Itália para a verdejante Arcádia dos jardins da França. Uma primeira afinidade entre *Le songe de Poliphile* e *Sylvie* se revela nesse ponto, pois podemos supor que a preocupação de Nerval de acrescentar ilustrações a *Sylvie* (sobre a qual ele escreve numa carta de 1853 a Maurice Sand) é motivada pela lembrança das gravuras que adornam a obra de Colonna – *Sylvie*

²⁴ Carta a Alexandre Dumas, NPI III, p. 826.

²⁵ *Le Carroussel*, fim de março de 1836, NPI I, p. 342.

²⁶ *Promenades et souvenirs*, NPI III, p. 681. Ver, de Jean-Nicolas Illouz, *Nerval. Le “rêveur en prose”. Imaginaire et écriture*. Paris, PUF, 1997 (“Écrivains”).

²⁷ [Projet d'] *Oeuvres complètes*, NPI III, p. 786.

²⁸ Lettre à Hippolyte Lucas, março ou abril de 1853, NPI III, p. 801.

²⁹ *Voyage en Orient*, NPI II, p. 237, e *Angélique*, NPI III, p. 475.

aparecendo, à semelhança de *Poliphile*, como um livro-objeto, – com a diferença de que aquilo que na obra de Colonna glorificava as maravilhas da imprensa, corre o risco, com Nerval, a apontar para a obra de um daqueles “loucos literários” (que são com frequência escritores-tipógrafos), já listados por Nodier e pelo próprio Nerval em *Les Illuminés* (como aquele Raoul Spifame apaixonado pela imprensa do tempo de Luís II) e, indo além, por Raymond Queneau, que reunirá seus próprios *loucos literários* sob o nome nervaliano de “filhos do limo”...

Em *Voyage en Orient*, no momento de abordar (pelos livros apenas) a ilha de Citera, Nerval desvela algumas das razões espirituais que o ligam ao livro de Colonna. *Le songe de Poliphile* lhe aparece como um exemplo maravilhoso daquelas obras pelas quais o Renascimento, sob a influência dos neoplatônicos de Florença, garante uma sobrevida ao paganismo no cristianismo mediante a elaboração artística e filosófica de um novo sincretismo. Porém, analisando (de uma maneira bastante livre em relação ao original) *Le songe de Poliphile*, Nerval entrevê na fábula de Colonna motivos amorosos e religiosos que já se ligam, como ele escreverá em *Sylvie*, a “preocupações constantes”:³⁰ Polifilo e Polia, proibidos de se casar na Igreja pela desigualdade de suas condições, unem-se sob os auspícios de Eros e Afrodite; eles aceitam ser separados na vida para se reunirem após a morte – e, “algo bizarro”, acrescenta Nerval, “foi sob as formas da lei cristã que eles cumpriram esse voto pagão”. Após uma longa glosa que destaca a continuidade dos símbolos pagãos no culto cristão, Nerval, que além do mais aproxima *Le songe de Poliphile* do *Fausto* de Goethe (outro exemplo da multiplicação de níveis intertextuais característica da criação nervaliana), imagina que Polifilo e Polia, tendo ambos se tornado religiosos, reúnem-se em sonho – descobrindo, como o herói de *Sylvie*, “as santas moradas de Citereia”, onde suas homenagens aos deuses pagãos, “indo atingir os céus longínquos e desacostumados de nossas preces”, reencantam o mundo e celebram a harmonia reencontrada entre a natureza, o homem e o sagrado.³¹

Nesta análise, *Le songe de Poliphile* já se tornou a trama de uma fábula poética, de certo modo arquetípica, na qual a narrativa de *Sylvie* desenha seus próprios bordados.

Encontramos em *Sylvie* duas referências explícitas à obra de Colonna: a primeira, já mencionada, aparece no capítulo VII, quando se trata de evocar os afrescos da abadia de Châalis, e seus “ares de alegoria pagã que fazem lembrar as sentimentalidades de Petrarca e o misticismo fabuloso de Francesco Colonna”; a segunda aparece no capítulo XII e se vincula ao drama que o narrador começa a compor (“eu havia começado a fixar numa ação poética os amores do pintor Colonna pela bela Laura, transformada em religiosa pelos pais, e que ele amou até a morte”³²). Nos dois casos, Nerval associa ou confunde Colonna e Petrarca (ou Polia e Laura),

³⁰ *Sylvie*, NPI III, p. 565.

³¹ *Voyage en Orient*, NPI II, p. 235-240.

³² *Sylvie*, NPI III, p. 552, e p. 565

apontando assim para os dois aspectos que assume, a seus olhos, o Renascimento; “sentimental”, por um lado, “místico por outro”, e que se encontram ambos, com efeito, em *Sylvie*.

Outros traços do Polifilo, mais implícitos, são igualmente perceptíveis em *Sylvie*: como num palimpsesto, pode-se adivinhá-los na prosa demasiado transparente de Nerval, pela série de níveis intertextuais que a novela dispõe num efeito de espelhamento [*mise en abyme*]. É assim que o capítulo IV, *Uma viagem a Citera*, retoma, pelo prisma de Watteau, um dos episódios principais de *Le songe de Poliphile*, e certos detalhes dessa cena são como *points de capiton*³³ que assinalam no tecido do texto a emergência mais precisa do “*original resplandecente*”.³⁴

Além das afinidades temáticas entre as duas obras, o modo de composição é também comparável. Em *Sylvie*, assim como no *Polifilo*, o sonho se incrusta no sonho e, como no *Poliphile*, a divisão implícita em duas partes permite extrair, de uma a outra, ensinamentos do sonho, ainda que, no *Poliphile*, a segunda parte conduza a uma elucidação feliz dos sonhos, ao passo que, em *Sylvie*, a segunda parte impõe a constatação de um divórcio entre o sonho e a realidade, e finalmente marca o fracasso da narrativa iniciática. Do mesmo modo, parece que Nerval encontra no *Poliphile* o modelo da narrativa com duas intrigas estreitamente ligadas e, ao mesmo tempo, o modelo de uma fábula com dois níveis de sentido: como no *Poliphile*, o protagonista de *Sylvie* persegue, por uma dupla busca amorosa – a de Sylvie, comparada a uma “ninfã antiga” – e a de Adriana, que se tornou uma religiosa, uma dupla busca espiritual, por um lado, cristã, por outro, pagã – “as duas metades de um único amor” sendo assim as duas metades de uma mesma esperança religiosa, colocada aqui na imanência (próxima de *Sylvie*), e acolá na transcendência (próxima de *Adrienne*). As semelhanças entre as duas obras não são de tal ordem que as diferenças deixem de assinalar uma disfunção nos jogos da reescrita: o que estava estreitamente unido na figura de Polia se cinde em dois na novela de Nerval, que não consegue tão bem quanto seu modelo renascentista atar o *nó borromeano*³⁵ que poderia enlaçar cristianismo e paganismo, e que não consegue fazer coincidir as duas faces dessa estranha *fita de Möbius* tecida pela dupla intriga da narrativa – consagrada no *recto*, à expressão do “ideal sublime” e do amor cristão.

Enfim, *Sylvie* recobre uma dimensão autobiográfica implícita cujo modo peculiar poderia idealmente decorrer de seu modelo renascentista. Com efeito, aos olhos de Nerval, *Le songe de Poliphile* é uma fábula autobiográfica, em que Francesco Colonna teria transposto a história de seu amor para a história do amor de Polifilo e Polia – e esse amor escondido na vida está também escondido no texto, pois uma espécie de acróstico, notado por Nodier e por Nerval, revela ao leitor a confissão indireta: ao ligarmos entre si as letras do início de cada capítulo,

³³ Conceito lacanian. (N.T.)

³⁴ *Sylvie*, NPI III, p. 543.

³⁵ Conceito lacanian. (N.T.)

descobrimos a seguinte legenda: *Poliam frater Franciscus Columna peramavit [irmão Francisco Colono amava Polia intensamente]*³⁶ Pode-se perceber uma transposição semelhante da vida para a obra em *Sylvie* (“um pequeno romance que não é inteiramente um conto”³⁷), em cuja fábula Nerval “recompõe” a lembrança de certa Jenny Colon amada e perdida, – assim como o nome *Colonna* basta, como atesta o manuscrito dedicado *A J-Y Colonna*, para evocar, numa forma italianizada, o nome da atriz...³⁸

Essas múltiplas concordâncias entre as duas obras não fazem senão tornar mais perceptíveis as divergências, que o trabalho de reescrita também revela. E entre *Sylvie* e seu modelo renascentista, é a própria possibilidade da transposição alegórica que se vê abalada.

Em *Le songe de Poliphile*, a alegoria atua em dois níveis: no plano da fábula, ela permite conceber o sonho como uma “porta de chifre” que possibilita ao personagem atravessar a *sylve obscure* na qual ele em princípio se perdeu para alcançar, ao cabo de uma série de provas qualificantes, a uma revelação luminosa, em que Polia aparece como a fonte de todo o amor e sabedoria; no plano de relação entre a obra e a vida, a alegoria permite ao autor decifrar sua própria vida, não mais considerando-a simplesmente em sua realidade anedótica, mas interpretando-a *no sentido mais elevado*, transposta para uma mitologia e uma mística pessoais, elucidada em sua verdade “poética”. Por isso a maneira característica “livro de memória” renascentista, em que cada coisa é ao mesmo tempo evidente e misteriosa, secreta e transparente – à imagem, com efeito, da prosa nervaliana.

Mas, em *Sylvie*, a alegoria perde sua eficiência nos dois níveis, momentos em que sua intervenção deveria ser crucial.

No plano da fábula, o sonho, em vez de iluminar a vida, revela-se, no capítulo VII, nada mais do que “talvez uma obsessão”. No plano da relação entre a obra e a vida, o narrador, intervindo diretamente no capítulo XIV, constata o fracasso de sua narrativa em ser algo mais do que a narrativa de uma “experiência”; e *Sylvie*, que ele acaba de escrever, lhe aparece então como uma obra que já não é alegórica, à maneira das fábulas autobiográficas renascentistas, mas “realista”, na medida em que a vida se vê no fim das contas reduzida à sua única dimensão, privada da aura dos mitos e do sagrado, sem relevo “poético”.

Aurélia, tomando como molde (entre outros) a *Vita Nuova* (entre outros) de Dante (com as mesmas insuficiências), revelará mais ainda essa insuficiência da alegoria na leitura dos sonhos e na decifração de si mesmo. Das primeiras às últimas linhas, a narrativa hesita entre a fábula iniciática e o relato clínico das diferentes fases de uma “doença”, sem que Nerval consiga conciliar o duplo olhar, ora poético, ora realista, que ele lança conjuntamente sobre si mesmo.

³⁶ *Voyage en Orient*, NPI II, p. 240

³⁷ Carta a Maurice Sand, 5 novembro 1853, NPI III, p. 819.

³⁸ *A J-Y Colonna*, NPI I, p. 733.

O desfecho então já não pertence à obra; e o significante se revela como algo que age tão perigosamente sobre a existência que Nerval, que assinou uma de suas cartas delirantes com o nome de “Phénix”, sempre renascente, ou com o nome d’ “aquele que foi Gérard e que ainda o é”,³⁹ irá buscar tragicamente na *noite preta e branca* o segredo incerto de um outro *renascimento*.

Tradução de Marta Kawano, do texto original em francês “Nerval, poète renaissant”.

³⁹ Carta a Paul Bocage, 14 março 1841, NPI I, p. 1376; carta a Arsène Houssaye, 12 março 1841, NPI I, p. 1375.

A EXALTAÇÃO DO GÊNIO: A CONSTRUÇÃO DO *ETHOS* EM FERNANDO PESSOA

ALEX NEIVA
CAIO GAGLIARDI

Universidade de São Paulo

Resumo

Nosso objetivo foi estudar a construção do *mito-Pessoa* a partir de uma fundamentação eminentemente teórica sobre o tema, conferindo ênfase à correspondência do autor, da qual se sobressai a célebre “Carta sobre a gênese dos heterônimos”. Procuramos especular a respeito do modo como o escritor lida com a noção de *gênio* e suas implicações sobre os projetos estético-literários que formulou.

Abstract

Our purpose was to study the construction of the myth-Pessoa based on a theoretical reasoning, with an emphasis on the author's correspondence, specially the famous “Letter on the genesis of heteronyms.” We speculate about how the writer deals with the notion of genius and its implications on the aesthetic-literary projects formulated.

Palavras-chave

Fernando Pessoa;
correspondência;
ethos.

Keywords

Fernando Pessoa;
correspondence;
ethos.

O atributo de “gênio”, conferido para designar um indivíduo dotado de extraordinária capacidade intelectual, que notadamente se manifesta nas atividades criativas, tornou-se um especioso lugar-comum na fortuna crítica de Fernando Pessoa.

Escusado seria listar exemplos de um emprego tão disseminado, a ponto de um dos mais importantes críticos do poeta ter afirmado na abertura de uma reconhecida leitura de sua obra: “O autor deste ensaio toma a sério e em toda a sua extensão a idéia de que Pessoa é uma natureza genial”.¹ Será o mesmo Eduardo Lourenço, aliás, que, décadas depois, abrirá um estudo não menos relevante sobre o mesmo poeta do seguinte modo: “Custa-me imaginar que alguém possa um dia falar melhor de Fernando Pessoa que ele mesmo”.²

Embora disseminado pelo uso corrente como sinal de uma admiração incontornável do crítico com relação ao autor estudado, “gênio” é também um termo de grande recorrência nos escritos deixados pelo poeta.

Se quando tomado, por um lado, como qualificativo crítico, revela não mais do que uma posição judicativa preestabelecida, quando considerado, por outro, como *autoqualificação*, o referido atributo desloca-se para o *espaço da obra*, na qual se articula, por hipótese, como um de seus eixos fundamentais. A atenção mais detida que temos voltado a essa constatação é o ponto de partida para o deslocamento a que este estudo se propõe.

Considera-se aqui o gênero epistolar, que constitui o *corpus* de análise desta investigação, como peça literária autônoma na qual o escritor pode refletir sobre

¹ Eduardo Lourenço, “Considerações pouco ou nada intempestivas”, in *Fernando Pessoa revisitado* – leitura estruturante do drama em gente, 2. ed., Lisboa, Moraes, 1981, p. 19.

² Fernando Lourenço, *Fernando Rei da nossa Baviera*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986, p. 9.

aspectos de natureza estética, filosófica, política e biográfica, influenciando sua recepção crítica.³

A carta, nesse sentido, ocupa o estatuto de crônica da obra de arte. A crítica genética, ao considerar a epistolografia um “canteiro de obras” ou um “ateliê”, busca descortinar a trama da invenção, o desenho de um ideal estético, quando examina as faces dos processos da criação.⁴

Fernando Pessoa, como construtor de mitos, também criou o seu próprio.

Uma das manifestações mais peculiares desse intento está no documento literário conhecido como “Carta sobre a gênese dos heterônimos”. Escrita em 1935, como resposta ao crítico Adolfo Casais Monteiro, essa carta tem particular importância para a crítica literária, pois se apresenta como um testemunho de Pessoa sobre o próprio modo de composição. Toma-se a *Carta* como um gênero literário no qual um sujeito se institui e se projeta muito além de seu remetente físico. O leitor confere maior estatuto de verdade às asseverações do sujeito projetado, por ser esse o detentor das estratégias argumentativas que têm por finalidade a, por assim dizer, “adesão dos espíritos”.⁵

Para entender a caracterização do sujeito projetado, ou seja, a imagem que faz de si no discurso, é necessário que se recorra ao conceito de *ethos*. Segundo a concepção aristotélica, o *ethos* é a imagem que o orador projeta de si mesmo no discurso, e que desempenha importante papel na persuasão.⁶

Na referida carta, Pessoa formula uma espécie de exórdio, no qual apresenta a primeira caracterização de sua imagem autoral: pede desculpas ao destinatário e evoca a precariedade do meio sobre o qual a escrita irá se desenvolver. Ao explicar, por exemplo, os motivos da publicação de *Mensagem*, Pessoa insiste na não premeditação do livro, reforçando, através do apelo ao acaso, a imagem de escritor extraordinário:

Coincidiu, sem que eu o planeasse ou o premeditasse (sou incapaz de premeditação prática), com um dos momentos críticos (no sentido original da palavra) da remodelação do subconsciente nacional. O que fiz por acaso e se completou por conversa, fora exactamente talhado, com Esquadria e Compasso, pelo Grande Arquitecto.⁷

Nesse trecho, insiste-se no caráter involuntário da decisão de Pessoa de publicar sua obra, ressalta-se a “coincidência” de que *Mensagem* veio a público em um

³ José-Luis Diaz, “Qual genética para as correspondências?” [trad. Cláudio Hiro e Maria Silvia Ianni Barsalini], *Manuscritica: Revista de Crítica Genética*, São Paulo, v. 15, 2007.

⁴ Marcos Antonio de Moraes, “Epistolografia e crítica genética”, *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 30-2, jan.-mar. 2007 [online].

⁵ Chaim Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratado da Argumentação: a nova retórica*, 2. ed., São Paulo, Martins Fontes, 2005.

⁶ Aristóteles, *Retórica*, trad. Manuel Alexandre Junior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006, p. 49.

⁷ Antonio Tabucchi, *Pessoana Mínima – escritos sobre Fernando Pessoa*, Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984, p. 122.

momento de exaltação da nacionalidade, com a organização de concurso literário (promovido pelo Secretariado de Propaganda Nacional do governo português), no qual o poeta obteve menção honrosa. O êxito na publicação de sua obra é conferido a uma instância exterior ao indivíduo, a uma predeterminação do destino, orquestrada por uma espécie de Deus *ex-machina*. Recorre-se aqui a termos relacionados à maçonaria para justificar a involuntariedade na tomada de decisões do escritor. O que está em jogo é a imagem do artista pouco afeito a miudezas não tão nobres da realidade prática dos homens comuns. Nesse sentido é que a imagem de escritor projetada por Pessoa está no mesmo diapásão da imagem de herói apresentada em *Mensagem*: “Todo começo é involuntário./ Deus é o agente./ O herói a si assiste, vário/ E inconsciente”.⁸

A carta, em diversos momentos, fornece notícias sobre as intenções de publicação do poeta, refutando a ideia de que ele é incapaz de premeditação prática.

Em outro trecho, há a utilização da metalinguagem como forma de afiançar o mundo ético do escritor de gênio:

(Interrompo. Não estou doido nem bêbado. Estou, porém, escrevendo directamente, tão depressa quanto a máquina mo permite, e vou-me servindo das expressões que me ocorrem, sem olhar a que literatura haja nelas. Suponha – e fará bem em supor, porque é verdade – que estou simplesmente falando consigo.)⁹

A ideia de que a escrita se desenvolve com naturalidade se faz presente ao negar qualquer intervenção reflexiva na composição do texto. O remetente afirma escrever vertiginosamente sem se importar com o teor literário de sua escrita. O *ethos* é, assim, forjado a partir do não esclarecimento das condições de produção.

A carta não só congrega a autocrítica e a ironia, como é uma espécie de espaço de ensaio e de experimentação criativa. A ironia não está no texto somente como figura de linguagem, mas faz parte da visão de mundo do poeta. Assim, aquilo que podemos identificar como uma “poética da ironia” em Fernando Pessoa, está presente, na carta, como contributo para a ocultação das verdadeiras intenções daquilo que é dito e, por extensão, desestabiliza quaisquer certezas de leitura.

Ao ironizar com a possibilidade de ganhar o prêmio Nobel de uma obra ainda não publicada, Pessoa joga com as projeções que assume, com as expectativas do leitor e com a própria postura diante da vida. À primeira vista, tudo isso passa despercebido, devido ao tom bem-humorado e aparentemente descompromissado com que o autor se projeta. Todavia, não é demais ressaltar que o leitor acede somente àquilo que é consentido pelo escritor, pois esse é um agente histórico da cultura profundamente interessado na projeção do que produz.

Pode-se dizer que o eu representado na carta adota a concepção tradicional de *arte inspirada*. Essa crença não cumpre outra função que não a (auto)construção do mito-Pessoa. Para validar seu posicionamento, o poeta estrategicamente se

⁸ Fernando Pessoa, *Mensagem*, org. de Caio Gagliardi, São Paulo, Hedra, 2007.

⁹ Tabucci, *Pessoana Mínima*, op. cit., p. 122.

arvora da leitura romântica da noção de autoria, tão ainda em voga no senso comum, e segundo a qual o autor seria um ser de natureza genial, cuja criação adviria da comunicação de um “verdadeiro” estado de alma. Foi, sobretudo, com o romantismo que essa concepção se popularizou. Muito além das questões de natureza programática, esse tipo de concepção serviu a interesses diversos, como a valorização e (auto)promoção dos escritores como seres singulares e distantes do homem comum. De acordo com essa concepção, a composição artística é tributária de um mistério: o mistério da própria existência transfigurado em arte. O sagrado se faz presente como elemento partícipe de uma realidade imaginada.

Ao refletir sobre aspectos da crítica e história da filosofia em Schlegel, Suzuki postula que uma das distinções entre o homem comum e o filósofo é que, para o primeiro, a intuição intelectual desaparece, dando espaço às apreensões sensíveis. Trata-se, pois, de um gênio que não tem consciência de sua genialidade. Por outro lado, o filósofo seria aquele que mais se aproxima do gênio ao utilizar a intuição intelectual como forma de autoconsciência de suas ações. Está-se no âmbito do “gênio para si mesmo”, enquanto convicção da própria natureza genial.¹⁰

Ressalte-se que Pessoa lança mão da concepção de *homem de gênio* para afiançar a consciência de sua missão:

Hoje, ao tomar de vez a decisão de ser Eu, de viver à altura do meu mister, e, por isso, de desprezar a ideia do reclame, e plebeia sociabilização de mim, do Interseccionismo, reentrei de vez, de volta da minha viagem de impressões pelos outros, na posse plena do meu Génio e na divina consciência da minha Missão. Hoje só me quero tal qual meu carácter nato quer que eu seja; e meu Génio, com ele nascido, me impõe que eu não deixe de ser.

Atitude por atitude, melhor a mais nobre, a mais alta e a mais calma. Pose por pose, a pose de ser o que sou.¹¹

O trecho destacado, enquanto construção do *ethos*, não só marca o nascimento do gênio, como evidencia um suposto entusiasmo de um jovem escritor para com a ideia de “tomar posse de seu gênio”. Se afiançássemos, contudo, o caráter testemunhal desse fragmento, seríamos obrigados a menosprezar tudo aquilo que o poeta escrevera antes desse “dia triunfal”.

Em carta a Armando Côrtes-Rodrigues (1915), Pessoa declara “Agora, tendo visto tudo e sentido tudo, tenho o dever de me fechar em casa no meu espírito e trabalhar, quanto possa e em tudo quanto possa, para o progresso da civilização e o alargamento da humanidade”.¹² Nessa fundamentação, quase que religiosa e extemporânea, há algo de paradoxal, sobretudo para o poeta que afirmara em anos anteriores (1912), em artigo publicado na revista *A Águia*, a predileção pela civilização grega à romana, pelo período literário isabelino ao romantismo francês.

¹⁰ M. Suzuki, *O Gênio romântico*, São Paulo, Iluminuras, Fapesp, 1998, p. 88.

¹¹ Fernando Pessoa, *Páginas íntimas e de autointerpretação*, ed. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática, [1966], p. 63 e 64.

¹² Fernando Pessoa, *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues*, Lisboa, Editorial Confluência, 1945, p. 37 e 46 (2. ed. 1960).

O paradoxo não funciona somente como um artifício do poeta moderno, tal qual resultante de uma contradição ontológica, mas contribui para a projeção do escritor na literatura universal. Essa atitude se revela, por outro lado, bastante coerente com os reais propósitos da carta, posto que, nesse mesmo texto de 1912, Pessoa lança as bases do famigerado mito do super-Camões. As reflexões do poeta de *Tabacaria* sobre a *Nova Poesia Portuguesa* seriam muito mais do que mera justificação elogiosa dos colegas da Renascença Portuguesa, mas se trata de uma antecipação, indireta e premeditada, de projetos futuros do próprio Pessoa.

E a nossa grande Raça partirá em busca de uma Índia nova que não existe no espaço, em naus que são construídas “daquilo de que os sonhos são feitos”. E o seu verdadeiro e supremo destino, de que a obra dos navegadores foi o obscuro e carnal antiarremedo, realizar-se-á divinamente.¹³

Pessoa, leitor de Carlyle, concebe a superioridade de um período literário como fruto da grandeza individual de seus representantes. Nada mais fiel ao pensamento do escritor escocês, que ensinara a seus contemporâneos, em uma série de conferências, a valorização dos espíritos superiores como forma de combate ao utilitarismo do século XVIII.

O poeta é uma figura heróica que pertence a todas as idades; todas as épocas o possuem, todas o podem produzir, desde os mais antigos tempos até aos mais recentes – todas o hão de produzir, sempre que tal apraza à Natureza. Que a natureza envie uma alma heróica; esta sempre poderá revestir a forma de poeta.¹⁴

Ao recuperar essa concepção romântica de autor, Pessoa aposta na assunção de um ser excepcional que dará a Portugal, cuja instabilidade política anuncia tempos sombrios, um leque de projetos culturais de variadas espécies. A ideia do *mito-Pessoa* é o embrião que lançou as bases para a poética do escritor; trata-se de uma primeira tentativa de se pensar como *ser cultural* e vislumbrar um itinerário estético literário delineado a partir do papel civilizador de sua arte.

Da concepção de “poeta vate”, à maneira dos escritores românticos, passa-se à concepção de “gênio desqualificado”, segundo a qual o poeta deixaria de se conceber como um gênio por incompatibilidade com o seu tempo/espaço decadente de *fin de siècle*. Segundo Leyla Perrone-Moisés, Pessoa se distancia da imagem do poeta como o guia da humanidade, aproximando-se de outro tipo de romântico, o desistente. “Não que Pessoa não acreditasse no Gênio. Mas sua crença é minada por um total pessimismo quanto ao reconhecimento social do Gênio e, na incerteza causada por essa falta de resposta, ele duvida da sua própria genialidade.”¹⁵

¹³ Fernando Pessoa, *Textos de crítica e intervenção*, Lisboa, Ática, 1980 (Banco de Dados Arquivo Pessoa). A edição *online* reproduz o cd-rom intitulado *MultiPessoa – Labirinto Multimidia*, dirigido por Leonor Areal e coeditado em 1997 pela Texto Editora e pela Casa Fernando Pessoa. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/>>.

¹⁴ Tomás Carlyle, *Os heróis*, Lisboa, Guimarães Editores, 1956, p. 121.

¹⁵ Leyla Perrone-Moisés, *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*, São Paulo, Martins Fontes, 2001, p. 53 ss.

Daí o pessimismo e a ironia de um certo Pessoa/Campos: “Gênio? Neste momento / Cem mil cérebros se concebem em sonho gênios como eu / E a história não marcará, quem sabe, nem um,/ Nem haverá senão estrume de tantas conquistadas futuras [...]”.¹⁶

Ressalta-se que a despeito do pessimismo e da falta de aptidão para mudanças, esses projetos funcionam como afirmação de vida, como vontade de potência nietzschiniana, e, por extensão, uma “resposta à decadência”. Haquira Osakabe analisa os fundamentos dessa reconstrução salvífica na obra de Fernando Pessoa. Sobretudo em torno do neopaganismo nasce uma nova esfera de influência, que favorece a multiplicidade e a aparição do contraditório, em contraste com o cristianismo, visto por Pessoa como fator fundamental no processo de decadência ocidental.

Assim, uma religião que expresse uma mentalidade mais vincada no sujeito do que no objeto irá ser sempre monoteísta, ao passo que aquela, resultante de uma mentalidade objetivista, será sempre politeísta. Isto porque o exterior e sua experiência não resultam num conhecimento efetivo quando apreendidos pelo contacto menos mediado (intervindo aqui, nos termos do autor, a observação e a atenção). Isto permite ao sujeito inserir-se na própria pluralidade do objeto. A visão subjetiva, ao contrário, fundada na meditação e na inibição (substituição da ação do mundo sobre nós por uma ação sobre o mundo, segundo Pessoa) criaria um falso-exterior.¹⁷

Uma visão subjetiva, voltada para o próprio mundo, incapaz de ter olhos para as múltiplas experiências exteriores (a partir das sensações que ela produz, com menor mediação possível), seria incapaz de trazer novos temas, de ampliar o olhar, reduzindo-se ao lamento, aos meios-tons, a uma melancolia em surdina, que se revela própria do momento histórico da “hora absurda” e do “gênio desqualificado”. É contra a influência do monoteísmo decadente que se rebela o neopaganismo. Vem a propósito considerar que Alberto Caeiro é considerado o mestre dos heterônimos (incluindo o próprio ortônimo) porque soube apresentar uma saída redentora à humanidade, por meio da defesa de uma ética pagã (calcada em uma espécie de “filosofia da natureza”) e da negação do mistério.

É preciso não saber o que são flores e pedras e rios
Para falar dos sentimentos deles.
Falar da alma das pedras, das flores, dos rios,
É falar de si próprio e dos seus falsos pensamentos.
Graças a Deus que as pedras são só pedras,
E que os rios não são senão rios,
E que as flores são apenas flores.¹⁸

O esforço de regeneração caeiriana está presente, com especial notoriedade, no poema VIII de “O guardador de rebanhos”, ao postular um retorno mítico à

¹⁶ Fernando Pessoa, *Obra poética*, ed. Maria Aliete Galhoz, Rio de Janeiro, Aguilar, 1986, p. 297.

¹⁷ Haquira Osakabe, *Fernando Pessoa: resposta à decadência*, Curitiba, Criar Edições, 2002, p. 80.

¹⁸ Fernando Pessoa, *Obra poética*, ed. Maria Aliete Galhoz, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, p. 153.

infância nunca vivida, como se o poeta encontrasse de fato um sentido para a vida humana a partir da revelação do mistério que une o homem e *A Eterna Criança, o deus que faltava*. Segundo Osakabe,

Na verdade, o autor de “O Guardador de Rebanhos” é, dentre as criações pessoais, incluindo o ortônimo e os heterônimos, o único realmente imaturo no sentido de que permanece imune à deterioração a que eles se vêm convocados: todos são irremediavelmente decadentes, pagãos, modernos ou não; todos são perpassados pelo mesmo sentimento de inocuidade e de exdrúxula marginalidade que tomou conta de boa parte da inteligência finissecular. Todos, menos Caeiro, cuja intervenção no tempo será a da crítica severa à distensão moral e ao relaxamento do espírito. [...] É que o objetivo e racional Caeiro acaba por trair a tradição positivista de que teria sido postulado herdeiro, pois, no âmago da concretude objetual da sua humanidade, reside o mistério da criança de que o famoso poema VIII é a manifestação mais eloquente. Sem exagerar em nada, diria eu que o poema é explicitação de um fundo mítico que a obra inteira de Caeiro parece esconder com certa dificuldade.¹⁹

“O drama em gente” da heteronímia encontra refúgio nesse drama caeiriano de salvação, na medida em que esse é um modelo a ser seguido. A noção de gênio se vincula à discussão, pois também propõe indiretamente um modelo de autosuficiência e de excelência. Dar uma resposta à decadência, bem como flertar com a ideia de imortalidade são questões muito caras ao sujeito cultural Fernando Pessoa.

A noção de *gênio*, seja reformulada, ocultada ou ironizada, de uma forma ou de outra perpassa toda a produção do escritor, como consciência particular de sua “missão civilizadora”, que legou ao poeta o desejo de construir mitos. Nesse sentido, nada contribuiu tanto para o mito-Pessoa – que nos últimos cinquenta anos tem superado as barreiras dos países lusófonos – quanto o fenômeno da despersonalização, pois este já é, em si, um modo de perpetuação de vida, não enquanto ação, mas como existência intelectual e multiplicação de valores – estéticos, afetivos e poéticos.

Na supracitada “Carta sobre a gênese dos heterônimos”, apresentam-se diversas explicações que dimensionam a complexidade do fenômeno heteronímico, a partir da descrição dos heterônimos como sujeitos independentes com uma realidade biográfica, física e intelectual particular. O eu assume a perspectiva da gênese, ao confirmar a imagem de criador dos heterônimos. “O dia triunfal” é a realização máxima do mito pessoano, pois contém todos os elementos necessários para a construção do *ethos* do escritor excepcional. Essa imagem se desenha por meio da cena que postula a involuntariedade do processo criativo, como se “O guardador de rebanhos” fosse escrito em um jato, em um momento de transe. “O dia triunfal” é um relato fictício que confirma a explicação da gênese da obra de arte tal qual fruto da evocação de uma musa inspiradora, cuja natureza não se pode definir.

A discussão sobre a relação entre genialidade e comportamento de exceção está nas origens do pensamento ocidental. Desde Platão, está presente a ideia de

¹⁹ Osakabe, *Fernando Pessoa: resposta à decadência*, op. cit., p. 135.

que para escrever poesia o poeta teria que padecer de uma espécie de insânia, pois a representação de mundos e situações não vividas é entendida como desvirtuamento das faculdades intelectivas.²⁰ Em Aristóteles, a questão é retomada na obra que ficou conhecida como O Problema XXX, I, na qual se desenvolve uma reflexão sobre a criatividade a partir da proposição:

Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos, e alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bile negra é a origem, como contam, entre os relatos relativos aos heróis, os que são consagrados a Hércules?²¹

Para indagar sobre as relações entre homem de gênio e melancolia, Aristóteles recorre à analogia entre a natureza individual e o vinho. Vale a pena sintetizar seu raciocínio.

Para Aristóteles, o vinho permite uma série de sensações que correspondem a uma multiplicidade de comportamentos humanos, como a agressividade, a euforia, a letargia etc., variando conforme a dosagem ingerida, dentro de um espaço de tempo limitado. A natureza também contempla uma série de caracteres, pois o homem desenvolve, segundo Aristóteles, diversos estados emocionais pela configuração da mistura da “bile negra”. A bile negra, bem como o vinho são “modeladores de caráter”; o que os diferencia, no entanto, é que a bile negra age por toda a vida, produzindo no melancólico comportamentos diversos. O melancólico é aquele que possui todos os caracteres humanos. Daí resultaria a criatividade do artista, pois ele seria, essencialmente, um ser melancólico. Porém, nem todos os melancólicos são homens de gênio, visto que a mistura da bile negra estaria em diferentes graus de concentração e temperatura nos indivíduos melancólicos: “Se o estado da mistura é completamente concentrado, eles são melancólicos ao mais alto nível; mas se a concentração é um pouco atenuada, eis os seres de exceção”.²² As explicações de natureza fisiológica do Problema XXX, I, podem ser entendidas como metáforas para se discutir a formação da natureza genial. Segundo Pigeaud,²³ para Aristóteles a inspiração não adviria de uma fonte exterior a si mesmo (como discutido no *Íon* de Platão, em que Sócrates relaciona as palavras do poeta a uma musa), mas ao acaso da natureza da mistura.

Graças à causalidade física da bile, esse texto nos diz simplesmente que por certo são necessários uma violência e um dom, mas que o Outro está em nós. [...] Não é mais um problema de eleição divina, mas o fato de uma fisiologia. Deus não fala por nossa voz, mas são as condições de nosso corpo que nos determinam a falar.²⁴

²⁰ Platão, *A República*, trad. M. H. R. Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

²¹ Aristóteles, *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX, I*, trad. do grego, apresentação e notas Jackie Pigeaud, trad. Alexei Bueno, Rio de Janeiro, Lacerda Editores, 1998, p. 81.

²² *Idem, ibidem*, p. 99.

²³ *Idem, ibidem*, p. 48.

²⁴ *Idem, ibidem*.

Aristóteles deixa de atribuir a uma insondável entidade exterior as causas da constituição do homem de gênio, preferindo apostar na formação de uma natureza genial como fruto de uma inclinação inata, desenvolvida a partir de determinações impostas pela natureza do indivíduo melancólico. O herói-poeta carlyliano se constrói justamente por meio dessa ideia, pois sua genialidade não é fundamentada por um ser eleito como um Deus *ex-machina*, mas se processa no interior de cada ser excepcional, dotado de “uma alma heroica” cuja natureza está, única e exclusivamente, nele. Com Aristóteles saímos da velha dicotomia entre *arte inspirada versus trabalho do artífice*, para uma reflexão sobre a natureza fisiológica do homem de gênio, como metáfora para se pensar a própria criatividade humana.

As diferentes acepções de homem de gênio na obra de Fernando Pessoa evidenciam, por um lado, conhecimento com relação aos usos da noção de gênio na tradição ocidental, por outro, uma constante reflexão sobre as implicações do termo para a projeção do *sujeito cultural*. No texto em que Pessoa assume a condição de gênio, há um poeta que opta pela explicação aristotélica ao aceitar o caráter inato de sua genialidade no interior do indivíduo. Na “Carta sobre a gênese dos heterônimos”, ao contra-argumentar com relação à possível opinião de seus leitores, explicitando que não está “doido nem bêbado”, Pessoa dá voz às explicações de senso comum para os prodígios da criação artística.

A noção de gênio desenvolvida em Aristóteles coincide com a poética de Pessoa no sentido de que essa reuniria as condições “necessárias” para a produção de um indivíduo melancólico de natureza genial, principalmente a partir do fenômeno da despersonalização, que confere ao poeta múltiplas experiências baseadas em distintos caracteres. Do cerne da (agora pode-se dizer) *bile negra pessoana* projetam-se distintos *ethè* para o ortônimo e heterônimos que darão a Portugal a suposta pujante vida intelectual, segundo Pessoa, inexistente no momento histórico de então. É essa, fundamentalmente, a imagem que o poeta projeta de si como sujeito criador.

A despeito de qualquer posição judicativa sobre *o autor* estudado, é interessante pontuar que a produção poética de Pessoa é acompanhada por noções (como a de gênio) de larga tradição no pensamento ocidental, principalmente na correspondência e nos textos de autoanálise que escreveu. Isso se explica em parte como forma de inserir o autor nas principais discussões do seu meio cultural, em parte como fundamento para a reflexão sobre a própria atividade de escrita e também como validação do trabalho artístico desenvolvido ao longo de toda a vida.

Dispensável seria listar outros usos na obra do poeta, o que nos cabe aqui é problematizar as possíveis razões do manejo de explicações de senso comum para um documento literário tão importante e fundamental como a “Carta sobre a gênese dos heterônimos”. Se considerarmos que a carta foi escrita meses antes da morte de seu autor, podemos afirmar hipoteticamente que ela também é um testamento ficcional em que Pessoa comenta e analisa o seu espólio cultural, reservando a si mesmo, indiretamente – pelas reminiscências pitorescas que apresenta –, um lugar no panteão dos grandes escritores. O diálogo de Pessoa não se estabelece somente com Adolfo Casais Monteiro, mas com todos os leitores. Registro incontestado de sua imortalidade é ter entrado nas instituições literárias,

sobretudo a partir da segunda metade do século XX, em que sua obra foi se tornando conhecida pelo grande público. O poeta cumpriria aquilo que Barthes entendeu como o papel típico do escritor na sociedade:

para o escritor, a verdadeira responsabilidade é a de suportar a literatura como um *engajamento fracassado*, como um olhar mosaico sobre a Terra prometida do real. [...] Naturalmente, a literatura não é uma graça, é o corpo dos projetos e das decisões que levam um homem a se realizar (isto é, de certo modo, a se essencializar) somente na palavra: é escritor aquele que quer ser. Naturalmente também, a sociedade que consome o escritor transforma o projeto em vocação, o trabalho da linguagem em dom de escrever, e a técnica em arte: é assim que nasceu o mito do *bem-escrever*.²⁵

É desse inescrutável *querer ser* que se alimenta o mito-Pessoa, como a realização de um projeto de vida que nasceu a partir da consciência de seu fracasso como pessoa física. Esse tipo de comentário de natureza psicobiográfica apenas vem a confirmar e explicar o mito, pois os diversos projetos que desenvolveu possibilitaram uma maior inserção na vida cultural portuguesa. A recorrente consagração de escritores pela crítica literária tem como antecedente histórico a ideia de conceber o autor como presença, isto é, para esse tipo de interpretação (que ganhou força a partir do romantismo) a obra é fruto da originalidade do autor, como multiplicação de experiências vinculadas ao espírito. O autor é o artista, é o gênio da raça, uma força divina. Nesse sentido é que a posse da autoria contribui sobremaneira para a instituição do mito. “No dispositivo romântico-positivista do *autor* como presença divina nas obras, o *autor* é a presença do *artista* na obra, que se anula como produto, substituído pela aura da criação como fetichismo da mercadoria.”²⁶

Na “Carta sobre a gênese dos heterônimos”, a noção de autor como presença é posta em xeque a partir das considerações sobre o fenômeno da despersonalização. Pessoa, em muitos momentos, trata seu ortônimo como um sujeito outro, ou seja, como se esse eu não se confundisse com aquele que escreve a epístola. O sujeito ortônimo está em posição medial entre o criador (dos heterônimos literários ou não literários) e os sujeitos heteronímicos. Segundo José Gil,

Ao escrever a Casais Monteiro, Fernando Pessoa torna a entrar na pele desse sujeito do devir, confundindo-o (porque é ele próprio, enquanto criador) com Fernando Pessoa ortônimo. É por isso que pode escrever: senti que nascera o meu mestre. O meu mestre, mestre de todos os heterônimos, aquele cujo nascimento desencadeia o de todos os outros por derivação horizontal ou vertical; mestre de mim também – de mim que de venho e que só sou eu (“si próprio”) ao tornar-me múltiplo –, porque Caeiro me ensinou o devir-heterônimo.²⁷

²⁵ Roland Barthes, *Crítica e verdade*, trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Perspectiva, 2007, p. 55.

²⁶ João Adolfo Hansen, “Autor”, in José Luís Jobim, (org.) *Palavras da crítica*, Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda., 1992, p. 19.

²⁷ José Gil, “Poesia e heteronímia”, in *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, Lisboa, Relógio d’Água, 1996, p. 199.

O devir-outro, segundo o crítico, é distinto do devir-heterônimo. Os devires de que fala Gil estão aqui como ocupação de lugares enunciativos. A capacidade de “outrar-se” é a faculdade de criação de lugares de enunciação distintos daquele lugar ocupado pelo Eu. O lugar de enunciação característico de Fernando Pessoa ele-mesmo já é diferente do lugar enunciativo de Fernando António Nogueira Pessoa comentando sobre Fernando Pessoa ele-mesmo e sobre os diversos heterônimos. O eu, supostamente representante do sujeito biográfico, também já é um eu reinventado que está a serviço da projeção do mito do escritor ímpar. Em um excerto da “Tábua Bibliográfica”, Pessoa comenta:

As obras heterônimas de Fernando Pessoa são feitas por, até agora, três nomes de gente – Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos. Estas individualidades devem ser consideradas como distintas da do autor delas. Forma cada uma, uma espécie de drama; e todas elas juntas formam outro drama. [...] É um drama em gente, em vez de em actos. (Se estas três individualidades são mais ou menos reais que o próprio Fernando Pessoa – é problema metafísico, que este, ausente do segredo dos Deuses, e ignorando portanto o que seja realidade, nunca poderá resolver.)²⁸

“O drama em gente” advém da complexidade interior dos sujeitos heteronímicos. Nele, não há ação, mas uma postura reflexiva que busca a constituição de um universo particular pelos modos de pensar e de sentir dos poetas-heterônimos. Fernando Pessoa, com tom irônico e bem-humorado, aventa a possibilidade de seus heterônimos serem mais reais do que ele, pois joga com a ideia de que o ortônimo também é um heterônimo, e que forma, portanto, um drama particular. Todos esses personagens compartilham um drama maior.

Luigi Pirandello, em seu prefácio ao drama *Seis personagens à procura de um autor*, discute a gênese da obra de arte a partir da ideia de que é impossível descrever com racionalidade os processos de criação artística. A alegórica personagem Fantasia é quem lhe permitiu conhecer o drama dos seus seis personagens. A exemplo de Pessoa, Pirandello também teria tido seu “dia triunfal”, quando pôde conhecer os personagens que configurariam em sua peça. Cada personagem, como os de Fernando Pessoa, possui um drama particular e lutam entre si para dar a conhecer ao mundo esse drama. Como informa Pessoa na carta, “Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro”.²⁹

Pirandello valida a posição de Pessoa, ao alimentar a crença no mistério da composição da obra de arte. O artista seria “uma criatura viva, no plano da vida superior, acima da volúvel existência de todos os dias”.³⁰ A criatura viva é o

²⁸ *Presença*, Coimbra, n. 17, dez. 1928 (ed. facsimil. Lisboa, Contexto, 1993) (Banco de Dados Arquivo Pessoa). A edição online reproduz o cd-rom intitulado MultiPessoa – Labirinto Multimídia, dirigido por Leonor Areal e coeditado em 1997 pela Texto Editora e pela Casa Fernando Pessoa. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/>>.

²⁹ Tabucchi, *Pessoana Mínima*, op. cit., p. 124.

³⁰ Luigi Pirandello, “Prefácio”, in _____. *Seis personagens à procura de um autor*, São Paulo, Abril Cultural, 1978,

próprio Pessoa (como *persona*) imortalizado na carta por meio da forjada crença na existência da arte como revelação de uma verdade ocultada. O drama coletivo de que fala Pessoa (e de que também faz parte enquanto personagem) se relaciona ao enigma da despersonalização, e se intensifica na confusão validada pela carta.

O drama dos personagens não só é particular, como coletivo, na medida em que se trata de um drama maior: a pitoresca busca de um autor. O autor, para Pirandello, é aquele que pode responder à seguinte pergunta: “Acaso será que existe um autor capaz de indicar ‘como’ e ‘por que’ uma personagem lhe nasceu na fantasia?”³¹ O autor explicaria racionalmente os motivos da gênese da obra de arte, e essa explicação não prescinde do mito. A existência de um autor, para Pirandello, passa pela ideia do autor como *auctor*, como aquele que consegue explicitar os mecanismos de criação artística. Daí, a ausência de um autor, pois o artista não reuniria as “condições necessárias” para discutir os processos de sua própria criação.

A destruição da presença do *autor* enquanto subjetividade na obra se deu na crítica literária francesa nos anos 1960 e 1970. Em “A morte do autor”,³² Barthes propõe que a escritura matou o autor, pois não conserva marcas de sua identidade. O tempo da escritura é o aqui e agora da enunciação (o presente da leitura). O autor seria apenas um passado distante que não interfere no eterno e renovado presente enunciativo. Valoriza-se a noção de “consumo autoral” em que os leitores desempenham uma função mais produtiva com relação à escritura (a partir de apropriações arbitrárias), deslocando para o leitor a função de autoria.

No fenômeno da heteronímia, Pessoa, ao propor personalidades com biografias, hábitos e caracterizações físicas particulares, impõe diferentes autorias aos poemas de temática e estilos diversos (tratando, inclusive, o ortônimo como uma máscara ficcional). Se, por um lado, a instituição desse jogo ficcional relaciona as produções poéticas a autores fictícios, por outro, paradoxalmente, contribui para a descentralização do sujeito da escrita.

Na medida em que Pessoa propositadamente não especifica as condições de produção da obra de arte, e, portanto, não se comporta como autor (segundo a concepção de Pirandello), pode-se afirmar que há um drama metafísico que se revela também aqui como uma espécie de busca pitoresca por um autor. Em um trecho da carta, Pessoa evidencia esse drama:

Criei, então, uma *coterie* inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amigadas, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de críticos, e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independente de mim. E parece que assim ainda se passa...³³

³¹ *Idem, ibidem*, p. 326.

³² Roland Barthes, “A morte do autor”, in _____. *O rumor da língua*, São Paulo, Martins Fontes, 2004.

³³ Tabucchi, *Pessoana Mínima*, *op. cit.*, p. 125, grifo nosso.

O drama se potencializa através do paradoxo: ser criador ou não ser? O paradoxo é a justaposição de enunciados que se contradizem. Trata-se de complexas afirmações vertiginosas que desautorizam verdades preconcebidas.

Tanto o texto de Pessoa como o de Pirandello negam as ideias defendidas por Edgar Allan Poe, no texto *Filosofia da composição* (em que o escritor descreve ficcionalmente as etapas de criação do poema “O corvo”), por operarem como uma antifilosofia da composição, ao compartilharem a ideia de arte inspirada.

A defesa do inapreensível instante poético está a serviço da valorização do sujeito cultural – enquanto responsável pela legitimação da arte – e da manutenção da imagem do escritor de gênio.

O leitor facilmente se impressiona com a complexidade e excepcionalidade do escritor, mas isso só é possível graças à projeção do *ethos* da espontaneidade e da genialidade que se implicam e estão presentes ao longo de toda a carta. O artista é uma criatura viva e imortalizada que também sente o drama de suas personagens, vivendo o seu próprio no momento em que ele é submetido ao processo de mitificação. Pessoa é, portanto, um autor de si mesmo, profundamente interessado na instituição do próprio mito.

Em *Mensagem*, obra de toda uma vida, Pessoa apostou, como saída para as crises de seu tempo, no mito de um Império imaterial. Se sua Pátria é feita de sonhos, e ela é a língua portuguesa, a saída para o impasse estaria não num devir aguardado, mas ali à frente de todos, na materialidade linguística daqueles poemas. A noção de gênio se relaciona a *Mensagem*, pois é a partir dela que se vislumbra o papel “decisivo” do poeta dentro da perspectiva messiânica da obra, como no trecho já citado em que Pessoa se veste como Gênio e aceita sua missão. O anúncio da chegada do super-Camões, pensado no início de sua produção cultural, retorna aqui (embora talvez nunca tenha deixado de existir) como uma das chaves de interpretação da obra pessoana. Para parte de seus críticos, o anúncio da chegada do “super-Camões” seria, em vista dessas evidências, uma forma de autoproclamação do poeta como sendo ele mesmo “o novo imperador do mundo”, o protagonista dessa “segunda vinda”.

O esperado por todos, então, seria *a persona* responsável pela construção daquele universo simbólico. Mas, da resposta que o mito é o próprio Pessoa decorre uma outra pergunta, de difícil resolução: quem é Pessoa? Diante dessa especiosa pergunta, é importante que situemos nosso objeto de interesse para além das ilações de caráter psicobiográfico, e adotemos a noção mais específica de *sujeito cultural* Fernando Pessoa.

LITERATURA LATINO-AMERICANA E NOVAS CARTOGRAFIAS (A PERSPECTIVA DOS ESCRITORES)

ANA CECILIA OLMO

Universidade de São Paulo

Resumo

Quando se deslocam para o território do ensaio, os escritores de ficção privilegiam a literatura como tema; desdobram o comentário de alguma leitura, sinalizam suas preferências literárias ou explicitam posições nos debates culturais. O ensaio apresenta-se como uma instância de indagação da própria prática de escritura em diálogo com o exercício da crítica literária, mas sem se identificar com suas formas institucionalizadas, dado que dissolve os limites conceituais dos saberes disciplinares na deriva de uma enunciação subjetiva que resiste qualquer forma de sistematicidade. Na sua liberalidade, o ensaio garante a possibilidade de interferir criticamente na ordem estabelecida do literário, reativando os debates culturais desde a perspectiva do escritor. Este trabalho aborda um conjunto de ensaios de narradores que se interrogam sobre as condições de possibilidade da literatura latino-americana no contexto globalizado das práticas de escritura do século XXI. Alheios ao exercício metódico de uma crítica literária que aporte as provas de uma suposta especificidade dessa literatura, os ensaios de Jorge Volpi, Juan Villoro e Sergio Chejfec oferecem-se como exercícios de imaginação que configuram cartografias críticas a qualquer perspectiva reducionista da diferença, propondo trânsitos extraterritoriais que liberam a palavra literária dos compromissos da representatividade.

Abstract

When moving to essay territory, fiction writers privilege the literature as the theme; they unfold some reading commentary, signaling their literary preferences or showing their positions on cultural debate. The essay presents itself as an instance of questioning their own writing practice in relation with the exercise of literary review, but without identification with its institutionalized ways, because it dissolves the limits of disciplinary knowledge concepts drifting to subjective enunciation that resists to any kind of systematized writing. In its freedom, the essay ensures the possibility to interfere critically in the established literary order, reactivating cultural debate from the writer perspective. This work deals with a set of narrator essays that question the conditions of the Latin American literature possibility in a globalized context of the writing practice in the 21st century. Detached from the methodical exercise of literary review that gives proof of a supposed specificity to this kind of literature, the essays of Jorge Volpi, Juan Villoro and Sergio Chejfec are imagination exercises and configure critical cartography to any difference reduction perspective, proposing extraterritorial transits that free the literary word from representativeness commitment.

Palavras-chave

Literatura latino-americana; ensaio; identidades literárias; Juan Villoro; Sergio Chejfec; Jorge Volpi.

Keywords

Latin American literature; essay; literary identities; Juan Villoro; Sergio Chejfec; Jorge Volpi.

A felicidade existe em relação direta com a liberdade que nos é permitido exercer num determinado momento, assim sendo, o ensaio é o gênero literário mais feliz, explica César Aira.¹ A afirmação do autor argentino não se limita a sinalizar a absoluta liberdade formal que caracteriza o ensaio, ela também sugere que é nessa forma discursiva que o escritor pode resgatar o prazer originário que traz a satisfação plena da pulsão que o impele à escritura. Noutras palavras, quando as convenções das formas literárias estreitam o campo de ação do escritor, o ensaio está sempre à disposição para oferecer a venturosa promessa de uma escritura liberada de qualquer condicionamento. Não é incomum, portanto, que os autores de ficção frequentem o ensaio como uma forma de recuperar a total disponibilidade de uma escritura que se desvencilha de qualquer determinação prévia e só responde ao arbítrio da subjetividade de quem escreve. Sabemos que a enunciação subjetiva que indaga uma experiência de mundo, o movimento aleatório e descentrado da reflexão e o caráter provisório de um saber que resiste às certezas conclusivas são os traços que caracterizam o ensaio. Desde sua origem moderna – a arrojada e sugestiva aventura de Montaigne – até os dias de hoje, a liberalidade do ensaio abriu espaço para uma escritura de deriva que dissolve a rigidez dos códigos retóricos, desestabiliza a ordem hierarquizada do conhecimento e renuncia a qualquer pretensão de verdade objetiva ao trazer a um primeiro plano o ato de explorar um tema estabelecendo uma relação intrínseca entre sujeito, linguagem e mundo.

Da inesgotável variedade de temas que podem ser abordados no ensaio, os autores de ficção privilegiam a literatura. Nessas páginas, os escritores podem desdobrar o comentário de um livro, explicitar as preferências literárias, manifestar as tomadas de posição nos debates culturais ou, inclusive, confessar, não sem uma

¹ César Aira, “El ensayo y su tema”, in *Boletín 9 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2001, p. 15.

dose de perplexidade, os rituais do próprio processo criativo. Seja qual for o aspecto abordado, quando o tema é a literatura, o ensaio dos narradores se apresenta como uma instância de indagação que dialoga com o exercício da crítica literária, mas não se identifica plenamente com suas formas institucionalizadas, dado que dissolve os limites conceituais dos saberes filológicos na deriva de uma enunciação subjetiva que resiste qualquer forma de sistematicidade. Como explica Silvio Mattoni,² ao se instalar nesse lugar de interferência, entre as impressões subjetivas e os domínios positivos do saber, o ensaio literário oferece a possibilidade de exercer uma crítica cultural que questiona a ordem do conhecimento e das formas discursivas de sua transmissão, reativando os conflitos e debates culturais sob a perspectiva particular do escritor.

Esse é o aspecto do ensaio dos narradores que me interessa destacar nesta oportunidade. O ensaio não apenas como a instância de adequação da escrita ao irreduzível do sujeito, senão também, como a instância de uma enunciação subjetiva crítica à ordem institucionalizada do literário. Cabe lembrar, nesse sentido, o caráter corrosivo da mais íntima lei do ensaio que assinalara Adorno: a heresia. Uma lei que permeia a configuração textual do gênero, resistente às tipologias discursivas, ao passo que define a relação crítica que a enunciação ensaística estabelece com a ordem positiva do conhecimento. O ensaio dos escritores propõe-se, portanto, como uma instância em que a literatura pode refletir sobre si mesma, questionar as formas estabelecidas e delinear outras possibilidades para sua prática.

Na esteira desse pensamento, proponho comentar um conjunto de ensaios de escritores que se interrogam sobre a singularidade da literatura latino-americana no contexto globalizado das práticas de escritura do século XXI. O argentino Sergio Chejfec e os mexicanos Juan Villoro e Jorge Volpi, autores de ficção que com frequência se deslocam para o território liberado do ensaio, especulam acerca da inserção dessa literatura na geografia mundial, colocando, mais uma vez, a pergunta sobre o seu traço diferencial.³

A questão permeia o processo de constituição dessa literatura e, ao longo do tempo, capitalizou uma importante reflexão que tentou dar conta de uma especificidade atendendo à localização periférica da América Latina na cartografia moderna. Com efeito, a singularidade dessa literatura configurou-se num movimento ambivalente entre as inclinações universalistas que a incorporam à cultura ocidental e as resistências localistas que lhe permitem inscrever uma diferença, vale dizer, num entre-lugar cultural que as abordagens teóricas do século XX, cientes das relações de dominação da geopolítica moderna, objetivaram em metáforas episte-

² Silvio Mattoni, *Las formas del ensayo en la Argentina de los años 50*, Córdoba, Ed. Universitas, 2003, p. 22-3.

³ Serão considerados os seguintes ensaios: de Juan Villoro, “De iguanas y dinosaurios. América latina como utopía del atraso”, in *Efectos personales*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 107-115; e *Idem*, “Itinerarios extraterritoriales”, in *De eso se trata. Ensayos literarios*, Barcelona, Anagrama, 2007, p. 172-187; de Jorge Volpi, “La obsesión latinoamericana”, in *Mentiras piadosas*, Madrid, Páginas de Espuma, 2008, p. 143-154; de Sergio Chejfec, “La dispersión. Sobre el futuro de la literatura como contigüidad”, in *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*, Buenos Aires, Norma Editorial, 2005, p. 27-33.

mológicas tais como a mestiçagem, o hibridismo, a heterogeneidade, a transculturação. O tema, portanto, não comporta novidade alguma, no entanto, a insistência na pergunta ganha pertinência ao considerar a configuração da cartografia mundial das últimas décadas que, atrelada aos processos globalizadores do capitalismo tardio, traçou uma rede transnacional de intercâmbios culturais que parece desestabilizar a demarcação de fronteiras e suas referências identitárias.

Esse rápido comentário permite assinalar que os ensaios de Villoro, Volpi e Chejfec debruçam-se sobre um tema que possui uma trajetória relevante e que, ainda hoje, convoca debates instigantes em torno das articulações literárias do mapa mundial. Com a liberdade que define o gênero, eles retomam a questão para abordá-la desde as perspectivas subjetivas de suas próprias experiências de escritura. Não se trata, portanto, de rigorosas abordagens teóricas que analisam a condição periférica duma literatura atravessada, desde suas origens, por conflitantes relações de domínio e subalternidade, menos ainda de eufóricos discursos localistas que encerram a literatura na defesa de abstrações identitárias; esses ensaios são, antes, exercícios de imaginação que colocam a pergunta sobre o lugar da literatura latino-americana no mundo, não para se enclausurar na positividade de respostas certas e acabadas, senão para interferir criticamente na ordem institucionalizada do literário e socavar qualquer tentativa de definição de uma especificidade que esclerosse as escrituras na repetição de fórmulas definidas de antemão.

É interessante lembrar que essa posição crítica marcou o início da trajetória desses escritores quando, por volta dos anos 1990, apelaram ao manifesto como estratégia de diferenciação no âmbito literário. Refiro-me ao manifesto do grupo *Shanghai* do qual participou Sergio Chejfec, junto de outros autores argentinos, em 1987, e ao manifesto *Crack* que alguns escritores mexicanos, dentre os quais se encontrava Jorge Volpi, lançaram em 1996.⁴ Em ambos os casos, tratava-se de uma recusa veemente de todo princípio estético que restringisse as condições de possibilidade da literatura à representação de uma identidade nacional ou continental. Noutras palavras, recusava-se uma tradição literária que estabelecia uma relação intrínseca com a representatividade local e que, nas décadas precedentes, havia atingido seu ápice com as premissas do realismo mágico que a voracidade do mercado estimulava. Certamente, a opção pelo manifesto favorecia a expressão do gesto iconoclasta dos novos escritores, ao passo que delimitava uma posição singular para suas escrituras; no entanto, o caráter coletivo dessa intervenção cultural, assim como o impulso propositivo que ela sempre comporta, parecia ir de encontro à negativa a definir o exercício da literatura em função

⁴ Por trás da redação do manifesto do *Grupo Shanghai* (1987) encontravam-se os escritores argentinos Martín Caparrós, Jorge Dório, Alan Pauls, Ricardo Ibarlucía, Luis Chitarroni, Sergio Chejfec, Daniel Guebel e Carlos Eduardo Feiling. Os escritores mexicanos Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Eloy Urroz, Miguel Angel Palou e Ricardo Chaves Castañeda subscreveram o *Manifesto Crack* (1996). Juan Villoro não fez parte desse grupo, no entanto, suas posições com relação à prática literária na América latina apresentadas nos ensaios não divergem substancialmente das expostas nesse manifesto. A mesma posição crítica com relação à literatura das décadas precedentes pode ser reconhecida no prólogo a *McOndo*, uma antologia de contos latino-americanos publicada, em 1996, pelos escritores chilenos Alberto Fuguet e Sergio Gómez.

de valores ligados a uma representatividade. De fato, essa estratégia de confronto grupal logo evidenciou a debilidade de sua incidência e foi rapidamente abandonada para dar lugar à expressão incondicionada de uma diversidade de escrituras.⁵ Sem aprofundar na questão, é possível pensar que, esgotada a provocação coletiva e performática do manifesto, a forma discursiva do ensaio apresentou-se como uma opção mais ajustada para a expressão de subjetividades que desconfiavam das definições programáticas do literário. Avesa a proposições e conclusões, a forma do ensaio oferece a esses escritores o lugar de uma voz, um lugar para a própria voz, a partir do qual eles podem interrogar as suas práticas e, num duplo movimento, intervir criticamente na ordem estabelecida do literário, sem deixar de explorar a singularidade intransitiva de suas poéticas.

“A pátria é um sítio de extravio” (Juan Villoro)

Com frequência, é a evocação de uma vivência pessoal a que, em estreita relação com o tema a ser abordado, impulsiona o processo de escritura nos ensaios de Villoro. Esse recurso discursivo acentua a enunciação subjetiva que define o gênero e aproxima essa forma textual da autobiografia, porém sem que ela assuma as feições de um relato de vida. É o caso do ensaio “Iguanas y dinosaurios. América latina como utopía del atraso”, no qual o autor desdobra uma reflexão acerca dos estereótipos que as perspectivas estrangeiras projetam sobre a literatura latino-americana em demanda de uma representatividade local. O escritor relata que seus primeiros anos escolares transcorreram numa instituição alemã da cidade do México que destinava vagas para alunos nativos como parte de uma política de integração cultural. Após a perplexidade inicial que provocou o fato de ser alfabetizado em alemão, a experiência delimitou um lugar cultural que, segundo Villoro, seria decisivo na hora de definir a sua posição de escritor no mundo. “*Esta educación extravagante*” – diz o autor – “*tuvo dos resultados: nada me gusta tanto como el español y detesto cualquier idea reductora de la identidad nacional*”.⁶

Em relação com essas afirmações, Villoro recria com simpáticos traços de humor aqueles anos da escola que o instalaram prematuramente na fixidez de uma alteridade cultural que seus professores prefiguravam:

⁵ Se considerarmos a posição de Josefina Ludmer quando especula acerca de um final do ciclo da autonomia literária na atualidade, seria possível pensar que, nos anos 1990, esse recurso ao manifesto estaria condenado ao anacronismo, dado que, para essa época, as posições estético-políticas do período anterior (as décadas de 1960 e 1970) teriam sido neutralizadas. A autora argumenta que, no processo de perda da autonomia literária, se dissolvem as classificações tradicionais (realismo e vanguarda, literatura pura e literatura social, literatura urbana e literatura rural etc.) e, com elas, “*parecen terminarse los enfrentamientos entre escritores y corrientes; es el fin de las luchas por el poder en el interior de la literatura. El fin del ‘campo’ de Bourdieu, que supone la autonomía de la esfera o el pensamiento de las esferas. Porque se borran las identidades literarias, que también eran identidades políticas. Y entonces puede verse claramente que esas formas, clasificaciones, identidades, divisiones y guerras solo podían funcionar en una literatura concebida como esfera autónoma o como campo. Porque lo que dramatizaban era la lucha por el poder literario y por la definición del poder de la literatura*”. Cf. Josefina Ludmer, *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, p. 153-154.

⁶ Villoro, “Iguanas y dinosaurios. América latina como utopía del atraso”, *op. cit.*, p. 107.

Puesto que yo representaba la otredad, nada podía beneficiarme tanto como las rarezas. Mientras más picaran nuestros chiles, mejor sonarían mis informes. Los maestros gozaban con las truculencias de su país de adopción. Su demanda de exotismo me hizo describir una patria exagerada, donde mis primos desayunaban tequila con pólvora, mis tías se encajaban espinas de agave para castigar sus malos pensamientos y sangraban por la casa, como si posaran para Frida Kahlo, mi abuelo era fusilado en la revolución y por todo legado dejaba el ojo de vidrio con el que yo jugaba a las canicas.⁷

O relato do papel desempenhado na escola é uma irônica impostação pela qual o autor coloca em evidência os condicionamentos que o cartesianismo das perspectivas europeias impõe a uma identidade mexicana caracterizada pelo excesso. Villoro afirma ter esgotado o repertório de estranhezas que definiriam a tipicidade nacional de sua literatura nessa experiência escolar de precoce autor de narrativas mágico-realistas. Paradoxalmente, foram essas demandas de exotismo de seus professores as que lhe ensinaram que só uma posição crítica ante elas pode garantir a liberdade da invenção literária.

Não obstante, Villoro adverte que colocar em crise o eurocentrismo da cartografia moderna, que limita as possibilidades da literatura a uma representação do território de origem do escritor, não parece ser suficiente para eliminar o risco dos fundamentalismos folclóricos. Segundo o autor, as novas disposições culturais da geografia global, que dissolvem fronteiras e estimulam o fluxo de intercâmbios, insistiriam igualmente nas demandas de exotismo, agora apresentadas sob o tópico da diversidade. Nesse novo contexto, diz Villoro: “*El aborigen no es un ser inferior, sino distinto. Sin embargo, está obligado a ser distinto en forma unívoca, como custodio y garante de la alteridad*”.⁸ Nesse sentido, o escritor adverte que os multiculturalismos contemporâneos, ao acolher de forma des-hierarquizada as particularidades identitárias, neutralizariam a dimensão política da diferença e favoreceriam a continuidade de processos de subalternização, dado que, nas suas palavras,

estamos ante un colonialismo de nuevo cuño, que no depende del dominio del espacio sino del tiempo. En el parque de atracciones latinoamericano, el pasado no es un componente histórico sino una determinación del presente. Anclados, fijos en su identidad, nuestros países surten de antiguallas a un continente que se reserva para sí los usos de la modernidad y del futuro.⁹

Em um ensaio posterior, “Itinerarios extraterritoriales”, Villoro retoma essa reflexão e assinala que as cartografias culturais da globalização, assim como os discursos pós-coloniais que tentam explicá-las teriam substituído a sobreinterpretação moderna da alteridade pela sobrecompreensão de sua diferença.¹⁰ Nessa linha de pensamento, o autor sugere que inclusive o hibridismo cultural, que algumas perspectivas teóricas reivindicam para a alteridade latino-americana, deveria ser considerado com cautela. A ideia do híbrido pensa a identidade como processo e já não em termos de essência, isto é, desarraiga as culturas da referência local para incorporá-las a uma zona de transição e permanente mudança. Villoro reconhece essa potencialidade crítica da ideia desde que ela não vire moda e se limite

⁷ *Idem, ibidem*, p. 109.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 111.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 114.

¹⁰ Villoro, “Itinerarios extraterritoriales”, *op. cit.*, p. 173.

a substituir o representativo e o genuíno pelo “combinado”. Com marcada ironia, o escritor observa que, no caso de a noção de hibridismo cultural se tornar dominante, a tarefa crítica “*olvidará a los burros de siempre para concentrarse en exclusiva en los burros posmodernos, pintados de cebra en Tijuana para que los turistas se retraten junto a ellos*”.¹¹

Nem estereótipos nacionalistas, nem multiculturalismos anódinos, nem hibridismos esterilizantes, a posição crítica de Villoro recupera para a literatura uma condição extraterritorial que a libera de qualquer compromisso de representatividade local. Instalada na cartografia imaginária que desenham os trânsitos do autor por diferentes línguas, culturas e tradições, a literatura estabelece conexões com a cultura local, porém, diz Villoro, desde uma perspectiva oblíqua, “exiliada” da realidade a qual pertence. Contra a fixidez identitária que condena a literatura ao passado e a uma reiteração infinita do mesmo, o escritor propõe a ideia de que “*La patria es un sitio de extravío, un horizonte escapadizo, siempre extraño, que solo entrega una promesa: mañana será distinto*”.¹²

“A ficção literária não conhece fronteiras” (Jorge Volpi)

Se o traço autobiográfico pautar, com frequência, o ensaio literário de Villoro, o jogo inventivo alimenta a escrita ensaística de Jorge Volpi numa instigante atualização dos textos híbridos de Borges. “La obsesión latinoamericana” é um bom exemplo dessa estratégia do discurso que imbrica a reflexão subjetiva do ensaio com a invenção especulativa da ficção. O futuro da literatura da América Latina é o tema desse ensaio e, como ponto de partida para sua abordagem, Volpi imagina um estudo crítico realizado por Ignatius H Berry, um catedrático de Hispanic and Chicana Literature da Universidade Estadual de Dakota do Norte. O hipotético artigo intitula-se “Cincuenta años de literatura latinoamericana 2005-2055. Un canon imposible” e teria sido publicado na revista *Im/positions* em junho de 2055. Volpi apela aqui ao conhecido recurso borgiano da referência bibliográfica falsa que desestabiliza os limites entre o real e o imaginado; no entanto, ao ser deslocado para o futuro, o dado bibliográfico assume abertamente sua condição imaginária.

O estudo de Berry, que Volpi “transcreve” textualmente, é uma divertida paródia do discurso acadêmico que exacerba, até a irrisão, as pretensões de rigor analítico das perspectivas críticas universitárias. Berry indaga as causas que teriam levado a uma significativa perda de qualidade da literatura latino-americana após o desaparecimento de Borges e dos grandes narradores do *boom*. Segundo o catedrático, o abandono das perspectivas nacionais foi a principal causa dessa desvalorização literária; abandono que se evidencia, sobretudo, na deslavada língua global, abstraída de localismos, que permeia a narrativa do período estudado, de 2005 a 2055. Num desalentado diagnóstico, Berry afirma:

A partir de los noventa, numerosos escritores latinoamericanos se rebelaron, torpemente, contra sus orígenes. Nacidos en los sesenta, no habian sufrido las convulsiones ideológicas que azotaron

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 177.

¹² *Idem, ibidem*, p. 179.

*a sus predecesores y tal vez por ello no se involucraron con los conflictos de sus países. Su desarraigo fue tan notorio que al leer sus obras resulta imposible reconocer sus nacionalidades; el hecho de ser colombianos, mexicanos o argentinos se volvió en ellos un dato anecdótico, un apunte en su currículo, en vez de una referencia central.*¹³

Para o suposto crítico americano, a perda da nacionalidade como “referência central” levou a uma destruição dos fundamentos naturais da literatura latino-americana, a qual se dispersou numa multiplicidade de tendências, todas alheias a um propósito de representatividade local, tornando impossível a organização de um cânone. Inclusive, acrescenta Berry, essa situação coloca em risco o trabalho dos especialistas que, em poucos anos, vão transitar como “espectros rancorosos e adormecidos” pelos desmantelados departamentos de estudos hispânicos de suas universidades.

A paródia é mordaz. O critério da representatividade local domina a perspectiva crítica de Berry que, como explica Volpi, insiste em demandar da literatura latino-americana uma singularidade local, em vez de considerá-la uma variante da tradição ocidental. A relação com Borges é inevitável. Berry sustenta as mesmas ideias de Carlos Argentino Daneri, a personagem de “El Aleph”, porém, em 2055, um século depois. Segundo Volpi, o discurso crítico americano e europeu atual, parodiado no artigo fictício de Berry, não estaria isento desse anacronismo. A obsessão latino-americana retornaria nos dias de hoje sob as vestes das perspectivas dos estudos pós-coloniais, igualmente devotados à recuperação de uma singularidade cultural. Nesse sentido, Volpi afirma:

*Azotados por una especie de complejo de culpa histórico, consideran que Occidente debe abandonar sus actitudes coloniales y descubrir los aspectos soterrados u olvidados de sus antiguos súbditos. La premisa básica es el relativismo cultural: dado que ninguna civilización es superior a las otras, buscan frenar la expansión de la cultura occidental en el mundo para rescatar las peculiaridades de las naciones tercermundistas. Tres siglos de explotar a las otras culturas ahora se empeñan en rescatar los auténticos valores de los otros.*¹⁴

A posição crítica de Volpi não visa desmontar apenas os pressupostos teóricos das perspectivas pós-coloniais que, embora resgatem as diferenças, nas suas versões pasteurizadas despojam as relações culturais das conflitantes dimensões éticas e políticas. O autor vai além e procura assinalar a insuficiência dessas perspectivas para pensar a literatura latino-americana. Obstinadas em reconhecer na literatura do continente uma autenticidade cultural, essas perspectivas críticas reatualizam as tensões entre localismos e cosmopolitismos da cartografia moderna, escamoteando estrategicamente o fato de que, desde o século XVI, os escritores latino-americanos se pensam a si mesmos como parte da cultura ocidental. No extremo oposto do discurso crítico de Berry, Volpi afirma que, “*La ficción literaria no conoce fronteras: si ello es visto como un triunfo de la globalización y del mercado es porque no se comprende la naturaleza abierta de la literatura*”.¹⁵

¹³ Volpi, “La obsesión latinoamericana”, *op. cit.*, p. 143.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 149.

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 153.

“A narrativa como culto periférico” (Sergio Chejfec)

Se a configuração textual do ensaio resiste às tipologias discursivas, não porque negue suas formas, senão porque explora seus domínios (o autobiográfico em Villoro, o relato fictício em Volpi), seria contraditório falar numa forma depurada do gênero. No entanto, os ensaios que Chejfec reúne em seu livro *El punto vacilante* aproximam-se dessa ideia. Na apresentação do volume, ele explica que o título assinala uma atitude de leitura em particular, aquela que “*sin abandonar las evidencias, se reconoce en las vacilaciones*”.¹⁶ Uma forma de definir a atitude do ensaísta, poderíamos dizer, que se abre a uma experiência de mundo e, na sua indagação, evita a clausura das respostas definitivas.

Em “La dispersión. Sobre la literatura del futuro como contigüidad”, um dos ensaios do livro, Chejfec tenta responder à pergunta sobre as condições de possibilidade da literatura latino-americana no século XXI. Escrito em 1996, o ensaio convoca a referência a Ítalo Calvino e suas propostas para o “próximo” milênio como ponto de partida para pensar tanto a ideia do futuro na literatura quanto a ideia de um futuro da literatura.

Segundo o escritor argentino, a noção de proximidade, no sentido cronológico de iminência, não existe na ficção, dado que o narrador trabalha com essa noção num sentido espacial, como contigüidade. Uma prova disso, comenta o autor, são as estratégias que se utilizam na hora de falar do novo milênio: alude-se ao futuro como um território vizinho, próximo do espaço que nossas consciências habitam no presente, ao qual nem sequer se lhe atribuem mudanças radicais. “*El porvenir*” – enfatiza Chejfec – “*es un locus de negatividad, todo el futuro está en el mismo sitio, es un mero paso al costado, o una desviación desde donde observamos como extranjeros nuestro lugar*”.¹⁷ A ideia de futuro na literatura, portanto, supõe a invenção de um espaço alternativo, um território conjectural, que o narrador imagina a partir do passado e do presente.

Se na ficção o futuro é um deslocamento espacial, talvez seja a imagem da página em branco, afirma Chejfec, a que melhor metaforize a ideia de um futuro da literatura. A página em branco não como a imagem da potencialidade de sentidos tão explorada na poesia, senão como a espacialização do trabalho artesanal da escrita. De fato, explica Chejfec, a página está sempre disponível, junto do escritor, como um “espaço alterno e secundário”, ou seja, como um tempo deslocado. Ele sugere pensar a literatura latino-americana do século XXI a partir dessa imagem do deslocamento inerente à existência da página, vale dizer, o futuro da literatura da América Latina como um deslocamento espacial que evite a representação direta do próprio lugar e se deslize em direção de territórios próximos, derrubando fronteiras, isto é:

La narrativa como culto periférico. Por ejemplo, una literatura desplazada hacia los países linderos. Argentinos escribiendo sobre Chile, venezolanos sobre Guyana, brasileños sobre Uruguay, chilenos sobre Perú, mexicanos sobre Guatemala. O, para despojarla de connotaciones

¹⁶ Chejfec, “La dispersión. Sobre el futuro de la literatura como contigüidad”, *op. cit.*, p. 11.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 29.

*nacionales, entrerrianos escribiendo sobre Corrientes, merideños sobre Trujillo, paulistas sobre Rio Grande, tabasqueños sobre Chiapas. Ello significaría el futuro literario convertido en realidad y verdad a la vez.*¹⁸

Imaginar o futuro como deslocamento, como “dispersão”, supõe desestabilizar a relação que a literatura estabelece com o lugar de origem do escritor e dissolver esse vínculo tantas vezes naturalizado em termos de valor estético. Liberada da âncora que a sujeita à representação local, a literatura pode transitar por fronteiras linguísticas, literárias e culturais e configurar novas cartografias que, como sugerem esses escritores, assumam uma perspectiva exterior que recuse as devoções locais. A perspectiva exterior da própria literatura, poderíamos dizer, se for pensada em termos de modernidade estética.

Ao abordar o tema da singularidade da literatura latino-americana, esses escritores não limitam seus ensaios ao exercício metódico de uma crítica literária que, circunscrita ao passado, aporte provas de uma suposta especificidade. Pelo contrário, eles apelam ao recurso retórico da *inventio* como uma estratégia discursiva instigante que, como explica Edward Said,¹⁹ permite expor relações que de outro modo permaneceriam ocultas atrás da inconsciência ou da rotina. Dessa forma, eles transformam seus ensaios em exercícios de imaginação que conjeturam cartografias críticas em diálogo com processos dinâmicos de ressignificação cultural.²⁰

Não obstante, cabe assinalar que nos ensaios comentados ecoam as ideias de outros escritores que, em décadas anteriores, demandaram a mesma disponibilidade estética para a literatura na América latina. As leituras de *Una literatura sin atributos* de Juan José Saer e de *El escritor argentino y la tradición* de Jorge Luis Borges são óbvias, nem precisam ser mencionadas. Além delas, ecoam também as páginas de escritores como Alfonso Reyes ou Pedro Henríquez Ureña que, nos anos 1920 e 1930, advogaram pelo trânsito liberado da palavra literária. Esse percurso retrospectivo não neutraliza a posição crítica de Villoro, Volpi e Chejfec, pelo contrário, permite pensar, como diz Mattoni,²¹ que a heresia pode ser uma forma de ler a tradição e não sua negação inocentemente futurista.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 33.

¹⁹ Edward Said, *El mundo, el texto y el crítico*, trad. Ricardo García Pérez, Buenos Aires, Debate, 2004, p. 76-77.

²⁰ Josefina Ludmer (*op. cit.*, p. 162-164) afirma que a narrativa latino-americana dos anos 1990 instalou vozes antipatrióticas que delimitam uma posição exterior/interior da literatura com relação ao território nacional. Ela analisa um conjunto de narrativas do período e suas afirmações dizem respeito às vozes de narradores e personagens fictícios que se posicionariam num espaço linguístico interior à América Latina, porém num espaço intelectual exterior a ela. Esses narradores e personagens contemplam o território nacional desde o primeiro mundo, porém dizem-no com sotaque do interior do continente. Segundo Ludmer, essa posição exterior/interior acompanharia a transformação estrutural da relação Estado/Nação dos anos 1990 e sua reformulação nos anos 2000. Ainda que a ideia de uma literatura que transite entre fronteiras, segundo propõem esses ensaístas, se aproxime da noção de uma posição exterior/interior da literatura com relação ao território nacional, não pode ser pensada nos termos propostos por Ludmer, dado que a exterioridade nesses casos não seria a do primeiro mundo, representada nos discursos teóricos e críticos americanos e europeus. Pelo contrário, seria a perspectiva exterior de outras culturas periféricas ou, desde uma modernidade artística, a da própria literatura.

²¹ Mattoni, *Las formas del ensayo en la Argentina de los años 50*, *op. cit.*, p. 36.

ALUCINAÇÕES DE ROBERTO MATTA: UMA POESIA DO ESPAÇO

Laura Janina Hosiasson

Universidade de São Paulo

Resumo

A partir do exame de dois documentos, um filme-documentário e uma coletânea de entrevistas, estas notas tentam se aproximar da figura de Roberto Matta e de sua poética, que apontam relações compositivas entre a pintura e a poesia.

Abstract

From the examination of two documents, a film-documentary and a collection of interviews, these notes try to approach to the figure of Roberto Matta and his Poetics, pointing out possible compositional relationships between Painting and Poetry.

Palavras-chave

Roberto Matta;
poética;
pintura e
poesia.

Keywords

Roberto Matta;
poetics;
painting and
poetry.

A primeira contribuição de Matta à pintura surrealista, e a mais importante, foi o descobrimento de regiões do espaço desconhecidas até então no campo da arte.

Marcel Duchamp

Para tentar esboçar um perfil da complexa figura de Roberto Matta (1911-2004)¹ e propor algumas entradas no seu vasto universo artístico é preciso confessar a sensação de vertigem diante da tarefa, sem ser nenhum especialista. A necessária redução do foco desse retrato implica a perda de muitos aspectos fundamentais aqui apenas insinuados ou então silenciados até uma próxima tentativa. Consola e ajuda pensar na lição de Borges sobre a impossibilidade de dar conta cabal de uma vida e obra alheias: “Que um indivíduo queira despertar em outro indivíduo lembranças que não pertenceram senão a um terceiro é um paradoxo evidente”.²

Dois documentos dos anos 1980 recentemente publicados permitem apreciar o modo de Matta conceber a arte, sua poética compositiva e as implicações éticas e políticas do seu fazer artístico. Um deles é o belíssimo documentário editado em 2004 por Jane Crawford, sua nora;³ o outro é um livro composto de nove entrevistas gravadas em Paris por um jovem amigo, Eduardo Carrasco, entre 1981 e 1982.⁴

Roberto Matta, como muitos outros latino-americanos, saiu cedo do país de origem, em direção à Europa. Em 1932, após a infância, adolescência e primeira formação como arquiteto no Chile, ele deixaria o país onde nunca mais voltaria a residir. Uma das perguntas que perturbam o leigo quando quer se aproximar dessa história e que transparece a cada passo nesses depoimentos é: a procura do quê saiu Matta?

¹ Em 11 de novembro de 2011 comemora-se o centenário de seu nascimento, que desenha uma tripla coincidência numérica: 11/11/11.

² Jorge Luis Borges, “Evaristo Carriego”, in *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 113.

³ Jane Crawford, *Matta el ojo de un surrealista*, Weston, Persistent Pictures, 2005.

⁴ Eduardo Carrasco, *Conversaciones con Matta (2002)*, Santiago, Ed. Diego Portales, 2011.

Parece-me que essa indagação paira de forma constante e intermitente também ao longo da obra e vai se misturar às instigantes concepções do fazer artístico de quem residiu na Espanha, na Itália, nos Estados Unidos e, por mais de cinquenta anos, na França. Certamente esse afastamento está na matriz de sua arte e das projeções que ela veio a alcançar dentro do contexto internacional da pintura modernista.

Nos depoimentos percebe-se um artista buscando formular e entender as razões de sua ubiquidade, de seu desarraigo, do exílio voluntário que o levariam definitivamente para longe da família e de todos os elos com o Chile das primeiras décadas do século XX. Um país que carregava ainda penosas e pesadas marcas do período colonial. As memórias de infância de Matta reúnem imagens ligadas a esses tempos pré-modernos de charretes, caminhos não asfaltados, ritmos lentos e vida em família, remetendo à dinâmica pacata e provinciana de clãs que regia as relações entre primos e primas, tios, tias, e avós maternos, em volta do jovem Roberto. A família Matta Echaurren tinha laços diretos com uma alta burguesia pós-colonial de origem vasca.

De tudo isso, o artista desligou-se para se tornar outro, *otrear-se*, um dos muitos neologismos que inventou. Ou seja, ser outro, misturar-se com os outros, procurar entendê-los e chegar até eles... Essa atitude parece fazer parte de um projeto maior que ele concebeu como uma “guerrilha interior”, proposta ética e política anticapitalista, na esteira de uma utopia socialista, ao sabor de seu tempo e que, por mais anacrônica que possa soar hoje acaba sendo ainda muito sugestiva.

Matta chegou à metrópole num navio cargueiro, sem suporte econômico algum da família com a qual tinha rompido, pensando continuar sua formação de arquiteto. Mas se, por um lado, ele deixava para trás o passado familiar, no outro foi justamente graças às relações da família chilena com a diplomacia e com parentes na Europa que ele conseguiu entrar em contato com as pessoas que lhe facilitariam o caminho das pedras e lhe abririam todo um universo até então absolutamente desconhecido.

Em Madri, na casa de tios, se tornará amigo de Federico García Lorca, que conhece em 1934. Será esse quem por sua vez o apresentará a Le Corbusier e mais tarde a André Breton. O relato de Matta sobre o impacto que nele causaria o encontro com Lorca vale a pena ser registrado:

Eu não fazia ideia de que existissem poetas. Federico era um sujeito engraçado, muito mais engraçado que todo o pessoal que eu havia conhecido em toda minha vida, dizia besteiras e cantava e tocava o piano e foi isso o que talvez me fez pensar que existia outra forma de ser [...] Federico me deu um livro seu e comecei a ver outro mundo, comecei a frequentar galerias de arte, a desasnar.⁵

Foi a poesia de Lorca que o lançou no mundo da arte e da pintura, deixando para trás seu futuro de arquiteto. Por outro lado, Matta atribuirá a mais um poeta

⁵ *Idem, ibidem*, p. 67.

seu ingresso no destino de pintor. Sua imersão no grupo surrealista e inclusive na pintura será obra de André Breton que, segundo suas palavras,⁶ fez a descoberta definitiva do pintor que havia dentro dele. Por aqueles anos de 1937-1938, em pleno clima de pré-guerra, Matta carregava sob o braço alguns desenhos que o jovem amigo e pintor inglês, Gordon Onslow-Ford, e mais tarde o próprio Breton iriam apreciar como genuinamente surrealistas. Poucos meses depois de conhecer os demais membros do grupo, ele seria um dos ilustradores de uma reedição surrealista de *Les chants de Maldoror*.⁷

Sem qualquer pretensão teórica e de modo absolutamente cristalino e bastante sistemático, Matta consegue formular por meio de uma fala entusiasmada e vibrante, flagrada nessas gravações e vídeos acima mencionados, alguns dos princípios fundamentais de sua arte, estabelecendo de modo irredutível uma relação de contiguidade entre pintura e poesia. As afinidades com a sensibilidade e a linguagem poética são evidentes. Principiando pelo afastamento radical daquilo que ele denomina a pintura do que “os olhos veem”, do mundo perceptível e tangível. Ao contrário, sua busca é pela expressão daquilo que não tem corpo visível.

Essa poderosa concepção de espaços a serem descobertos para além dos corpos e das formas do mundo sensorial provém de sua formação e experiência como arquiteto. Lembra ele que sempre teve fascínio pela capacidade da arquitetura de criar espaços. Essa mesma ideia de um mundo intangível e ao mesmo tempo real – “sur-real” – que clama por uma forma na pintura se traduz para ele num *neologismo pictórico*. É preciso inventar uma forma (expressão/palavra) para o que não vemos e que existe no mais profundo de nós mesmos. Mediante um processo por ele definido como *alucinação*, sua arte mostra aquilo que somos e não percebemos. Segundo Matta, a alucinação é um mecanismo, uma ferramenta para o conhecimento do mundo que o artista/poeta possui: “esse curioso poder que temos de reconhecer alguma coisa que não conhecemos”.⁸

Em 1985, Octavio Paz já argumentava sobre a profunda afinidade entre o caráter dinâmico dos espaços imaginados por Matta e os espaços poéticos e temporalizados de Apollinaire que confluem e se entrecruzam “como uma trama viva feita de tempo”. Paz dedicou a Matta um poema longo e arrebatado, “La casa de la mirada”,⁹ em que o define certamente como um poeta que pinta:

...hay que regar los parques con risa solar y lunar,
 hay que aprender la tonada de Adán, el solo de la flauta del fémur,
 hay que construir sobre este espacio inestable la casa de la mirada,
 la casa de aire y de agua donde la música duerme, el fuego vela y pinta el poeta.

⁶ In Crawford, *Matta el ojo de un surrealista*, op. cit.

⁷ Anos mais tarde, no final dos anos 1940, Breton o expulsaria do movimento por motivos de ordem pessoal que até hoje permanecem bastante ambíguos.

⁸ In Crawford, *Matta el ojo de un surrealista*, op. cit.

⁹ Poema publicado por primeira vez no catálogo de uma exposição retrospectiva sobre Matta no museu Pompidou, em 1985. Foi recompilado no livro *Árbol adentro*, em 1987, e hoje figura no segundo volume da obra poética de Paz (in *Obras completas*, México, FCE, 1990).

Vários dos versos do poema de Paz são de fato frases extraídas de textos¹⁰ de Matta ou de títulos de quadros seus que aludem à peculiar relação entre o olhar e a palavra: “*El corazón es un ojo*”; “*Crear para ver*”, por exemplo.

“A poesia” – dirá Matta –

é um sujeito que está crescendo e pensa que seu objetivo é crescer. Então cresce combinando as palavras da língua, colocando-as de outra maneira, para que lhe digam coisas que ele, de outra forma, não consegue ver. É um sujeito que está sempre arrumando as coisas, qualquer coisa... Por exemplo, “Pai nosso que estás no céu” vira “Os céus que estão no pão nosso”, e assim vai constantemente mudando as coisas, pondo-as de outra maneira, como uma pessoa afinando sempre o seu violino.¹¹

Nessas formulações há muito da arte de vanguarda e da escrita automática com que o pintor conviveu nos primeiros anos do surrealismo e carregou consigo para Nova York, fugindo da Segunda Guerra com o restante do grupo. Ali instalaria um ateliê que seria frequentado por jovens artistas à procura das novidades vindas de Europa, como Jackson Pollock, Rothko, Baziote e Robert Motherwell, entre outros. Todos eles beberam na fonte da arte de Matta. Por outro lado, ele também se impregnou da experiência múltipla que as viagens lhe proporcionaram. Em 1941, durante uma visita ao México, entrou em contato com as grandes proporções e projeções políticas do muralismo. Mais tarde, seria o cubano Wilfredo Lam quem propiciaria uma nova conexão com a América Latina profunda, a dos códices pré-colombianos que se incorporaram ao seu universo pictórico de modo também alucinado. A dimensão política de seu trabalho e as profundas ligações de Matta com o processo revolucionário cubano e com o governo de Salvador Allende não cabem neste momento, mas é importante registrá-las como componentes fundamentais de seu fazer artístico, a partir dos anos 1970.

Para terminar este breve e imperfeito esboço, e mostrar como é contundente o elo entre a arte de Matta e a literatura,¹² algumas palavras sobre o admirável trabalho de interpretação surrealista que ele fez de episódios do *Dom Quixote*. Com o título sugestivamente lúdico *Don Qui (1605-1985) Labour in Progress*, ele expôs, em 1985, noventa desenhos de uma seleção de capítulos da obra de Cervantes. O catálogo da exposição¹³ traz um longo poema do pintor no qual projeta alucinações quixotescas sobre o presente: “*Venid, colmena de locos, a auscultar el espacio invisible!*” diz o poeta pintor. Sobre planos fundos e coloridos, os quadros movimentam seres que lembram, em suas atitudes e expressões, os episódios e capítulos aludidos nos títulos. Cheias de humor e ironia, dentro desses espaços virtuais

¹⁰ Matta chegou a publicar textos poéticos em revistas italianas e francesas de pouca repercussão. Gonzalo Contreras colocou alguns deles em uma antologia recentemente publicada no Chile, *Poesía chilena desclasificada* (Santiago, Etnika, 2006).

¹¹ Carrasco, *Conversaciones con Matta* (2002), *op. cit.*, p. 107-108.

¹² Matta elaborou também exercícios pictóricos em torno do poema épico do século XVII, *La Araucana*.

¹³ Roberto Matta, *Don Qui 1605-1985 – Labour in Progress*, Paris, Galerie France, 1985.

criados com cores uniformes, as cenas encarnam-se nas telas em personagens estilizados, cujos gestos inacabados, evocam plena ação cavaleiresca rebaixada. A ironia do implacável narrador de Cervantes parece também conduzir a palheta do pintor/leitor, que não cai na transposição direta nem na simples ilustração dos assuntos, mas os recria na chave alucinatória da busca de uma poesia do invisível.

Brincando de responder à pergunta sem resposta formulada acima – a procura do quê saiu Matta? – poderíamos aventurar uma resposta cifrada em suas próprias palavras e criações poético/pictóricas: saiu para o mundo à procura da “vertigem de Eros”, “dos oráculos de Pan, pan, pan”, “para cobrir a terra com um novo orvalho”. E não estaremos muito longe da verdade.

ALEXANDRE EULALIO, POETA, DIANTE DE QUIRINO CAMPOFIORITO, PINTOR

FRANCISCO ROBERTO PAPTERRA LIMONGI MARIUTTI

Universidade de São Paulo

Resumo

O artigo está centrado na análise de um poema escrito por Alexandre Eulalio, conhecido ensaísta. Essa análise baseia-se na concepção de Goethe de poesia de ocasião – palavra que significa, no contexto específico, uma exposição de telas do pintor Quirino Campofiorito.

Abstract

The article is focused on analysis of a poem written by Alexandre Eulalio, know essayist. This analysis is based on Goethe's conception of poetry of occasion – word that means, in the specific context, an exhibition of the painter's screens Quirino Campofiorito.

Palavras-chave

Alexandre
Eulalio; poesia
de ocasião;
Goethe;
Quirino
Campofiorito.

Keywords

*Alexandre
Eulalio; poetry
of occasion;
Goethe;
Quirino
Campofiorito.*

Uma das características da obra de Alexandre Eulalio (adiante AE) é a de promover o concurso de vários saberes e expressões artísticas em suas análises de um objeto – obra, escritor, pintor, fenômeno humano. Depois de visitar a exposição de óleos de Quirino Campofiorito, na Galeria Acervo, em dezembro de 1984, no Rio, a opção foi escrever um poema, e não um ensaio, como seria a norma, da qual AE era mestre em desviar-se. Está na melhor companhia: Baudelaire, Valéry, Octavio Paz, Murilo Mendes, Jorge de Lima e João Cabral também responderam em forma de poesia ao estímulo recebido de artistas plásticos.

Trata-se de poema de quem – experimentado visitante de museus mundo afora e leitor agudo de Panofsky e Francastel – conhece pintura como ninguém, o que pode ser constatado através da leitura do ensaio “De um capítulo do *Esau e Jacó* ao painel dO *último baile*”,¹ em que AE faz iluminarem-se mutuamente um trecho do romance de Machado de Assis e um óleo de Aurelio de Figueiredo – ambos tematizam o famoso baile da Ilha Fiscal –, o que apenas um estudioso de história dotado de imaginação e finura, um conhecedor da obra do romancista e um perito em artes plásticas poderiam fazer; AE era os três ao mesmo tempo.

A Quirino Campofiorito²
olhando suas noventa telas expostas
em dezembro de 1984 numa
galeria do Rio de Janeiro

O Autor pigarreia
buscando um tom joão-cabral
à altura da circunstância:

¹ Ensaio de Alexandre Eulalio publicado em *Tempo reencontrado*, org. Carlos Augusto Calil, São Paulo, Editora 34 e Instituto Moreira Salles, 2012.

² Poema publicado em *Alexandre Eulalio dilettante*, Campinas, DTL-IEL-Unicamp, 1993.

Mas não consegue
manter a nota alheia
e prossegue de qualquer
jeito, manquitolando:

Igual a si mesmo
o todo articulado
articulando o vivo
alinhado sobre a mesa:
um alfabeto de formas
em estado de natureza.

Sossego.
Range a cor
entregue ao seu peso.

O olho escuta
nítido
a forma pura
erichada na voluptuosa voluta
helicoidal.

Mar recomeçado
sobre a mesa posta
– areia profunda.

Divaga:

Jean-Jacques passeia pela praia.
Sossego.

Procura fazer
um balanço
das telas:

No diálogo silente
os pintores e as colheitas deles
o dentro da casa
a caixa da casa
a casca da casa
a casca de osso
o caramujo
marujo náufrago.

Folhagem escura
copo de vinho
pão.

A carne da fruta
Três limões em campo elétrico.
Pedra mármore mêmora.
A silva de Estêvão:
galhos pesados.
Mangas. Mamão. Caju.

O trigo soterrado das raízes.
Sertão de Monte Santo.
A fratura exposta das colunas.
A trompa do búzio
sem sopro.

Algumas insistências:

Jean-Jacques caminha pela areia.
Inhames estátuas pupunhas
eclodem do chão.
O raizeiro do presente
entrança futuro passado
na vibração luminosa.

O olho escuta
a toalha enrugada
a maçã o torso.
Venta.
O vinho da cor
embebe a areia.

(Na praia deserta
a passarinhada
vai bicar afoita
as mangas da tela.)

Alexandre Eulalio

Janeiro, 1985

Esse poema seria outra coisa se fosse limitado aos versos centrais; os apontamentos, postos entre estrofes, à esquerda, introduzem um ser, o **Autor**, ou ainda, a função exercida por ele – aqui em negrito, para distinguir do ser civil que assina e data a obra –, que conjuga todos os verbos, sempre enunciativos, em tom prosaico. **Autor** tem a entrada impedida nos versos centrais, onde não cabem esse tom nem a primeira pessoa. Há um cordão de isolamento entre apontamentos e versos, em vários níveis, a começar pelo plano gráfico, da mancha da página. No âmbito sintático, **Autor** é sujeito de todos os verbos das rubricas, ao passo que nos versos, quando há verbos, estes referem fenômenos naturais ou artísticos, cobrindo o arco que irrompe no artista e finda no observador; um certo Jean-Jacques [Rousseau?], sujeito de uma ou outra oração, não ocupa lugar distinto de inhames ou caramujos.

As rubricas podem ser consideradas comentários marginais de leitor, indicações de andamento da partitura musical, orientações do roteirista para o diretor de cinema. **Autor** centra-se em si mesmo, autorreferente, ao mesmo tempo que irônico e autoirônico em cada vírgula, questionador de si, o que é o exato oposto da postura objetivante, apolínea, analítica mesmo, perceptível nos versos. Nestes, o pronome de primeira pessoa não conjuga nenhum verbo, o que não quer dizer ausência de expressão lírica ou distância entre observador e objeto – o conjunto de telas de Campofiorito. Resumindo: de um lado, **Autor** em desassossego; de outro, *eu* tão na cara, tão tomado de admiração por aqueles óleos, que nem precisa aparecer.

O pigarro – autoironia pura – dos apontamentos sinistros é linguagem reduzida à função fática, apenas expressão necessária para invocar João Cabral, citado aqui como poeta que desentranhava a crítica de arte do interior de uma poética muito particular. De fato, o tom cabralino, anunciado na esquerda, aparece ao

centro; a agudez vigorosa da linguagem, tensa feito corda de puxar barco em mar revolto, está presente, de forma bem diversa, em ambos os poetas, em trechos de poemas-homenagens a Sevilha e a Roma-Murilo Mendes:

“Cantei mal teu ser e teu canto
enquanto te estive, dez anos;
cantaste em mim e ainda tanto,
cantes em mim teus dois mil anos.
Cantas em mim agora quando
ausente, de vez, de teus quantos,
tenho comigo um ser estando
que é toda Sevilha caminhando.”

“Angústula vilitória Romorávia /
sombra caordial / felina
loba amamentosa / ministéria /
accatona / eccellenza / proletária /
pierpáola / bertoluccia / rossellina
taviania / sovversiva Romagadda
Romirabile: cidade diamantina
carbono puro / radiativo / cristalidado /
fulminado carvalho tasso(táxi!)démico”³

Digamos que de um lado se tem um arquiteto-urbanista que elabora um discurso sobre o canto intrínseco da cidade; de outro, um cineasta à maneira de Godard perscrutando ruas romanas, referências políticas e artísticas – em ambos são perceptíveis vigor, rigor, alta criatividade, alta poesia.

Própria de quem não se leva muito a sério – o que, paradoxalmente, não é antônimo de ser sério –, a autoironia, de que AE abusava, está presente nos apontamentos logo de cara: *não conseguir manter a nota alheia, prosseguir de qualquer jeito, manquitolar, divagar, procurar fazer um balanço e insistir* são termos que dão sequência, sempre em tom rebaixado, a *pigarrear*; a obra de Campofiorito está lá no alto, **Autor** fica cá embaixo. Ou ainda, nas rubricas prosaicas e marginais à esquerda, e de lá não sai. A tensão é perceptível: o movimento de aproximação da poesia rumo à pintura – *topos* da invenção de AE, que é apontamentos + versos – sofre desvios oriundos da postura do **Autor**, que, seguindo a tradição brasileira do *poeta menor* – expressão muito afim ao sentido em que Erich Auerbach utilizou a expressão *sermo humilis* em estudos clássicos,⁴ mas não idêntica –, o sujeito do discurso define-se como incapaz de dar conta de seu objeto, mas não emudece

³ “Presença de Sevilha”, in João Cabral de Melo Neto, *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1994. “LT a Murilo Mendes”, in *Alexandre Eulalio diletante*, Campinas, DTL-IEL-Unicamp, 1993.

⁴ Duas obras de Erich Auerbach dizem respeito ao tema: *Lingua letteraria e pubblico nella tarda Antichità latina e nel Medioevo*, trad. F. Codino, Milano, Feltrinelli, 2007; *Dante: poeta del mundo terrenal*, trad. Jorge Seca, Barcelona, Acantilado, 2003. Os poetas brasileiros autointitulados *menores*, a que se faz referência aqui, são Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes, Mário Quintana.

diante da grandeza deste e elabora um texto que faz a figuração do externo lado a lado à exposição do sentimento íntimo de rebaixamento: isso pode ser lido – ou mesmo visto – nas duas rubricas iniciais. Há nos versos um *tom lírico* – que nunca é exposto através de um *eu gramatical* – que refaz o diálogo entre sujeito poético e pintura. É como se houvesse um *lirismo impessoal*, se for possível falar assim, que impregna o poema; **Autor** é antes quem sopra o espírito lírico, mas não diz quem o faz; opta pelo lado escuro e esquerdo, pela sombra, pela invisibilidade. A relação entre **Autor** e esse espírito é central na leitura de “A Quirino Campofiorito” que está sendo proposta, daí tantas linhas a respeito do assunto. Uma bifurcação no jogo dos signos é visível já a partir deste ponto: de um lado, continuidade entre o ser e sua criação; de outro, barreira e descontinuidade – literalmente visível, pela posição no papel – entre criador e criatura.

A base material da linguagem é muito explorada neste poema, apontando para uma densa expressividade. Como exemplo, a presença de assonâncias – /ar/ e /al/ – na primeira estrofe, em pares formados a partir de um eixo horizontal de simetria, demarca um conjunto de versos carregados de, entre parênteses, *explícitos artificialismos da linguagem*, que seguem na mão contrária ao sentido construído pela sequência dos versos, que aponta para uma linguagem supostamente natural, livre de artifícios – *um alfabeto de formas / em estado de natureza*.

1. *neutro*, quanto à assonância
2. assonância na terceira sílaba
3. assonância na primeira sílaba
(eixo de simetria)
4. assonância na primeira sílaba
5. assonância na segunda sílaba
6. *neutro*, quanto à assonância

Ser uma coisa, parecer outra; ser artifício, parecer forma natural: não fosse literatura, seria engodo ideológico. É da essência da linguagem, enquanto instrumento de representação, essa contradição incontornável; é da essência da poesia esse jogo de procura e esconde-esconde entre a materialidade dos signos e seus significados. Moral da história: a representação da natureza é antes conquista formal construída por mil artifícios, o que tem muito a ver com as telas de Campofiorito em pauta. Nessas, a harmonia – forma artística da totalidade – entre natureza e cultura é ideal a ser perseguido; atingido ou não, são outros quinhentos. AE responde a essa busca construindo imagens em que certa natureza e certa cultura se cruzam: *voluptuosa voluta helicoidal* é descrição de conchas cuja arquitetura corresponde a formas geométricas perfeitas; é também uma sequência de palavras em que a primeira se projeta na segunda e a terceira não tem nada a ver com as anteriores. Harmonia totalizante num sentido; desarmonia noutra. Nenhuma linha reta; encontros são posteriores e talvez resultado de uma série de desencontros.

Há um jogo sintático ousado na primeira estrofe: os modos verbais são participípio e gerúndio, a que a gramática atribui um lugar secundário – orações redu-

zidas subordinadas, nunca principais – na organização do período; no lugar do indicativo – o modo das orações completas, principais, desenvolvidas –, formas gramaticais *menores*: fragmentárias, incompletas e outras *coisas de não*,⁵ ou de menos; uma espécie de sutil revolução faz, em suma, o secundário ocupar o lugar do principal. Com muitos ecos: o menor no lugar do maior; o pobre, ao invés do rico; o simples que resulta de uma operação estética muito elaborada – estilização –, e não o rebuscado. Entra nesse jogo o modo de Quirino Campofiorito compor suas pinturas: as telas em pauta são ao mesmo tempo marinhas e naturezas-mortas;⁶ das primeiras subtrai a perspectiva *aberta* – do alto ou do rés do chão, como as de Pancetti –; das segundas, retira o cenário frio, morto e distante, e o substitui pelos sempre vivos praia e mar, o que provoca uma dinâmica *quase narrativa* nas obras, ainda mais se nessas constar figuras humanas. Frutas inteiras ou cortadas, acompanhadas de concha ou outro ser marinho, em *close*; pouco mais que linhas de azul do mar ao fundo e nuances de cores nuancadas – bege, cinza – formam a areia das praias, nas quais uma vez ou outra uma mínima figura humana tem vez. Noutras palavras, vivificando a natureza-morta e dando toques orgânicos à mineralidade das marinhas, Campofiorito decompõe formas fixas de pintura e recompõe a organização das manchas de cor – o que nos versos foi chamado de *alfabeto de formas em estado de natureza*; noutras palavras, a sintaxe das pinturas em pauta também é subvertida por uma resoluta atitude do pintor. Assim, faz sentido considerar que a linguagem inventada dos versos responda à linguagem do artista plástico, de certa maneira aquela impregnando-se dessa. É como se o poema fosse escrito – abstraído o jogo de palavras – *sob* o impacto causado pela experiência estética provocada pela obra de Quirino Campofiorito, e não *sobre* o artista e sua obra, como seria mais adequado dizer se estivéssemos diante de um ensaio. Nesse sentido, cabe incluí-lo na categoria *poesia de ocasião*, definida por Goethe,⁷ a que se retornará.

O *tom João-cabral* está presente também nesta estrofe:

*No diálogo silente
os pintores e as colheitas deles
o dentro da casa
a caixa da casa
a casca da casa
a casca de osso
o caramujo
marujo naufrago.*

⁵ Expressão de um personagem dotado de espírito crítico em “Morte e vida Severina”, in João Cabral de Melo Neto, *Poesia completa e prosa*, *op. cit.*

⁶ Para que não haja mal entendidos: marinha e natureza-morta aqui estão referidas como formas de pinturas que seguem convenções predefinidas.

⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Memórias: poesia e verdade*, trad. Leonel Vallandro, São Paulo, Hucitec, Brasília, Unb, 1986.

A sequência das aliterações – *casa / caixa / casa / casca / casa / casca* – é rompida pela delicadeza sibilante de *osso*, da mesma forma que no último verso a rima interna em *ujo* não se projeta na última palavra, marcada pela surpresa esdrúxula; um princípio de organização sonora pode ser daí apreendido: a expectativa cômoda das formas fixas e das organizações banais de linguagem não são atendidas nesse poema, que, pelo contrário, propõe jogos que rompem os automatismos. No plano sintático, algo da mesma ordem: os verbos, em torno dos quais a linguagem prosaica constrói sua ossatura, são abolidos, em nome de uma concretude mais substantiva e vibrante dos versos. Ambos procedimentos aqui apontados são citações-homenagens ao modo como o autor de *Educação pela pedra* compõe poemas.

O poema contém uma série de imagens que fazem referências mais ou menos cifradas à História e à História da Arte, como *Pedra mármore mêmora*: o último termo, adjetivo raríssimo, indica a qualidade daquilo que porta memória, portanto História; Campofiorito compôs muitas telas em que fazia a representação de partes de esculturas oriundas da Grécia e Roma Antigas ou da França neoclássica – uma metalinguagem, noutras palavras – em meio a elementos naturais, tudo disposto em forma de *assunto* de vivas naturezas-mortas. Uma dessas, se não estiver enganado, contém um busto de Rousseau, daí dois versos: *Jean-Jacques passeia pela praia* e *Jean-Jacques caminha pela areia*. Ainda: Campofiorito foi estudioso da História da Arte Brasileira e atribuía grande relevo à Missão Artística Francesa – contemporânea do primeiro romantismo e difusora, nos trópicos, do mito do bom selvagem.⁸ *O trigo soterrado das raízes. Sertão de Monte Santo. A fratura exposta das colunas. A trompa do búzio sem sopro*. Os versos que contêm explícitas referências históricas e literárias – a cidade baiana devastada, central no episódio de Canudos, revisitada pela *Coluna Prestes*; a expressão *fratura exposta*, pela qual Oswald de Andrade era obcecado,⁹ e a marca do tempo, numa visão de sabor clássico, que torna ruína o antigo esplendor –, são “cercados” por dois outros versos que fazem figurações da natureza mutilada e, a partir dessa transformação negativa, projetam a mutilação no universo da cultura. A primeira imagem aponta para o alimento – trigo, pão – que não alimenta, pois, soterrado, não está ao alcance da mão; trompa e búzio, que têm significados específicos no mundo natural e no mundo da cultura, aparecem aqui sem uso, sem expressão – sem sopro (humano, portanto sem música?; do Espírito, portanto morto?; ambos?). É a parte do poema mais intrigante, mais difícil de penetrar; recorra-se a outro poeta-crítico para melhor se aproximar:

em surdina
ligeira passa a felicidade pelas minhas
pernas trêmulas e o súbito, embargado
soluçante desejo de viver

⁸ Quirino Campofiorito, *A Missão Artística Francesa e seus discípulos: 1816-1840*, Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1983.

⁹ Em alguns parágrafos da “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade” Antonio Candido trata dessa obsessão do autor de *Serafim Ponte Grande*; in *Vários escritos*, São Paulo, Duas Cidades, 1977. AE foi um leitor agudo e constante de Oswald.

os automóveis parados dos dois lados da rua
o céu coberto
a despeito de tudo a beleza
quantos amigos presos
visto um casaco¹⁰

O *topos* da celebração do Belo é central nas obras em pauta – tanto a pintura de Campofiorito quanto o poema de AE –, mas isso não significa que rejeitem o negativo, a ruína, o que não se exprime ou o que não possa se exprimir, o mutilado, o clamor dos vencidos. É como se esse lado obscurecido se unisse ao Belo e ambos reclamassem sua parte na dialética da História.

O *raizeiro do presente entrança futuro passado na vibração luminosa* – o objeto natural e a arte atravessados pelo tempo, portanto pela História, horizonte necessário, em que a totalidade concebida pelo poema se projeta; instância na qual, enfim, se deve projetar a leitura desse poema. A *silva de Estêvão: galhos pesados* – trata-se de menção a Estêvão Silva, pintor formado pela Academia Imperial de Belas Artes, portador de exímia acuidade técnica voltada para naturezas-mortas, sobretudo de frutas tropicais, abertas ou inteiras; está presente também um jogo de palavras que aponta para *selva* – do latim *silva* –, ambiente natural apreendido, objeto da pintura de Estêvão e de Campofiorito, e a concepção informada pelo Caldas Aulete, de *junção de partes literárias ou científicas sem qualquer ordem ou método*, que certamente AE conhecia e nela se reconhecia como praticante do “método” nesse próprio poema. Assim, nesse mesmo trecho, o peso dos galhos pode ser entendido como referência ao peso da História sobre as costas de artista que pratica as mesmas formas – naturezas-mortas – de outro, que as teria elevado a nível absoluto. A última estrofe é uma resposta a essa questão: a perfeição técnica de Campofiorito é de tal ordem que provoca a confusão de passarinhos, que não distinguem o natural real do natural apreendido pelo artista.

A motivação desse poema é o comentário protocolar, em livro próprio, de amigo de artista que é convidado para *vernissage*; AE optou por comentar de forma não habitual – através de poema enviado ao pintor algum tempo depois (as datas – dezembro de 1984 e janeiro de 1985 – podem ser lidas no corpo do texto) –, escrito a mão. A disposição gráfica da invenção de AE – coluna da esquerda restrita a rubricas, coluna do centro de versos agrupados em estrofes, canto direito inferior destinado à assinatura e data – reproduz, ao menos em parte, um quadro; a parte sinistra seria algo como um esboço, não totalmente levado adiante; a coluna central acolhe dados, referências e procedimentos da obra de Campofiorito, sem hierarquizá-los nem colocá-los em perspectiva, como se formassem um retábulo de feição medieval; assinatura e data onde normalmente artistas plásticos assinam e datam. Goethe definiu a poesia de ocasião como sendo a continuidade no mundo da linguagem de uma experiência vital; aqui, vitalidade e estética se identificam e, ao combinarem-se desse modo específico, apontam para uma totalidade – ou uma

¹⁰ “Convalescença”, in Roberto Schwarz, *Corações veteranos*, Rio de Janeiro, Frenesi, 1974.

certa totalidade, vá lá. Assim, leia-se como, nas esquinas do poema, cruzam-se qualidades do mundo sensível com as sensibilidades humanas, organizando vários segmentos: em *range a cor*, estão presentes peso e luz como qualidades da matéria, percebidas pelo tato e pela visão. Em *mar recomeçado sobre a mesa posta* a aliteração em /ma/ e /me/ aproxima termos opostos (enorme, pequeno; barulhento, silencioso; vivo, morto); para a percepção plena da imagem surreal e da conjunção surpreendente é requisitada a imaginação visionária, assim como a audição desarmada para ouvir a aliteração, o barulho, o silêncio. Na mesma linha, *diálogo silente* necessita de audição e contra-audição ao mesmo tempo para ser captado. *Três limões em campo elétrico* é imagem que contém acidez, alimento, cor, *frisson*, energia: a mobilização de vários sentidos é indispensável para apreendê-la. Textura, luz, som, senso estético são qualidades presentes em *o olho escuta nítido a forma pura* e *o olho escuta a toalha enrugada a maçã o torso*, que imaginação criadora e crítica, tato, visão e audição mobilizam-se para apreender. Que não se veja aí algo da ordem da compensação de uma incapacidade de visão – apenas um exemplo – por uma maior sensibilidade auditiva, mas um processo que torna mais finos e agudos *todos* os sentidos, desencadeado por aquela combinação de experiências vitais e estéticas adrede referida. A busca de totalidade é também busca da identidade entre sujeito da enunciação e objeto enunciado. O termo *sentidos*, ainda que diga respeito antes de mais nada aos cinco modos básicos de percepção do mundo, inclui os sentidos do Espírito que projetam materializar-se, como *vontade, curiosidade, desejo, amor, ser correspondido*. Está em pauta um valor: a continuidade entre a vida efetivamente humana e a vida do Espírito, enquanto busca idealizada do Belo – indissociada da busca totalizante do Bom, do Justo e do Verdadeiro na concepção platônica – passível de tornar-se História.¹¹

Alex, lembra que você sempre mencionava Mallarmé e as implicações éticas, além das estéticas, de *donner un sens plus pur aux mots de la tribu*? Um desafio e tanto, que você, sempre disposto a pegar touro à unha, encarou muitíssimo bem, maravilhosamente. Pois é, o projeto do velho Stéphane não era sopa...

¹¹ Para estas últimas linhas, apoio-me numa leitura livre de “Propriedade privada e comunismo”, em que consta a famosa frase *a formação dos cinco sentidos é um trabalho de toda história do mundo até aqui*. Letras maiúsculas para certos substantivos no interior da frase são tributo à Filosofia Clássica Alemã. Karl Marx, *Manifestos econômicos-filosóficos* (Trad. Jesus Ranieri). São Paulo, Boitempo, 2004.

O POETA, O ESCULTOR E A CRÍTICA: MURILO MENDES E GIACOMETTI

BETINA BISCHOF

Universidade de São Paulo

Resumo

No seu estudo sobre “Alberto Giacometti”, publicado em *Retratos-Relâmpago*, Murilo Mendes ilumina a obra do escultor suíço por meio de um texto que, afastando-se dos parâmetros da crítica de arte tradicional, volta-se à forma tateante e fragmentária do ensaio. Baseando-se no sentido extraído do encontro de realidades díspares e não afeitas ao mundo da arte, Murilo entrelaça seu pensamento aos procedimentos da imagem – tornando a reflexão crítica dependente do uso e expansão da metáfora. Por essa via, o sentido que o crítico-poeta extrai da obra do escultor suíço tem raiz na configuração em negativo das esculturas (elas seriam *negação do espaço antes que espaço*), com implicações tanto formais quanto histórico-sociais (a exiguidade da matéria e sua relação com uma dada violência, o risco de anonimato, os limites da “têssera de identidade humana” na década de 1950).

Abstract

In his work on “Alberto Giacometti”, published in *Retratos-Relâmpago*, the Brazilian poet Murilo Mendes searches a comprehension of Giacometti’s work through a text that, moving away from the usual procedures of traditional art critic, directs itself to the fragmentary and groping form that characterizes the essay. For his intuition of Giacometti’s art, Murilo Mendes turns to the meaning derived from the collision of distant aspects of reality with no relation to the usual universe of art, mingling his text to the procedures of image – and therefore creating a critical thought which is dependent of the use and expansion of metaphor. The meaning that the critic/poet extracts from Giacometti’s work has its roots in the negative configuration of the sculptures (they are, according to Murilo Mendes, rather denial of space, than space itself), which in turn implies formal and social-historical consequences (the reduction of matter and its relation with violence, the risk of anonymity, the limits of human identity in the 1950s).

Palavras-chave

Murilo Mendes;
Giacometti;
crítica de arte;
ensaio;
imagem/
metáfora;
negatividade;
escultura.

Keywords

Murilo Mendes;
Giacometti;
art critic;
essay; image/
metaphor;
negativity;
sculpture.

Murilo Mendes visitou Giacometti em seu famoso ateliê parisiense¹ em 1955, por ocasião de uma longa viagem à Europa.² Entre as variadas impressões que guardou do encontro – a conversa, a poeira, as magras esculturas, a perplexidade frente à obra –, há um curioso registro da reação de Giacometti a um ensaio crítico sobre suas esculturas (cuja autoria, por discrição de Murilo, desconhecemos): “Não me reconheço nele, talvez queiram referir-se a outra pessoa, um meu homônimo, um outro Giacometti”.³

O relato, que poderia figurar como mera notação das variadas circunstâncias do encontro, leva, no entanto (assim nos parece), para o centro do texto de Murilo Mendes, inserindo ali, ainda que de modo latente, a pergunta pela natureza e pelos caminhos (ou descaminhos) da crítica. Essa indagação se desdobra então nos próprios procedimentos escolhidos por Murilo para se acercar do sentido das esculturas. O texto de *Retratos-Relâmpago*, longe de buscar juízos assertivos e definitivos, move-se em torno à imensa dificuldade imposta pela obra de Giacometti, circundando-a a partir dos impasses à compreensão que ela suscita, desde o início, e pondo em relevo a natureza da relação entre a crítica e o seu objeto.

Se essa é a questão, o terreno (já palmilhado por diferentes perspectivas) é vasto: o texto de Murilo Mendes, fruto de percepções amadurecidas durante anos (a redação de *Retratos-Relâmpago* é de 1965-1966; o livro seria publicado apenas em 1973), vem juntar-se a um grupo famoso: escreveram sobre Giacometti, para

¹ Quando da visita de Murilo Mendes, Giacometti já usava o endereço da Rue Hippolyte Maindron, em Montparnasse, havia quase trinta anos, com uma pequena pausa apenas durante a guerra, quando se refugiou na Suíça. Ele continuou a trabalhar no local até sua morte, em 1966.

² Dessa visita originou-se o texto “Alberto Giacometti”, de *Retratos-Relâmpago*, que ora comentamos.

³ Murilo Mendes, “Alberto Giacometti”, in *Poesia completa e prosa*, org., prep. do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, p. 1245.

citar apenas alguns, Jean Genet, Michel Leiris,⁴ Jean-Paul Sartre e André Breton (que narra a gênese de “O objeto invisível” em *Lamour fou*⁵), além do próprio escultor, que discorria admiravelmente acerca da sua própria obra, discutindo os problemas e a busca obsessiva que a caracterizam.⁶

Assim como esses autores (e mais marcadamente Genet ou Breton), também Murilo Mendes foge aos parâmetros da crítica de arte tradicional (pautada comumente por linguagem digressiva, pontos de avaliação bem estabelecidos, juízos assertivos, embasamento das afirmações etc.). O seu foco recai menos sobre o que fala de Giacometti; o que chama a atenção é o aspecto tateante do seu ensaio, a estrutura lacunar e fragmentária, tendendo antes ao uso de imagens que à apresentação de conceitos, e fazendo da descrição atenta de alguns detalhes um meio de se abrir a uma realidade mais ampla: aquela que se deixa acolher na própria forma das esculturas magras e longilíneas.

Seu estúdio parisiense da Rue Hippolyte Maindron é o território da desordem e da poeira, o antípoda do de Max Bill. Além das esculturas, a única decoração consiste numa enorme lâmpada elétrica que incide violentamente sobre as magras figurinhas quase anulando-as. Giacometti parece-lhes alheio, alude a outras coisas, a outros artistas. As esculturas esperam na paciência; adivinha-se o rumor algodoado dos carros rolando no bulevar. Quem faz a história: as figurinhas ou o bulevar?⁷

Já se pode ver nesse trecho um embate (ainda que matizado) entre as esculturas e o mundo à sua volta. O olhar de Murilo identifica algo de opressivo a atingir as obras: a luz elétrica,⁸ que “incide violentamente” sobre as esculturas, prestes a se *anular*, em contraste – lemos mais à frente – com as pessoas, *robustas e voluntariosas, andando contra Giacometti*, na noite parisiense de *estrelas expostas que nem vitrinas*. Como se as esculturas sofressem algo que já não se deixa ver em sua ação sobre o mundo (do bulevar, vem apenas um *rumor algodoado*) e que o ensaio, em seu movimento tateante, busca salienta.

⁴ Michel Leiris escreveu a primeira monografia consagrada à obra de Giacometti, em 1929 (publicada na revista *Documents*).

⁵ Giacometti foi próximo ao surrealismo. Em 1929, entra em contato com Jean Cocteau e André Masson. Em 1931, torna-se membro do grupo, participando de suas atividades, publicações e exposições até 1935, ano em que é excluído do grupo, por desavenças com Breton.

⁶ Giacometti publicou textos em *Le surréalisme au service de la Révolution, Minotaure, Labyrinth, L'Éphemère, Derrière le miroir, Verve*. Cf. Donat Rütimann, “Voir avec des mots. Giacometti écrivain”, in *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, Paris, Centre Pompidou, Fondation Alberto et Annette Giacometti, 2007.

⁷ Murilo Mendes, “Alberto Giacometti”, *op. cit.*, p. 1244.

⁸ A luz elétrica é vista também negativamente em outros textos de Murilo Mendes. Veja-se, por exemplo, a “Nota liminar” ao livro de fotomontagens de Jorge de Lima: “Esta é a época visual. A luz elétrica obscureceu parcialmente o mundo, deixando muitos objetos e seres na penumbra. A fotomontagem de novo os ilumina” (grifo meu), *apud* Julio Castañon Guimarães, *Territórios/Conjunções. Poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*, Rio de Janeiro, Imago, 1993, p. 87.

A contraposição entre arte e mundo (apenas latente nesse texto sobre Giacometti) pode ser um dos fios de leitura para *Retratos-Relâmpago*. Em muitos textos desse livro aponta-se para uma espécie de enfrentamento entre essas duas instâncias, que se deixa desdobrar em variadas direções. Veja-se, por exemplo, o que Murilo Mendes escreve sobre Maurice Blanchard: “Sua poesia propõe-nos, naturalmente, a ruptura com a mediocridade do mundo, define a revolta diante da lentidão de suas metamorfoses, a exigência de recomeçar a vida, todas as vidas”.⁹

Ou sobre André Breton: “A revolta permanente de Breton, recusando cumprimento com o sistema corrente do mundo, é modelar; revolta de um asceta pelo avesso, formado na doutrina de Freud que recriara e adaptara desde muito cedo, para seu uso pessoal”.¹⁰

Ou, ainda, sobre De Chirico:

Alguns poemas da minha fase inicial descendem – direta ou colateralmente – do primeiro De Chirico, aquele dos manequins, dos interiores “metafísicos”, do deserto melancólico das praças, italianas ou não, transpostas a uma situação particular de sonho [...] Pintura, certo, de evasão, de recriação da memória, mas com implicações revolucionárias; contra o predomínio da mecânica, contra a prepotência da razão, contra certos postulados da civilização burguesa.¹¹

Se a arte de Giacometti não tem, sob o olhar de Murilo, o claro enfrentamento desses outros escritores, poetas e pintores, pode-se dizer, no entanto, que também o texto sobre o escultor suíço se deixa estruturar em torno da oposição entre a arte (as esculturas) e o seu contexto (a matizada violência, as pessoas voluntariosas, o risco de anulação, a retração do espaço). Convém desdobrar o aspecto antagônico dessa estrutura.

Se o bulevar é mencionado a partir do ruído embotado (*algodoado*) que dele provém, as obras de Giacometti reúnem em si uma disposição contrária: um mundo de arestas a inquirir o espaço em que se inserem. Veja-se, por exemplo (variando o ponto de vista, e incorporando outros textos sobre Giacometti também lidos por Murilo Mendes), o que diz Genet sobre as esculturas:

Retorno uma vez mais às mulheres, agora em bronze [...]: o espaço vibra em torno delas. Nada mais está em repouso. Talvez porque cada ângulo (feito com o polegar de Giacometti quando trabalhava a argila), curva, saliência, crista ou ponta arranhada do metal não estejam eles próprios em repouso. Cada um deles continua a emitir a sensibilidade que os criou. Nenhuma ponta ou aresta que recorta e rasga o espaço está morta.¹²

As arestas existiriam apenas no âmbito da arte, que se propõe, justamente, criá-las contra o embotamento do mundo? Talvez se possa entender nesse sentido

⁹ Murilo Mendes, *Poesia completa e prosa*, op. cit., p. 1237.

¹⁰ *Idem*, *ibidem*, p. 1238.

¹¹ *Idem*, *ibidem*, p. 1270.

¹² Jean Genet, *O ateliê de Giacometti*, trad. de Célia Euvaldo, fotografias de Ernst Scheidegger, São Paulo, Cosac & Naify, 2000, p. 69.

a pergunta de Murilo Mendes, ao final do segundo parágrafo de seu texto sobre Giacometti: “Quem faz a história: as figurinhas ou o bulevar?”.

Mas, se as esculturas podem ainda, a seu modo, estabelecer uma relação com o devir (com a história), essa sua caracterização se constitui (no texto de Murilo) por um viés negativo, que as observa a partir do que nelas se perde ou anula:

Aqui estão alinhadas muitas esculturas, inicialmente sua mulher, Anette, Diego seu irmão, reminiscências de sardos ou etruscos, pão-nosso de cada dia do artista; quatro figuras vistas no cabaré “Les Sphinx”. As quatro figuras tocam o ar a oito mãos. Figuras-varetas. Corpos-linhas. Corpos-ponto de interrogação, sentindo-se superados pelo tempo. Podemos considerá-los serialmente.¹³

Essas esculturas tão magras, que tendem ao enxugamento da matéria até que reste apenas a linha, dão ensejo ao pensamento que as vê relacionadas a um espaço que se define como negativo:

[...] a arte de Giacometti, baseada num misto de consciência e colaboração do acaso, significa o tempo mínimo da pessoa humana; o limite do ser; uma espectrografia iluminada. Trata-se de “naturezas mortas” em escultura, de restrição do espaço antes que espaço; de levantar, a medo, homens das fronteiras fluidas; trata-se de tirar antes que pôr.¹⁴

Essa rarefação da matéria, tal como a viu Murilo, aproxima as esculturas, paradoxalmente, do universo da arte abstrata: *figuras-varetas, corpos-linhas*. Relação com um mundo do avesso, que se constitui como espaço negativo. Se as pessoas nas ruas de Paris são *robustas e voluntariosas*, as “figurinhas” de Giacometti se furtam ao seu entorno, pela própria lógica nelas impressa: “tempo mínimo”, “restrição do espaço”. É por essa escassez que as esculturas parecem interpelar o contexto (a história) que as constrange a ser *pó de espaço*, e a utilizar o *mínimo de matéria que lhes coube na partilha da forma*. A sua retração tem uma função crítica, apontando para o estado de coisas que, justamente, força as esculturas a negar o espaço, assim subtraindo-se à realidade degradada.

O tipo de escultura que Murilo Mendes pôde observar no ateliê, quando de sua visita em 1955, começou a se configurar a partir de 1946, aproximadamente. Em 1937, Giacometti esculpia bustos que apresentavam um jogo – digamos assim – mais equilibrado das dimensões (por exemplo, em *Tête de femme* [Rita], nº 119). Por volta de 1939, as medidas diminuem (as esculturas ficam pequenínimas, perdendo-se na mão que as segura), mas o jogo relativo dos volumes não se altera substancialmente (ver *Silvio debout les mains dans les poches*, nº 123, de 1943, com medidas de 11,2 x 4,6 x 4,4 cm). É apenas por volta de 1946 que as esculturas, aumentando de tamanho, também se alongam e afinam radicalmente, parecendo (como viu Murilo Mendes) recuar da dimensão espacial, na redução

¹³ Murilo Mendes, *Poesia completa e prosa*, op. cit., p. 1244-1245.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 1245.

drástica de matéria a que estão submetidas (por exemplo, *La nuit*, na qual uma figura terrivelmente magra e alongada arrasta a sua quase inexistência sobre uma caixa enorme, que lhe serve de suporte – e contraste – ao passo).¹⁵ A deformação das esculturas parece acompanhar um desejo de subtração. As “figurinhas”, na exposição de sua máxima fragilidade, criam um mundo do avesso em que a escultura, arte do espaço, nega-se ao espaço, questionando e inquirindo por esse modo o seu próprio tempo de violência. Ao leitor não escapará o contexto em que foram elaboradas essas esculturas, colado ao final da Segunda Guerra Mundial, quando Giacometti retoma seus trabalhos em Paris.

Murilo escreve, a partir das lembranças de sua visita ao ateliê, em 1955 (época em que Giacometti experimentava ainda com a mesma forma descarnada, iniciada em torno de 1945-1946):

Deixo o estúdio do artista. O ar de Paris: alguém familiar que se toca e respira. Estrelas expostas que nem vitrinas [...] Consulto numa livraria o Larousse, procuro uma palavra que me possa dar a chave da obra giacomettiana. *Angoisse*, não é isto; *Dépouillement*,¹⁶ também não; o nome Kafka... mas quantos abusos se cometem à sua sombra.

Aqui se vê uma vontade que anima o texto como um todo: a tentativa de chegar ao cerne do sentido, impedindo a escrita de cair no anedótico ou na crônica (a mera história de um encontro, num ateliê famoso). O texto quer entender a que respondem as esculturas, qual o peso que lhes tira espaço. Para tanto, Murilo tenta primeiramente o conceito, a palavra que pudesse resumir a obra de Giacometti, procurando no dicionário a chave que pudesse aclará-la. Como as palavras, no entanto, não conseguem abarcar a obra (“*Angoisse*, não é isto; *Dépouillement*, também não”), Murilo muda de atitude, abrindo-se não ao conceitual, mas a uma outra modalidade de conhecimento:

Até que na primeira estação de metrô descobro a fórmula exemplar: *Au-delà de cette limite les billets ne sont plus valables*.¹⁷ Sim, além do limite espaço-tempo atribuído por Giacometti às suas criações, a tábua de identidade humana se invalida; as figurinhas de bronze, inicialmente Diego, Anette, sardos, etruscos, caem no anonimato, isto é, na faixa da universalidade, e passam a existir pela sua própria restrição, pelo mínimo de matéria inteligente que lhes coube na partilha da forma.¹⁸

Vê-se que a intuição da obra de Giacometti se dá pelo encontro não com o conceito, não com o juízo crítico, ou mesmo com uma obra literária (a de Kafka, recusada pelo risco de repetir interpretações engessadas), mas com algo aparente-

¹⁵ Cf. o catálogo da exposição “Alberto Giacometti”, realizada na Orangerie des Tuileries de 15 outubro de 1969 a 12 de janeiro de 1970.

¹⁶ “Angústia” e “despojamento”.

¹⁷ “Para além desse limite os bilhetes não são mais válidos.”

¹⁸ Murilo Mendes, *Poesia completa e prosa*, op. cit., p. 1246.

mente tão banal quanto um aviso no metrô. A banalidade do texto informativo, lido ao acaso, entra em choque com as esculturas, formando um estranho terceiro termo. Assim, o sentido intuído da obra de Giacometti permanece ambíguo, já que ele se cifra novamente na espécie de enigma que caracteriza o encontro entre instâncias e realidades inacopláveis, provenientes de contextos que se excluem.

O texto de Murilo Mendes é posto em movimento pelo confronto entre um aviso no metrô e esculturas que são quase *pó de espaço*. O sentido que se extrai da placa que orienta o usuário do transporte não é – está claro – o de um juízo crítico fundamentado. A menção ao texto informativo do metrô, antes de explicar ou aclarar as esculturas, choca-se com elas, produzindo um sentido ainda envolto em enigma. Murilo Mendes pensa a obra de Giacometti por meio do resultado do encontro e choque de realidades díspares, que por sua vez criam uma instância que passa a expandir o sentido da obra – e não, meramente, a descrevê-lo. Desse modo, a obra de Giacometti é convidada a agir (na acoplagem com o elemento banal) com a cidade e seu trânsito, compondo, com uma de suas instâncias (aliás, uma das mais corriqueiras e desprovidas de importância) uma imagem.¹⁹

E, se é “da aproximação, de certo modo *fortuita*, dos dois termos que jorra uma luz particular, a *luz da imagem*”,²⁰ vemos que também aqui esse aspecto da imagem (a arbitrariedade), caro ao surrealismo, está presente.²¹ Foi ao perambular pelas ruas de Paris, à procura de uma chave para a obra de Giacometti, que Murilo *acha* (fortuitamente, portanto) o texto que lhe oferece uma súbita e diversa compreensão das esculturas.

Deixar que a imagem insólita (encontro entre texto informativo e esculturas) possa iluminar a obra de Giacometti tem respaldo, igualmente, no aspecto lacunar do texto de Murilo Mendes, que cerca o seu objeto a partir de diferentes ângulos, narrando o percurso tateante de sua própria busca. Várias das características do que escreveu sobre Giacometti o afastam desse modo de um texto de crítica tradicional,

¹⁹ É curioso também que a ideia de que as esculturas devem interagir com o seu entorno (como elas de fato fazem, no texto de Murilo Mendes) está já nas preocupações do próprio Giacometti quanto ao registro de sua obra. Veronique Wiesinger fala sobre a reação do escultor aos diferentes fotógrafos que frequentavam o ateliê (por exemplo, Brassai, que fotografou as esculturas em 1947 e depois em 1949): “Brassai se ocupa demais com os efeitos de luz, um pouco como Man Ray fazia tempos atrás”. Wiesinger observa também que Giacometti “deseja as fotografias o mais neutras e menos teatrais possível, como aquelas que Ernst Scheidegger começa a fazer. Para o artista, a obra não deve ser ‘posta em cena’, ela cria e põe em cena o espaço que a cerca” (Veronique Wiesinger, “Sculpter sans relâche”, in *L’Atelier d’Alberto Giacometti*, Paris, Centre Pompidou, Fondation Alberto et Annette Giacometti, 2007, p. 111).

²⁰ “O valor da imagem depende da beleza da centelha obtida; ela é, por conseguinte, função da diferença de potencial dos dois condutores”. A. Breton, “Manifesto do Surrealismo”, in *Manifestos do Surrealismo*, trad. e notas Sergio Pachá, Rio de Janeiro, Nau Editora, s. d., p. 53.

²¹ Para a importância da arbitrariedade e do fortuito, na imagem surrealista, ver “Os procedimentos combinatórios”, in Murilo Marcondes de Moura, *Murilo Mendes. A poesia como totalidade*, São Paulo, Adusp, 1995, p. 18-40.

para aproximá-lo da forma do ensaio.²² Giulio Carlo Argan foi um dos que primeiro apontaram a natureza da crítica de arte muriliana, que se deixa pensar como um diafragma de linguagem crítica a se interpor *entre* dois tipos de imagem (a poética e a pictórica).²³ Uma crítica dependente dos procedimentos da imagem e que existe no espaço aberto entre uma e outra modalidade (a poesia e a pintura).

O texto sobre Giacometti, inserido no âmbito maior da crítica de arte de Murilo Mendes, tem ainda uma especificidade: o sentido que o crítico-poeta busca incorpora *a imagem à disposição crítica*, ou, por outro lado, faz todo o esforço de reflexão encontrar uma solução na imagem. Essa imagem, por sua vez, não funciona como lugar do choque de duas *coisas* distintas (guarda-chuva e máquina de costura, por exemplo, sobre uma mesa de dissecação – para lembrar a formulação clássica da colagem surrealista, tomada a Lautréamont²⁴), mas como encontro entre obras de arte e um *texto* de origem banal. O resultado se resolve numa compreensão da obra de Giacometti ainda envolta pelo aspecto enigmático da formulação – tal qual na definição de Breton. A imagem é também linguagem crítica e aqui, proveniente, de modo fortuito, das ruas (ou, mais especificamente, dos corredores do metrô), guarda, por essa singularidade, alguma relação com a cidade mais viva dos textos e das experiências surrealistas. Como se a imagem encontrada por Murilo Mendes ecoasse, ainda que em surdina, procedimentos do surrealismo, problematizando-os, de certo modo, pelo confronto com uma época (a década de 1950) em que as vanguardas não têm mais vez.

O aspecto surrealista é comentado por Murilo Mendes, diretamente, no texto sobre Giacometti, quando são mencionados os objetos e esculturas do ateliê:

Outras coisas, um homem de bronze caindo, certas mulheres “encontradas na Rue de l’Échaudé, próximas e ameaçadoras”. Recordo então retalhos de livros antigos de Aragon, Breton e Léon-Paul Fargue, criando novos mitos, o de determinadas ruas, passagens, impasses, becos de Paris, mesmo do centro, onde ainda podem acontecer encontros, situações de surpresa e magia.²⁵

Murilo já havia apontado a arte de Giacometti como “um misto de consciência e colaboração do acaso”; o mesmo procedimento volta no modo arbitrário e fortuito pelo qual se deu a *sua* compreensão da arte de Giacometti. Nesse sentido, o aspecto fragmentário do texto de *Retratos-Relâmpago* e a não disponibilidade à

²² A tese de que a crítica de arte muriliana se aproxima do ensaio está no livro de Marta Nehring, *Murilo Mendes crítico de arte. A invenção do finito*, São Paulo, Nankin, 2002. Também sobre a crítica muriliana, ver, Júlio Castañon Guimarães, *Territórios/Conjunções*, Poesia e prosa críticas de Murilo Mendes, Rio de Janeiro, Imago, 1993.

²³ Cf. “O olho do poeta ou *les éventails* de Murilo Mendes”, tradução de Murilo Marcondes de Moura, *Folha de S. Paulo*, 11 maio 1991, *apud* Marta Nehring, *op. cit.*, p. 36.

²⁴ Cf. Max Ernst, “Qual é o mecanismo da colagem?”, in, H. B. Chipp, *Teorias da arte moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1996, p. 432.

²⁵ Murilo Mendes, *Poesia completa e prosa*, *op. cit.*, p. 1245.

explicação de suas premissas pressupõem uma unidade que se busca pela opacidade da imagem sugerida, pelo choque entre realidades distintas, pelo aspecto – tendendo ao enigmático – da formulação. Propondo o encontro de realidades não conciliáveis, pela lógica usual e construindo a sua apreensão no amálgama entre o elevado e o banal, Murilo cria um texto em que predominam as tensões e que circunda o seu objeto, antes de defini-lo.

Se uma das questões centrais de seu texto a partir do “encontro” com o aviso do metrô é a ideia de limite (*au-delà de cette limite les billets ne sont plus valables*), vemos que esse limite tem relação com as perdas a que está sujeito o homem moderno (ou, mais especificamente, o homem da década de 1950): “as figurinhas de bronze, inicialmente Diego, Anette, sardos, etruscos, caem no anonimato, isto é, na faixa de universalidade, e passam a existir pela sua própria restrição”.

Talvez não se force a mão vendo nessa passagem da *identidade* para o *anonimato/universalidade*, algo da violência (que tende a anular as “figurinhas”) apontada, de modo latente, logo no início do texto. Como se um dos sentidos principais das esculturas de Giacometti, sob o olhar de Murilo Mendes, fosse a incorporação, na forma, da transição entre identidade e anonimato, entre o que é específico e o que se dilui numa estranha e vazia universalidade. O seu olhar, de certo modo, recupera a arte do escultor suíço como lugar em que se evidencia um lastro de violência, aclarado pelo constrangimento – na diminuição da matéria e do espaço – de que são vítimas as esculturas.

E, se as esculturas sentem o peso do *limite espaço-tempo*, ameaçando ruir sob ele, essas limitações apontam para um estado de coisas que as empurra a uma existência franzina, com um mínimo de matéria (e que são flagelos concretos, singularizados). Já apontamos uma possível relação entre a drástica retração do espaço, nas esculturas, e a Segunda Guerra Mundial. Seria preciso também considerar, nessa mesma linha (mas abrindo-se a outros sentidos), o aspecto *serial* das esculturas, salientado por Murilo Mendes em seu texto: “Corpos-pontos de interrogação, sentindo-se superados pelo tempo. Podemos considerá-los serialmente”. Vemos que o universal (a “faixa de universalidade”), para o poeta mineiro, é carregado de negatividade, já que vai de par com o que não tem mais identidade. As “figurinhas”, no texto que recupera o encontro de 1955, parecem marcar a fronteira entre a singularidade (que se apresentaria como não serial) e o aspecto da repetição: Giacometti, de acordo com Murilo Mendes, “confessa a monotonia da própria obra: ‘Excetuando duas ou três peças, como *Tête sur tige* de 1947, ou *Le chien* de 1951, há quarenta anos repito a mesma coisa”.²⁶

Talvez se possa ver, na repetição “serial”, o aspecto obsessivo por meio do qual Giacometti procura indagar as tensões de seu tempo, forçando as suas obras a incorporar a extrema fragilidade que as singulariza e que, em seu recuo em relação à matéria, parece apontar para a realidade (opressiva) do mundo. Ou seria possível

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 1245.

ainda vislumbrar na apresentação repetitiva de uma (quase) mesma forma um comentário ao perigo de anulação, forçando aquilo que era específico a cair num universal com nuances *seriais*? Vê-se, de todo modo, que a ideia de limite (*au-delà de cette limite les billets ne sont plus valables*), que poderia ser facilmente conduzida a figura geral (por exemplo, aquela que identifica o limite à morte, ao fim), é ambígua o suficiente para forçar o leitor a voltar ao texto (de Murilo) e às obras (de Giacometti), continuando a procurar. A interpretação contida no texto de *Retratos-Relâmpago* – em aberto, sem temer o seu caráter lacunar – surge de uma espécie de intuição, ancorada na experiência suscitada pelo contato não apenas com as esculturas de Giacometti, com o seu ateliê, mas também com um percurso crítico capaz de aclarar o sentido da obra e que deriva de uma escolha precisa: abandonar os caminhos retilíneos do texto interpretativo, voltando-se aos meandros tateantes do ensaio e da imagem.

“O ensaio exige, ainda mais que o procedimento definidor, a interação recíproca de seus conceitos no processo da experiência intelectual. Nessa experiência, os conceitos não formam um *continuum* de operações, o pensamento não avança em um sentido único.”²⁷ Em Murilo Mendes muitas coisas confluem para a quebra do pensamento de mão única, a que alude Adorno: metrô, Sartre, Genet, a conversa, o mundo de fora do ateliê em confronto com a esguia matéria das esculturas, o ruído dos carros, a luz elétrica, a banalidade do aviso do metrô, a própria impossibilidade de explicar a experiência a partir de conceitos, Kafka, dicionários, a poeira, as estrelas no céu de Paris.

Se o ensaio não elege um ponto fixo para a reflexão sobre as esculturas, ele ecoa, de certo modo, a própria obra de Giacometti, que também foge, em sua forma, a um olhar que buscasse a fixação de um ponto de observação privilegiado:

Assim como a natureza, o artista não cria, a partir de 1926, nenhuma linha reta; os pedestais, desde as composições ditas “cubistas”, não se apresentam jamais em esquadro e, até o fim, os eixos de suas esculturas serão ligeiramente inclinados – tanto nos bustos quanto nas figuras em pé [...] A *Femme qui marche*, as figuras de *Places*, a *Femme de Venise* não são, de fato, nem mais nem menos retas que árvores – e essa ligeira instabilidade é capital e deliberada. O próprio Giacometti escreveu a propósito de Braque: “Como dizer a sensação que provoca em mim a vertical levemente fora do eixo do vaso e das flores que sobem sobre o fundo cinza? Essa vertical de um equilíbrio instável não é traçada, ela emana da complexidade das formas e das cores”.²⁸

Essas observações encontram eco, como visto, no próprio texto de Murilo. Ele também parece “escorregar” de sentidos unívocos, fugindo à determinação de uma única e retilínea interpretação.

²⁷ T. W. Adorno, “O ensaio como forma”, in *Notas de Literatura I*, trad. e apres. Jorge de Almeida, São Paulo, Duas Cidades, Editora 34, 2003. p. 29-30.

²⁸ Wiesinger, *op. cit.*, p. 92. O trecho de Giacometti foi extraído de “Gris, brun, noir”, publicado em *Derrière le miroir*, junho de 1952.

O texto de *Retratos-Relâmpago*, poderíamos dizer, “não afirma a tese da identidade entre pensamento e coisa”²⁹ (que encontraria respaldo na primeira inclinação de Murilo: procurar uma chave para a compreensão da obra no dicionário ou na interpretação engessada da obra de Kafka). E é nesse sentido que se pode interpretar a escolha da escrita lacunar, fragmentária, tendendo antes ao uso da imagem que à afirmação de juízos assertivos, como uma espécie de ato de resistência. Pois o conceito enquanto pré-dado tem algo de coercivo; como tem as coisas mercantilizadas e passíveis de troca. O conceito pré-dado é coercivo, porque não tem origem na experiência com o objeto. Pelo contrário, trata o objeto como equivalente, operando, com isso, um gesto nivelador. Assim, a escolha de um texto feito de fragmentos, cujo centro reside no embate entre realidades inapopláveis, encontra acolhida na recusa em fazer da realidade (ou, mais especificamente, da obra de Giacometti), tabula rasa para um pensamento que enquadra o objeto em suas premissas, prendendo-o à sua malha linear e redutora, da qual não está ausente uma latente violência.

Curiosa, nesse sentido, é a afinidade entre o tipo de texto escolhido por Murilo para sua crítica de arte (aberto, lacunar), e a definição do próprio Giacometti em relação a suas esculturas, que pressupõe que elas não sejam uma unidade acabada (continuam a reverberar mesmo quando cortadas ou fraturadas):

Nenhuma escultura jamais destrona uma outra. Uma escultura não é um objeto, é uma interrogação, uma questão, uma resposta. Ela não pode ser nem acabada nem perfeita. A questão nem mesmo é colocada. Para Michelangelo, com a Pietà Rondanini, sua última escultura, tudo recomeça. E Michelangelo poderia ter continuado a esculpir Pietàs sem se repetir, sem voltar atrás, sem jamais ter acabado algo, indo sempre cada vez mais longe, durante mil anos. Rodin também. Um carro, uma máquina quebrada se torna ferro-velho. Uma escultura caldeia quebrada em quatro partes tem como resultado quatro esculturas, e cada parte vale o todo e o todo, como cada parte, permanece sempre virulento e atual.³⁰

Percebe-se, pelo que foi visto, que o texto de Murilo Mendes sobre Giacometti ecoa, mais do que se imagina a princípio, o embate presente nos escritos de *Retratos-Relâmpago: deslocamento* (no texto sobre Miguel Hernández); *revolta, recusa* (em Breton); *fixar o dissenso das coisas* (em Khliébnikov). A possibilidade de fixar esse dissenso, tanto na arte de Giacometti quanto em seu próprio texto parece se formar na organização fragmentária e ensaística – capaz de iluminar o seu tempo por meio da exposição das características de uma arte que se estrutura como uma espécie de negativo do mundo: delicada e frágil frente às pessoas, *robustas e voluntariosas*, da década de 1950, em Paris; deixando-se quase apagar pela violência do seu entorno (marcada, de modo latente, no texto de Murilo Mendes, pela incidência da luz); tendendo, ainda, no risco da perda de identidade, ao serial (ou, no vocabulário muriliano, ao universal, que o acompanha de perto).

²⁹ Adorno, *op. cit.*, p. 36.

³⁰ Texto de Giacometti publicado em *Arts*, outubro de 1957, *apud* Wiesinger, *op. cit.*, p. 79.

O que o olhar de Murilo Mendes aponta, na obra de Giacometti, é uma erosão da forma, que, na negação do espaço, foge ao seu entorno. Na delicadeza e fragilidade de suas esculturas, Giacometti proporia um mundo contrário à *prepotência da razão*,³¹ contrário à violência do seu tempo (aí compreendida também a da guerra). As esculturas, que são *restrição de espaço antes que espaço*, parecem guardar, em seu aspecto sempre em desnível com o prumo das coisas estáveis, a explicitação do motivo que as constringe à linha escassa, ao serial, desse modo criando uma forma capaz de inscrever, na diminuta matéria, algo de uma revolta contra o estado (*robusto e prepotente*) do mundo.

³¹ Expressão utilizada no texto sobre De Chirico, também em *Retratos-Relâmpago*.

MURILO MENDES NOS JORNAIS: ENTRE A POLÍTICA E A RELIGIÃO

MARIA BETÂNIA AMOROSO

Universidade Estadual de Campinas

Resumo

O artigo parte da série de artigos escritos por Murilo Mendes para o jornal *Dom Casmurro* em 1937 e insere o poeta entre os intelectuais católicos, uma das forças constitutivas da política no Brasil, em um período de acirradas polêmicas. Fazendo-se porta-voz de posições avançadas do catolicismo, de matriz francesa, o poeta propõe, com veemência, que esse seja o caminho da modernização da sociedade brasileira. A partir da década de 1950, vivendo na Itália, a presença do catolicismo na obra de Murilo diminui. Entretanto, alguns importantes nomes da crítica – Oreste Macrì, Ruggero Jacobbi e Mario Luzi – irão associar sua obra à vertente italiana da lírica moderna, o *hermetismo*, no qual as noções de *catolicismo*, *civilização* e *poesia* são intercambiáveis e unificadas em um projeto que se quer *universal e eterno*.

Abstract

This article begins with the set of articles written by Murilo Mendes to Dom Casmurro newspaper in 1937 and finds a place to the poet among catholic intellectuals, one of the constitutive forces of the politics in Brazil, in a period of intense polemics. Being a spokesman of advanced tendencies of the Catholicism, whose origin was French, he strongly proposes that as the path to the modernization of brazilian society. From 1950's on, living in Italy, the presence of the Catholicism in Murilo's writings gets weaker. Some important names of his criticism, nevertheless, like Oreste Macrì, Ruggero Jacobbi e Mario Luzi, will associate his books to the Italian tendency of modern lyric, the hermeticism, in which the conceptions of Catholicism, civilization and poetry are interchangeable and unified in a project that wants to be universal and eternal.

Palavras-chave

Pensamento
católico;
poesia; crítica.

Keywords

Catholic
thought; poetry;
criticism.

Murilo Mendes, que estreara como poeta em 1930, escreve, ao longo do ano de 1937, uma série de artigos para o jornal carioca *Dom Casmurro*.¹

Outras dessas séries de artigos, mais amplas, sempre escritas para jornais, já foram estudadas e mesmo reunidas em livro como *Formação de discoteca e Recordações de Ismael Nery*.² A primeira apresenta o que Murilo publicou no suplemento “Letras e Artes”, do jornal carioca *A Manhã*, entre 1946 e 1947; a segunda recolhe os artigos que saíram no jornal *O Estado de S. Paulo* e em “Letras e Artes” no decorrer de 1948. Ambas giram ao redor de temas relevantes na vida do poeta: a música clássica e as lembranças do amigo Ismael Nery.

Sem temer cair no exagero, o conjunto de 1937 poderia ser identificado como textos de militância católica. Não foram reunidos em livro, nem receberam muita atenção.³ Com certeza não por ser a religião um tema menor no universo muriliano;

¹ A relação completa dos artigos utilizados inclui também textos com o mesmo caráter da série de 1937, publicados em outros periódicos: Murilo Mendes, “Perfil do Catolicão”, *Dom Casmurro*, n. 8, 10.7.1937; *Idem*, “O catolicismo e os integralistas”, *Dom Casmurro*, n. 13, 5.8.1937; *Idem*, “Integralismo, mística desviada”, *Dom Casmurro*, n.14, 12.8.1937; *Idem*, “Resposta aos integralistas”, *Dom Casmurro*, n. 15, 19.8.1937; *Idem*, “Breton, Rimbaud e Baudelaire”, *Dom Casmurro*, n. 16, 26.8.1937 [republicado em *Letras Brasileiras*, n. 18, 1944]; *Idem*, “Cordeiros entre lobos”, *Dom Casmurro*, n. 17, 2.9.1937; *Idem*, “Prendam o Papa!”, *Dom Casmurro*, n. 18, 9.9.1937; *Idem*, “A Comunhão dos Santos”, *Dom Casmurro*, n. 19, 16.9.1937; *Idem*, “Poesia Católica”, *Dom Casmurro*, n. 20, 23.9.1937; *Idem*, “Resistência da Poesia”, *Letras Brasileiras*, n. 20, dez 1944; *Idem*, “O Eterno nas Letras Brasileiras Modernas”, *Lanterna Verde*, n. 4, janeiro de 1936. Para o perfil do semanário *Dom Casmurro*, ver nota 7, adiante.

² Respectivamente: São Paulo, Edusp/Giordano Bruno/Edições Loyola, 1993; e São Paulo, Edusp/Giordano Bruno, 1996.

³ Entre breves referências a alguns desses artigos feitas por diferentes críticos da obra de Murilo Mendes, o conjunto ganhou maior atenção de Raul Antelo. Cf. “Murilo, o Surrealismo e a Religião” disponível em: <<http://www.cce.ufsc.br/nelic/boletim8-9/raulantelo.htm>>. Acesso em: 4 fev. 2011.

pelo contrário, mesmo o leitor que apenas sobrevoasse sua obra teria, em algum momento, a impressão de estar diante de uma poesia em boa medida religiosa.

Ao lado disso, não foi ainda suficientemente ressaltada a configuração do grupo de intelectuais ao qual o poeta mineiro esteve ligado: escritores e artistas que orbitaram ao redor de núcleos de católicos cariocas com topografia definida – tanto por instituições como o Centro D. Vital, a igreja do Colégio Santo Inácio e o Mosteiro de São Bento, quanto pelo grupo de amigos que se reuniam no consultório do médico e poeta Jorge de Lima ou na casa de Aníbal Machado. É preciso lembrar ainda toda uma rede de divulgação de ideias católicas que se desenha nos esforços empreendidos para a inserção desses intelectuais na vida política do país⁴ ou mesmo na criação da editora católica Agir.⁵

O que se procura ressaltar é, em primeiro lugar, a intensa vida intelectual católica e carioca da qual fez parte Murilo Mendes, flagrada aqui na colaboração do poeta-jornalista com *Dom Casmurro*. Mas, ao mesmo tempo, não se pode deixar de considerar a existência do embate, presente nos jornais e revistas⁶ que reúnem intelectuais e escritores, pela autoria de ideias que garantiriam a linha de continuidade do modernismo ou a modernização do país, quando o modernismo paulista deixava de ser sua expressão maior. Assim, a tomada de posição incisiva de Murilo Mendes contra o Integralismo, presente em todos os artigos escritos para *Dom Casmurro* é, ao mesmo tempo, uma defesa do catolicismo enquanto doutrina e fé, e do catolicismo como *única e verdadeira* opção para um Brasil moderno.⁷

Pouco se escreveu sobre Murilo Mendes e o catolicismo, como também pouco se escreveu sobre o poeta mineiro enquanto *intelectual* participante da vida literária brasileira.⁸ Talvez isso seja devido à própria força de sua lírica, suficientemente

⁴ Ver a respeito o pioneiro Antonio Carlos Villaça, *O pensamento católico no Brasil* (1975), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2006.

⁵ O primeiro livro publicado pela Agir foi o de Gustavo Corção, *A descoberta do outro*, em 1944.

⁶ Sobre a importância da imprensa católica e de seus intelectuais leigos no projeto de modernização do país, ver M. Gonçalves, “Uma reflexão sobre a intelectualidade católica”, *Revista de Sociologia e Política*, n. 28, Curitiba, junho 2007, que também sintetiza as questões e debates em vigência nas atuais pesquisas.

⁷ Tania de Luca vem estudando o universo das revistas e jornais literários no Brasil. Suas pesquisas abordam o período de 1916 a 1944 e entre os periódicos estudados está *Dom Casmurro*. Relata a pesquisadora que o primeiro número do jornal literário circulou em 13 de maio de 1937, mantendo-se ativo por quase dez anos. Foi fundado por Brício de Abreu, seu diretor, e Álvaro Moreyra, que ocupou o cargo de redator-chefe, assim como Moacir Deabreu, Marques Rebelo e Jorge Amado. Teve grande circulação. Entre seus colaboradores encontra-se Rubem Braga, Lúcio Rangel, Joel Silveira, entre outros. A partir de depoimento de Joel Silveira, que começou sua carreira no jornal, Murilo Mendes teria sido nome de destaque, “a estrela principal do *Dom Casmurro*”, com seus ataques semanais aos integralistas. A série teria sido encerrada, segundo Silveira, pela constatação tanto dele como de Murilo Mendes de que o clima de censura instaurado pelo governo Vargas poderia vir a causar problemas. Sendo o centro de interesse maior dessa pesquisa o tratamento reservado pelas revistas à questão do intelectual na era Vargas, para o fim da colaboração de Murilo Mendes com *Dom Casmurro* Tania de Luca avança a hipótese preliminar que se tratou de *autocensura*. Cf. Tania de Luca, *Leituras, projetos e (re)vistas do Brasil 1916-1944*, p.153-157 (no prelo).

⁸ C. M. Rodrigues, na análise que faz da revista católica *Ordem*, apresenta do seguinte modo Murilo Mendes: “Poeta e escritor de renome e influência tanto no meio literário como político desde

poderosa para se apresentar por si só; talvez os dezessete anos que o poeta passou longe do Brasil expliquem a lacuna na bibliografia muriliana: fisicamente ausente do país de 1957 até sua morte em 1975, sua participação na vida brasileira foi bruscamente interrompida, sua figura pública parcialmente esquecida. Embora haja tantos outros motivos que poderiam ser aventados, é muito plausível supor que a crítica terá tido dúvidas sobre como tratar um poeta ou intelectual católico, por mais esquisito que esse fosse, a partir dos parâmetros que definiram os signos da modernidade no início do século XX no Brasil. Ou dito de outro modo, num século em que predominou a ideia de suspeita (nos rastros deixados por Marx, Freud e Nietzsche e retrabalhados posteriormente por Foucault), como compreender o poeta religioso já que “crença significa essencialmente confiança”?⁹ Por último, o que seria um poeta católico brasileiro moderno?

Além dessas dificuldades de tipo filosófico, terá havido outras de caráter estético ou literário. Simpson, por exemplo, ao criar sua antologia da poesia cristã francesa do século XX deparou com poetas que poderiam ser vistos como católicos mas nem por isso católicos do *mesmo modo*, sob o *mesmo credo*, optando por usar o *cristã* para tal poesia, acomodando assim no mesmo livro o anticlerical Charles Péguy e o vanguardista Max Jacob. De outro ponto de vista e em outro país, a tensão reaparece: Mário Faustino não hesitou em reservar o lugar de grandes experimentadores – e não de poetas religiosos experimentais – a Max Jacob e Pierre Reverdy.¹⁰

O assunto é espinhoso, os caminhos para trilhá-lo, escorregadios. Murilo Mendes possui significativa produção como poeta católico, embora não seja tarefa simples qualificar seu catolicismo e sua poesia religiosa; é considerado um importante intelectual católico laico nas crônicas ou história das ideias católicas brasileiras e de seus intelectuais e escritores, mas a história desse grupo ainda não está escrita por inteiro. Por essas e outras razões, se começa aqui pelas bordas: pelos textos que Murilo Mendes escreveu para jornais sobre catolicismo e sobre poesia católica, dando destaque para a presença entre nós e em Murilo, tanto do pensamento como da poesia católica franceses das primeiras décadas do século XX.

Voltando à série de artigos mencionada, Murilo Mendes abre a sequência traçando o que se poderia chamar como o *identikit* do católico mais banal, conservador, obtuso, nada espiritualizado. “O perfil do catolicão”, título do artigo de 10 de julho

os anos de 1920”. Na perspectiva dos estudos literários brasileiros, tal descrição de perfil levaria muito mais a se pensar em Carlos Drummond de Andrade ou Mário de Andrade. Parece, assim, que é mais fácil ao historiador, na sua intimidade com a história brasileira, reconhecer o poeta Murilo Mendes também como homem público.

⁹ Pablo Simpson (org. e trad.), *O rumor dos cortejos*. Antologia da poesia cristã francesa do século XX, São Paulo, FAP-Unifesp, 2012. A antologia foi fonte importante para este artigo, em particular a *Apresentação*, na qual Simpson procura estabelecer alguns parâmetros estéticos para a linhagem poética da poesia cristã francesa do século XX. A citação é do filósofo francês e católico Henri Bergson.

¹⁰ Mário Faustino, *Artesanato em poesia*, org. M. E. Boaventura, São Paulo, Cia. das Letras, 2004.

de 1937, é um retrato no qual a ironia, o humor sem piedade e a pedagogia evangelizadora dividem o mesmo espaço, espaço esse caprichosamente delimitado por uma linha em branco que separa os “assuntos”, dando ao texto um formato de pequenos blocos.¹¹ No final, o *catolicão* surge em corpo inteiro (já que de alma tem-se muito pouco): com mais de trinta anos – a generosidade, idealismo e impulsividade dos mais jovens os impedem de pertencer à categoria; trata-se de um fariseu acabado; totalmente alienado e incapaz de formular uma argumentação qualquer; não conhece a Bíblia (“é coisa de protestante”) e muito menos a liturgia, desconfia do culto que lhe parece algo a ser superado com o tempo; para o *catolicão*, “Deus é cafiaspirina”, se lembrando dele somente nas horas de aperto; moralmente é um desastre: todas as questões sociais são, na verdade, simplesmente caso de polícia, sejam elas a propriedade privada, a sexualidade ou ainda a usura; tem uma concepção estreitíssima de nacionalismo e caracteriza-se pelo péssimo gosto e falta de ousadia em arte e literatura. Está claro que ele próprio se coloca como a antítese do *catolicão*.

A cada um desses tópicos que compõem, primeiramente, uma peça satírica, um divertido e conhecido perfil do católico “homem comum” (não poupando sequer certos padres), Murilo acrescenta a voz de uma Igreja *autorizada e moderna*¹² que se anuncia pelas encíclicas papais – a de Bento XV e Leão XIII são citadas – ou através de argumentos de uma Igreja superior, culta, *aggiornata* com o mundo, com as ideias e as artes em geral, o que acaba por enfatizar a boçalidade daquele catolicismo primário.

O *catolicão* possui um senso tão agudo da propriedade, que acredita ser a burrice propriedade dele só. Ninguém mais tem o direito de ser burro. Os *catolicões* tiraram patente. Um indício seguro para se reconhecer o *catolicão*: ele tem um incedível mau gosto em matéria de arte e de literatura. O *catolicão* prefere tudo o que é insípido, incolor, aguado. Repugnam-lhes os alimentos fortes, os tons violentos, precisos. [...]. Não sei se foi a Casa Sucena que determinou o *catolicão*, ou foi o *catolicão* que determinou a Casa Sucena. Só sei que a Casa Sucena é um fenômeno alarmante [...]. O *catolicão* não aborda os livros de Dom Columba ou de Dom Volnier – mas sabe de cor páginas inteiras de “Uma rosa desfolhada” ou do “Manualzinho da perfeita piedade (Que encanto, que delicadeza, que mimo!...). [...] Deus me perdoe: mas eu perderia o ânimo de fazer uma oração diante de uma dessas feias imagens (ou bonitinha demais), fabricadas em série, que inundam as prateleiras de todas as nossas casas sucenas e igrejas. *A vida terrestre da segunda pessoa da santíssima Trindade, Jesus Cristo, o Filho de Deus encarnado é uma formidável obra de arte, do princípio ao fim. Uma transfiguração continua. As oferendas que lhe entregamos devem ser produto de uma meditação profunda de uma intensa vida espiritual – e suas realizações orientadas de acordo com os princípios evangélicos e com o espírito eterno da Igreja.* (grifo meu)

¹¹ Os traços respondem provavelmente à necessidade de estabelecer certa clareza e unidade à argumentação e podem ter um parentesco com as famosas bolinhas pretas que marcaram sua presença nos poemas murilianos.

¹² Para o quadro mais amplo do movimento de modernização da Igreja Católica na Europa e no Brasil, ver M. T. da Costa, “Los tres mosqueteros. Una reflexión sobre la militancia católica legada en el Brasil contemporáneo”, *Prismas*, Revista de Historia Intelectual, n. 11, p. 55-67, 2007.

A linguagem fluente, os comentários agudos, o humor corrosivo que estão no divertido retrato do catolicão desaparecem no trecho grifado, quando o tom se eleva a grandes alturas. O contraste entre a linguagem da crítica e a da exegese é sugestivo: faz lembrar, por exemplo, que há poemas de Murilo onde a voz lírica assume proporções proféticas, soando do alto do mundo, e há outros em que o eu lírico é tocado pelo humor mais dessacralizante. Essa dicotomia já foi tratada como oposição muriliana ou luta poética entre a ordem e a desordem,¹³ entre o tempo e a eternidade, como sabemos; o que esses artigos parecem acrescentar é que a voz lírica profética ensaia os primeiros passos em alguns momentos da prosa jornalística, se transformando em explícita mensagem de convencimento religioso, ou seja, em militância católica.

Nessa mistura de vozes, uma direta, saindo em defesa de um ponto de vista moral e religioso, e outra voz, elaboradíssima, que compõe os poemas sofisticados, entrevê-se Murilo Mendes como intelectual católico, na década de 1930, envolvido por um momento muito expressivo na história do catolicismo no Brasil: o da sua modernização que se dá sob os influxos do pensamento católico francês – Jacques Maritain, George Bernanos, Emanuel Mounier, Teilhard de Chardin, Yves-Marie Congar entre outros – que chega à América Latina trazendo ares de renovação e que terá em Alceu de Amoroso Lima a figura proeminente dessa nova fase, nome reverenciado por Murilo ao longo de cerca de cinquenta anos de amizade fraternal.¹⁴

Assim, embora as encíclicas papais sejam continuamente citadas por Murilo Mendes como a lei a ser obedecida, o pensamento filosófico que motiva e conduz os embates brasileiros sobre catolicismo e sociedade não vem de Roma; e não vem de Roma nem mesmo a inspiração para o intelectual laico que se dispõe a combater a Igreja tradicional.

A fonte para essa visão moderna estava em Paris. Tanto do ponto de vista institucional como do indivíduo e sua fé, de 1865 a 1937, a França viveu um longo período de grande indiferença religiosa. No âmago dessa grande crise foram escritas inúmeras cartas pastorais as quais procuram combater a influência do ensino laico, tornado lei em 1905, tentando suavizar a importância das novas ciências históricas; são criadas várias revistas especialmente para discussão e divulgação

¹³ É mais do que uma curiosidade o fato de o título da importante revista católica brasileira, fundada em 1921 pelo intelectual Jackson de Figueiredo, ter sido *A Ordem*. Ao se referir ao período, Villaça falará de “tríplice revolução”, aludindo também à realização da Semana de Arte Moderna em São Paulo e à criação do Partido Comunista, em 1922. Ver Villaça, *O pensamento católico no Brasil*, op. cit., p. 170. A coincidência, sem dúvida, tem um forte valor simbólico: exprime muito bem a situação dos “intelectuais na encruzilhada”, título do livro organizado por F. A. Barbosa, reunindo a correspondência de Alceu de Amoroso Lima e Antônio Alcântara Machado (1927-1933) (Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 2001).

¹⁴ Ver M. T. da Costa, *Um itinerário no século*. Mudança, disciplina e ação em Alceu de Amoroso Lima, Rio de Janeiro, Editora PUC Rio, Loyola, 2006, p.33-34.

das ideias católicas.¹⁵ As conversões em série – Claudel em 1886, Huysmans em 1895, Leon Bloy em 1897, Paul Bourget em 1899 – expõem-se na forma da literatura pelas narrativas de convertidos, relatos predominantemente autobiográficos, emocionados e de grande impacto que testemunham, num início de século quase descrente, a possibilidade de uma saída espiritual para aquele persistente sentimento de *decadência* tão conhecido e generalizados entre intelectuais no Velho Mundo.¹⁶

Os relatos de conversão são justamente o que falta à literatura brasileira afirma Villaça no seu *O pensamento católico no Brasil*. A lista de convertidos também não é muito grande – Murilo Mendes é lembrado “como o último dos grandes intelectuais [brasileiros] convertidos”.¹⁷

A literatura brasileira é pobre de documentos dessa natureza. Dos nossos grandes convertidos intelectuais – Jackson de Figueiredo, Alceu de Amoroso Lima, Hamilton Nogueira, Joaquim Nabuco, Júlio Maria, Felício dos Santos, Gustavo Corção, Paulo Setúbal, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Cornélio Pena –, só três nos escreveram o relato, a história da sua conversão: Joaquim Nabuco, em *Mysterium Fidei*, 1893, Paulo Setúbal, em *Confiteor*, 1935, e Gustavo Corção, em *A descoberta do outro*, 1944.¹⁸

A escassez de testemunhos não parecerá tão estranha ou surpreendente se, seguindo de perto o próprio Villaça, considerarmos que, ao contrário da França do século XIX, entre nós, “havia o hábito, o costume religioso. Não havia o problema religioso”.¹⁹

Murilo Mendes nos seus artigos e ensaios de militância católica – e o retrato do catolicão é um desses momentos – participa de um embate contra essa ignorância religiosa, bem conhecida e arraigada na elite brasileira, levado por inúmeros intelectuais e religiosos católicos nos anos 1920 e 1930 no Brasil, em luta contra a religião de hábito, por uma sofisticação do catolicismo como pensamento religioso e político, capaz de estabelecer novas bases, institucionais e doutrinárias, para que a Igreja Católica se apresentasse como uma força moderna de integração da sociedade. Esse debate, contudo, terá sempre como adversários religiosos aferrados à velha igreja tradicional, “triumfalista, tridentina, em luta aberta com o mundo e a modernidade”,²⁰ mas não somente esses, como se pode ler nos três artigos seguintes para o *Dom Casmurro*, publicados respectivamente em 5, 12 e 19 de agosto, intitulados “O catolicismo e os integralistas”, “Integralismo, mística desviada” e “Resposta aos Integralistas”.

¹⁵ “É nesse período que surgem revistas literárias de inclinação religiosa, como *Vigile*, projeto de Jacques Maritain, *Les cahiers de l’Amitié de France*, de Robert Vallery-Radot e François Mauriac, ou teológico-filosóficas, como *L’Esprit*, que não se declarava católica, além de *Catholicisme Social*, *Sept*, *Terre nouvelle*, *Le vie intellectuelle* [...]”. Simpson, *O rumor dos cortejos*, op. cit., p. 9.

¹⁶ *Idem*, *ibidem*, p. 10.

¹⁷ Villaça, *O pensamento católico no Brasil*, op. cit., p. 115.

¹⁸ *Idem*, *ibidem*, p. 108.

¹⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 50.

²⁰ Costa, *Um itinerário no século*, op. cit., p. 29.

Dessa vez, não é ignorância da liturgia, da doutrina e do pensamento católico o que desencadeia os ataques do poeta, mas a politização e partidarização do catolicismo propostas por conservadores integralistas em 1937.

Está-se desenvolvendo em nossos meios católicos uma mentalidade errada em relação ao problema catolicismo-integralismo. Que o integralismo, como doutrina, não se oponha em seus princípios fundamentais, à doutrina, estou de acordo; mas que os católicos sejam obrigados a entrar para o integralismo afim de “salvarem” a Igreja, a religião católica e o Brasil, aí é que começa a briga.²¹

A razão mais forte para essa condenação vem da confiança na vitória da Igreja como força política, capaz de vencer comunismo e fascismo e se impor como pensamento moderno.

Vingança! Justiça! Ódio aos comunistas! Matemos os judeus! Gritam os sigmáticos. Amor! Perdão! Clemência! Amemos nossos adversários! Preguemos-lhes a beleza e a universalidade do Evangelho! Adotemos o grego, o bárbaro, o russo, o judeu, o operário escravizado e lhes mostremos a superioridade da doutrina de Cristo, encarnada na Igreja – devem responder os católicos. Porque assim como os primeiros cristãos absorveram dialeticamente o helenismo e o judaísmo, assim nós, católicos, devemos absorver o fascismo e o comunismo, incorporando-os na corrente universal da Redenção que arrasta, consciente ou inconscientemente, os homens para o Cristo [...].²²

Alguns dos argumentos de Murilo retornam em nova formulação num importante texto publicado em 26 de agosto, intitulado “Breton, Rimbaud e Baudelaire”, no qual aborda com a costumeira convicção e retórica o universo da poesia francesa moderna nas suas relações com o catolicismo: Rimbaud e Baudelaire são lidos a partir de uma perspectiva crítica e interpretativa de modo a inseri-los na linhagem da poesia religiosa e católica.

O ponto de partida é o livro de André Breton *Position politique du surréalisme* publicado em 1935. O poeta mineiro lê e discorda profundamente da interpretação de Breton ao defender a poesia de Baudelaire e Rimbaud como a de “revoltados e inconformistas”, procurando assim retirá-la das mãos da burguesia que segundo o grande surrealista esperam torná-la poesia católica. O ataque de Murilo é contundente: afirma que, em primeiro lugar, a burguesia não tem o menor interesse em poesia, estando muito atarefada na vida prática com outros afazeres, para em seguida demonstrar em sua interpretação como os poetas franceses eram sim positivamente católicos.

É significativo que logo no início de sua argumentação comente as dúvidas que pairam sobre a conversão de Rimbaud:

Quanto ao caso de Rimbaud, admito reservas e dúvidas. Apesar do testemunho de sua irmã Isabelle, segundo o qual o vidente de “Les Illuminations” teria se confessado e comungado na

²¹ Cf. Murilo Mendes, “O catolicismo e os integralistas”, *op. cit.*, ver nota 1.

²² Cf. Murilo Mendes, “Resposta aos integralistas”, *op. cit.*, ver nota 1.

hora da morte – e que necessidade teria essa pessoa de mentir em tão grave assunto? – os céticos têm direito de duvidar, achando que na semi-consciência da agonia tudo é possível.

Mas o fato é que a obra de Rimbaud está toda impregnada de um profundo sentimento cristão.²³

Um ponto de partida como esse nos indica a importância assumida pelo testemunho oral ou da narrativa da conversão. Talvez para compensar a escassez dessas narrativas no Brasil e dada a importância que assumem nessa verdadeira batalha campal dos católicos, a Livraria Agir Editora publicou em 1953-1954, em dois volumes, a tradução do livro francês *Convertidos do século XX*, apresentado por F. Lelotte, reunindo relatos sobre a conversão de grandes intelectuais, em geral franceses, como Charles Péguy, Paul Claudel, Henri Bergson, Julien Green, Léon Bloy, Giovanni Papini, Jacques e Raïssa Maritain. São textos hagiográficos. Em quase todos se revela o descompasso entre a urgência de se encontrar – e divulgar – a cena da conversão e a inexistência da cena em não poucas biografias de intelectuais convertidos. O início do artigo de Murilo ilustra muito bem esse clima e essa circunstância.

A narrativa da conversão, portanto, assume o papel de uma espécie de *prova de evidência* com força de convencimento. E mais, são *relatos de autoridade*, já que os laicos convertidos não são nunca homens comuns, são figuras de destaque, proeminentes na vida social de seus tempos. Murilo a esse respeito lembra que foi “*Une saison en enfer* que determinou a conversão de Paul Claudel”. Mas a análise do famoso livro de Rimbaud não para por aí. Dirá ainda:

Nesse livro sombriamente, desesperadamente cristão [...] – não desse cristianismo adocicado de Coppés ou Francis Jammes, mas do cristianismo catastrófico de certos místicos da Idade Média, que força religiosa, que intuição do martírio e do sacrifício. [...] Quando diz que “l’existence est ailleurs” e “que nous ne sommes pas au monde”, transcreve – talvez inconscientemente – palavras de despedida do Cristo aos apóstolos, no Evangelho de São João – palavras que Breton naturalmente desconhece...”J’ai reçu au coeur le coup de la grâce!”. E a sentença famosa – “changer la vie” – é a mesma que S. Paulo aplica ao homem velho – o homem formalista, o fariseu, o rotineiro – para se revestir do homem novo, que enxerga todas as coisas à luz do Cristo, e ajuda à transfiguração do mundo.²⁴

Enquanto Murilo admite que sobre a conversão de Rimbaud pudesse pairar alguma dúvida, Baudelaire é apresentado como “um poeta informado de catolicismo até a medula”. E continua:

Evidentemente não era o que se chama hoje, em linguagem miúda, “praticante”, mesmo porque viveu numa época de grande decadência religiosa. E o espetáculo de um clero de mãos dadas com governos violentos e reacionários deveria esfriar bastante um espírito sincero e independente como o seu. Mas um homem que tinha um conceito gravíssimo de pecado, de julgamento e de inferno como o iluminado de “Les fleurs du Mal”, um homem formado – segundo

²³ Cf. Murilo Mendes, “Breton, Rimbaud e Baudelaire”, *op. cit.*, ver nota 1.

²⁴ *Idem, ibidem.*

deixou escrito por Joseph de Maistre e Poe, desautoriza pela sua obra a opinião de Breton. Baudelaire é um dos raríssimos homens que, em crítica de música e de pintura, tratando de problemas puramente estéticos, falam do pecado original, mencionam o Espírito Santo, o Verbo Encarnado, a superioridade da doutrina católica [...].

No seu livro “Mon coeur mis à nu” – livro que respira catolicismo em todas as páginas – declara que “a verdadeira civilização não consiste no gás, nem na máquina a vapor nem nas mesas giratórias do espiritismo e sim na diminuição dos vestígios do pecado original. A meu ver só um homem integralmente possuído pelo espírito católico poderia ter escrito uma tal frase.²⁵

Se o tom continua sendo o da defesa do catolicismo como doutrina e como instituição enquanto força constitutiva da modernidade, Murilo indica com muita clareza o que no catolicismo lhe interessa mais de perto, ao tratar de poesia e de poetas que conhece muito bem e que ama: de Baudelaire ressalta o “conceito gravíssimo de pecado, de julgamento e de inferno”, do mesmo modo que em Rimbaud a presença “do cristianismo catastrófico de certos místicos da Idade Média”, sublinhando nele a “força religiosa”, a “intuição do martírio e do sacrifício”.

O catolicismo muriliano privilegia as vertentes martirológicas, noções como a de pecado, sofrimento, dor constituindo um ponto de vista, expresso de modo lírico ou não, ativo tanto na sua poética como nos artigos de jornal, definindo, obviamente, resultados totalmente diversos nas formas dos textos. Num texto de muitos anos depois, escrito em francês, em 1961 e intitulado *Bernanos: instantané*, Murilo Mendes comporá, ao lado do retrato do amigo, um seu próprio autorretrato, reiterando alguns elementos desse “conhecimento do mal”.

Cette aptitude permanente à déranger l'ordre conventionnel, les thèmes politiques, esthétiques et religieux qui lui étaient proposées [...] il les tenait de ses anciennes réserves. Je veux dire qu'il était conscient de son enfance, qu'il la portait avec lui. [...] L'enfant est, en effet, l'être subversif par excellence; le plus proche, selon Baudelaire, du péche originel, ce que implique de sa part une mystérieuse connaissance du mal.²⁶

Em *Discípulos de Emaús*, livro publicado em 1945, encontra-se o mesmo tema: *A consciência viva do pecado é um elemento dinâmico de ação espiritual, e de energia.²⁷*

Para esses escritores católicos da primeira metade do século XX, a figura do *pecado original* assume proporções grandiosas e é central na formulação de seu pensamento.²⁸ Antirousseauianos por natureza, é pelo pecado original, pelo

²⁵ *Idem, ibidem.*

²⁶ George Bernanos, escritor francês, viveu no Brasil, principalmente em Minas Gerais, durante a Segunda Guerra Mundial, tornando-se personalidade de destaque no meio católico brasileiro. Ver “Dossiê: Bernanos e o Brasil”, *Revista Literatura e Sociedade*, n. 9, p. 308-362, 2006. Murilo Mendes, *Poesia completa e prosa*, org. L. S. Picchio, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995, p. 1572.

²⁷ Murilo Mendes, *Poesia completa e prosa*, op. cit., p. 820.

²⁸ O crítico francês Antoine Compagnon reconhece nesse tema uma das características daquilo que procura caracterizar como a *antimodernidade* de importantes autores franceses, entendendo *antimodernidade* não como o “neoclassicismo, o academicismo, o conservadorismo ou o tradicionalismo, mas como a resistência e ambivalência das verdades modernas”, ou seja, vistos neste século XXI, seriam os antimodernos os verdadeiros modernos. Os seis temas ou figuras da *antimo-*

conhecimento do mal, que deixam de acreditar nas revoluções, pondo em dúvida as conquistas alcançadas – o vapor, a máquina etc. – pelo *progresso* do homem. Em paralelo e obviamente, será de modo exclusivo a relação do indivíduo com a ordem do sagrado o que poderá proporcionar sua redenção. A interpretação de Murilo assume essas vestes, tecidas num contexto (e pelo papel assumido de intelectual católico militante), não nos esqueçamos, de enfrentamento das questões políticas da época, em particular no que diz respeito ao pertencimento ou não dos intelectuais (e poetas) católicos, segundo a visão de Murilo, a partidos e doutrinas como o comunismo e ao integralismo brasileiro.

Parece-me que André Breton conhece mal seu Baudelaire. O mesmo acontecerá talvez a seus colegas de credo político. O entusiasmo de muitos talvez esfriasse um pouco se meditassem certos textos. Ouviram dizer que Baudelaire tomou parte nas barricadas de 1848, e deliraram; mas saberão eles que dessa mesma revolução escreveu muito mais tarde: “1848 ne fut amusant que parce que chacun y faisant des utopies comme des châteaux en Espagne”. [...]

Além disto Baudelaire estava longe de ser um “progressista”. Eis a sentença que ele legou aos atuais adoradores da massa, aos incuráveis otimistas da nossa época coletivista: “Il ne peut y avoir de progrès (vrai, c’est-à-dire moral) que dans l’individu et par l’individu lui-même”.

A questão se resume no seguinte: Breton desconhece inteiramente o catolicismo, ou confunde com os catolicões. Ele julga que essa doutrina só pode abrigar os bem-pensantes, os carolas, os conformados com a mediocridade, e os fanáticos da ordem policial. Entretanto, o espírito católico é mais revolucionário e explosivo que o próprio marxismo. Enquanto o marxismo espera a destruição de uma classe, a transferência de seus bens para outra, e a instalação de um confortável paraíso na terra, o catolicismo espera a destruição do universo inteiro pelo fogo do Espírito Santo. Não ficará pedra sobre pedra!

No mesmo livro “Position politique du surréalisme”, Breton afirma que o artista deve buscar suas inspirações no tesouro coletivo, na alma popular, devido à solidariedade que liga os homens entre si. Ao declarar isto, transcreveu um dos princípios básicos do grande dogma da Comunhão dos Santos...²⁹

A frase “o espírito católico é mais revolucionário e explosivo que o próprio marxismo” traz à baila, junto à certeza de uma potente força política no catolicismo, um importante tema de reflexão sobre a poesia no século XX, a partir das

dermidade – a contrarrevolução, o anti-iluminismo, o pessimismo, o pecado original, o sublime e a vituperação – que já constituíram, em estudos tradicionais e bem conhecidos, a expressão do conservadorismo filosófico, literário e político da República Francesa das Letras, ganham novo significado, numa operação crítica muito rica mas que não deixa de soar como uma espécie de autossalvamento da modernidade, executado por Compagnon. Embora aparentemente seja possível associar o Murilo polemicista a essa linhagem, há que ressaltar que são o Iluminismo e a Revolução Francesa as referências mais fortes para esse quadro crítico. No Brasil não tivemos nada parecido, o que dificulta a aproximação. Ver Antoine Compagnon, *Les antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.

²⁹ Em “Breton, Rimbaud e Baudelaire” (*op. cit.*, ver nota1) Murilo Mendes escreverá em 1967, em francês, uma homenagem ao surrealista, na qual não há alguma referência à crítica anterior, talvez somente recuperável para ele através de um esforço de memória ou então simplesmente delegada à memória. Ver Murilo Mendes, *Poesia completa e prosa, op. cit.*, p. 1591-1593.

relações entre lírica, religião e política que impregna também a reflexão de Murilo tanto sobre poéticas como sobre os temas da contemporaneidade e nos conduz a um universo visto em paralelo, ainda católico, europeu e *afrancesado*: o da crítica e da poesia católicas italianas na primeira metade do século XX. Três desses críticos – poetas eles também – escreveram sobre a poesia de Murilo Mendes: Oreste Macrì, Mario Luzi e Ruggero Jacobbi.³⁰

Imersos na mesma inspiração francesa, mas vivida a partir da própria tradução cultural e literária, a poesia que será denominada *hermética* (não pelos seus teóricos – Bo e Macrì entre os principais – que não aprovam tal denominação) projeta o mesmo *espírito europeu* – identificado com o catolicismo e com a poesia lírica moderna – como signo e esperança para a instalação da única civilização possível para esses intelectuais.

É o que diz Oreste Macrì em livro que homenageia o grande crítico e teórico, católico, da poesia hermética italiana, Carlo Bo. “[...] naqueles anos trinta a *politique de l’esprit* europeia era literária”.³¹

Ou ainda, mais explicitamente

A literatura francesa, como se sabe, foi o centro irradiador, europeu, planetário de todo e qualquer interesse da mente e do espírito, lugar histórico e contemporâneo quase sagrado, de liberdade e múltipla experiência, fundidos em um nexos indivisível artístico-literário-ético-religioso-social no esplendor agônico daquela civilização na sua última florescência.³²

Ainda

Me referi anteriormente ao nosso europeísmo *sub specie* “literária” e ao sentido de tal literatura [...] Bo produziu seus primeiros e mais extensos estudos, começando por Claudel. Espírito europeu, não “cultura”, termo confuso e equivocado, estranho a nossa mentalidade enquanto categoria e militância [...].³³ A nossa constelação de capitais do espírito europeu Atena-Florença³⁴-Paris prescindia das nacionalidades particulares, mas não de modo polêmico, que fique bem entendido. Nossos poetas, amadurecidos pela nossa literatura crítica, dita (não por nós) hermética, se refaziam aos ícones primevos, populares e familiares, solidários e presentes na imagem de uma Europa ácrona, comum e fraternal.³⁵

³⁰ Ver Maria Betânia Amoroso, *Murilo Mendes. O poeta brasileiro de Roma: história de uma leitura*. 2009, tese (livre-docência), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

³¹ G. Tabanelli, *Carlo Bo. Il tempo dell’ermetismo*, Milano, Garzanti, 2006, p. 65 [tradução minha].

³² *Idem, ibidem*, p. 66 [trad. minha].

³³ Em artigo anterior tratei da polêmica ocorrida nos anos 1930 entre dois importantes intelectuais italianos, Carlo Bo e Elio Vittorini, ao redor de uma frase do primeiro cujo sentido é aqui retomada por Macrì: “Cristo não é cultura”, significando que a noção de cultura não alcança o valor espiritualizado e universal que a figura de Cristo encarna para esses católicos; Vittorini, próximo às ideias marxistas, ao invés, poderia, no máximo, admitir a presença do cristianismo como uma fonte da cultura ocidental. Ver Maria Betânia Amoroso, “Passeio na biblioteca de Murilo Mendes”, *Remate de Males*, Campinas, n. 21, p. 123-147, 2001.

³⁴ O grupo de Macrì e Bo era sediado em Florença e lá, entre universidade, revistas literárias, traduções, antologias e grande produção ensaística constituiu-se um primeiro núcleo ativo de literatura comparada na Itália, animado por esse *espírito europeu* que o crítico descreve entusiasticamente.

³⁵ Tabanelli, *Carlo Bo. Il tempo dell’ermetismo, op. cit.*, p. 67.

A passagem do Brasil para a França e depois para a Itália, aparentemente abrupta, é suavizada quando lembramos que também para esses italianos a referência máxima está na França, e nos poetas como Reverdy e Claudel. Também para eles o *espírito católico ou cristão* se identifica, encarna totalmente o *espírito da Europa*, esperando que os homens da cultura (alta, altíssima) a disseminem. A França é esse espírito para Murilo Mendes. Em um artigo publicado em dezembro de 1944, quase a um ano do final da guerra, Murilo Mendes resenha uma antologia de poetas franceses contemporâneos. Não são os poetas a real tônica do artigo. Nele expõe muito mais sua preocupação e atenção para com a guerra, em particular com a articulação do movimento da Resistência. Na verdade, essa nova poesia e a organização do movimento, deixam-no, em 1944, totalmente confiante na hegemonia cultural da França no Ocidente.³⁶

Diante da capitulação militar da França em 1940, não faltou entre nós quem assinasse o atestado de óbito da grande nação francesa. Mais de um escritor veio para a rua declarando com toda calma que a França estava liquidada para sempre: seria de agora em diante uma lembrança de museu.

Alisto-me entre os que pensaram e afirmaram o contrário. Não seria essa a primeira derrota sofrida pelo país de Racine. Não seria a primeira vez da ocupação de sua capital. A França resurgiria mais cedo ou mais tarde, voltando a ocupar o lugar que lhe compete no mundo.

Depois de ter tecido elogios à formação da Resistência, acrescenta:

Ainda há poucos dias, evocávamos, o escritor e Professor Michel Simon, a França dos últimos tempos. Na mesma época – reunidos – como numa segunda Renascença, numa segunda Plêiade – os nomes de Bergson, Rêgny, Barrès, Claudel, Gide, Valéry e tantos outros. Os “Cahiers de La Quinzaine”. O movimento unanimista. O movimento do apostolado social. A série de espantosos debates de consciência e de opinião do caso Dreyfus. O significado universal da Escola de Paris, síntese de todas as correntes artísticas da nossa época. As conversações de Pontigny. O espetáculo raríssimo – só presenciado antes, talvez na Grécia antiga – de um escritor da importância de André Gide, comparecendo perante um tribunal de adversários. Um governo de frente popular recebendo a colaboração da Igreja. E tantos outros sinais marcantes de um corpo social crescendo para uma realização histórica sob o signo de um ideal altamente civilizador.³⁷

No artigo, que de modo disperso vai reunindo *flashes* dessa França cultuada, os encontros na antiga abadia cisterciense de Pontigny, do século XII, descrevem a vida intelectual desejada (e idealizada) pelo poeta, distante do mundo rumoroso e em frangalhos das guerras europeias e distante, muito distante da vida cultural brasileira.

³⁶ Cf. Murilo Mendes, “Resistência da Poesia”, *op. cit.* ver nota 1. Notar o contraste entre esse texto de 1944 e um dos mais conhecidos poemas do poeta, inclusive na Itália, que tem como título uma data 1941: *Adeus ilustre Europa / Os poemas de Donne, as sonatas de Scarlatt i / Agitam os braços pedindo socorro: / Chegam os bárbaros de motocicleta, / Matando as fontes em que todos nós bebemos. Somos agora homens subalternos, / Andamos de muletas / Preparadas pelos nossos pais. / O ar puro e a inocência / Estão mais recuados do que os deuses gregos. Somos o pó do pó, / Fantasmas gerados pelos próprios filhos. / Nunca mais voltará a fé aos nossos corações, / Adeus ilustre Europa.* Murilo Mendes. *Poesia completa e prosa, op. cit.*, p. 348-9.

³⁷ Cf. Murilo Mendes, “Resistência da Poesia”, *op. cit.* ver nota 1.

Num ambiente de verdadeira espiritualidade [...] reuniam-se todos os anos algumas dezenas de homens para discutir problemas intelectuais de transcendente interesse. Reinavam sempre a cordialidade e a serenidade, mesmo entre os que sustentavam opiniões opostas; sem que ninguém jamais elevasse o tom da voz. Talvez que a atmosfera do convento secular influísse sobre o espírito dos presentes, pois quase todos empregavam um vocabulário inspirado em termos monásticos, e muitos deles manifestavam com franqueza a nostalgia de uma Regra, de uma Ordem. Notava-se uma preocupação espontânea de disciplina dentro da liberdade. Havia número de danças e canto. O próprio Gide interpretava Chopin ao piano, Jean Schlumberger particularmente dotado para a dicção, dizia versos de Baudelaire e de Claudel. Uma vez uma filha de Tolstoi veio dançar. *Eram homens de boa vontade que davam um exemplo, mostrando o caminho da civilização. Se não foram ouvidos e seguidos, a culpa não terá sido deles, mas de outros homens que desconhecem o valor da poesia.* Pontigny é um grande marco cultural. Eis aí um convento ao meu gosto... (grifo meu)³⁸

Há muita semelhança na confiança que Oreste Macrì e Murilo Mendes em uma possível *regeneração do mundo*, a partir dos pressupostos católicos e da poesia como seu recurso mais completo, o que parece ser, em síntese, o sentido maior do conjunto de artigos murilianos ao longo de 1937 principalmente.

Em 9 de setembro, o poeta volta a fazer denúncias sobre as atitudes da parcela conservadora dos católicos (sempre intelectuais laicos e religiosos atuantes) e da imprensa brasileira ao redor das atitudes de Jacques Maritain a respeito do fascismo e da guerra civil espanhola.

A confusão ultimamente aumentou [...] em torno da atitude assumida por Maritain e outros escritores católicos franceses diante da revolução espanhola. Nos seus últimos números, o jornal “O Povo”, simpático ao integralismo, tem a audácia de expor o retrato de Maritain ilustrando violentos artigos, apontando-o como “traidor da Igreja” e “agente do Komintern. [...] Se há um homem que, pela sua vida exemplar, quase monástica, toda dedicada ao estudo e exegese da doutrina de Santo Tomaz de Aquino, merece o respeito e a consideração de todos, esse é Maritain. Pela sua autoridade e serenidade de filósofo cristão, rigorosamente fiel à disciplina e obediente às diretrizes da Igreja. Maritain está realmente fora e acima dos partidos políticos, sendo suas opiniões isentas de ódio, de parcialidade, e independentes de interesses subalternos.³⁹

À defesa de Maritain, segue a sua própria, já que o jornal condenará Murilo Mendes como um desses maritanistas.

Como fui também citado pelo referido jornal “O Povo”, venho declarar mais uma vez que considero a doutrina comunista incompatível com a doutrina católica; que no caso de ser aplicada, aumentaria o mal-estar existente no mundo; que a depositária da verdade total é a Igreja Católica Apostólica Romana, cuja orientação, pela voz esclarecida e inspirada do Sumo Pontífice, procuro seguir na medida das minhas pobres forças; e que a Igreja está acima e independente de todos os fascismos, comunismos e outros ismos deste mundo porquanto está apoiada no amor e na fé em Jesus Cristo, isto é, no ETERNO.⁴⁰

³⁸ *Idem, ibidem.*

³⁹ Cf. Murilo Mendes, “Prendam o Papa!”, *op. cit.*, ver nota 1.

⁴⁰ *Idem, ibidem.*

Num verdadeiro crescendo, Murilo Mendes caminha para o encerramento da polêmica: “Poesia Católica” é publicado em 23 de setembro e, por assim dizer, fecha o ciclo de seus *artigos especiais* para *Dom Casmurro*.

Iniciando a polêmica pelo retrato do católico comum brasileiro, segue comentando a igreja tradicional – e “burguesa” como o poeta dirá –, criticando duramente a aproximação entre católicos e integralistas. Sem deixar de anunciar quais são seus modelos, Murilo escreve o último artigo que, lido em retrospectiva, parece ser o ápice da polêmica, o ponto final de uma argumentação construída artigo após artigo. O título é a melhor síntese: “Poesia católica”.

Os primeiros versos de Apollinaire – “chefe do mais importante movimento de arte e poesia *moderna*” – do poema *Zone*⁴¹ abrem o artigo em epígrafe e as relações entre modernidade e catolicismo são aqui, mais do que em outros textos, centrais para a compreensão da Igreja (e da poesia) que anima o poeta. Apollinaire é então apresentado como o poeta que *profetizou* “a profunda verdade – que a religião católica é sempre moderna: ela detesta o *velho*, mas conserva o *antigo*” (grifos do autor).

Nessas observações estão contidas não somente declarações sobre a dogmática como também traços profundos da concepção de uma *poesia moderna e católica*.

O presente de um homem é [...] um resultado do seu próprio passado e dos seus antecessores. Os momentos e as épocas não são estanques, são ligados aos movimentos e às épocas passadas. A admirável liturgia católica celebra a vida do homem desde a sua origem até a consumação dos séculos. Uma síntese tão poderosa só pode ser feita pela encarnação de um Deus cuja vida, atos, palavras, paixão e morte e ressurreição a Igreja celebra *hoje* como há dois mil anos atrás; um Deus que triunfou do espaço e do tempo, e cuja doutrina não está sujeita – como todas as outras sem exceção – à influência das correntes políticas e econômicas de uma época.

Curioso que esse papa Pio X, que no dizer de Apollinaire era o mais moderno de todos os Europeus, foi o condenador do movimento modernista em filosofia, teologia, arte e literatura. Condenou a *modernice*, muito antes de nós, modernistas exaltados, a condenamos.⁴²

Certamente há ecos aqui daquilo que conhecemos como a doutrina *Essencialista* dos amigos Murilo e Ismael Nery. O que a *modernice* não pode absorver foi justamente a noção de eterno, a supressão dos tempos, que é, se vê cada vez mais, o denominador comum entre o catolicismo e a poesia para o poeta mineiro.

Outros temas muito importantes para a poesia muriliana, como a da união entre homem e mulher sexualizada e espiritualizada, na mesma medida – paganismismo de fundo que poria o católico em contato com o mundo da matéria – são diretamente tratados.

⁴¹ *La religion seule est restée toute neuve, la religion / Est restée simple comme les hangars de port-aviation. / Seul en Europe tu n'est pas antique, ô christianisme. / L'Européen le plus moderne c'est vous papepiex.* Cf. Murilo Mendes, “Poesia Católica”, *op. cit.*, ver nota 1.

⁴² *Idem, ibidem.*

Restaurar a poesia em Cristo não é, como pensam erradamente alguns, desprezar a matéria, bater no peito e enfiar-se na sacristia. É mesmo, o contrário – sair da sacristia. É apreciar, pesar, apalpar, tocar, sentir, ouvir, cheirar tudo o que a vida nos apresenta – e considerar tudo parte integrante do Reino de Deus. [...] A heresia consiste em afirmar que a matéria é uma força cega e que Deus se confunde com ela: não, a matéria é ordenada pelo espírito (e pela técnica), e Deus transcende da natureza, embora lhe esteja intimamente ligado.⁴³

Também se revela o projeto (desejo?) de uma *Igreja triunfante* que se realizaria através da poesia.

Nossa única mestra, a Igreja Católica, nos dá no seu culto cotidiano uma lição materialista de primeira ordem, atacando os nossos sentidos para que aprendamos a sacralizar as coisas objetivas, na esperança da pacificação da matéria que se há de realizar na Igreja triunfante.⁴⁴

Mas tudo isso são os anos 1930; na década de 1950, cada vez mais, a religião vai perdendo terreno junto à sua poética, o que se torna evidente nos esforços despendidos em separar o poeta do católico quando se apresenta na Itália em 1957.⁴⁵ Naquele primeiro momento, ao contrário, as noções de *catolicismo*, *civilização* e *poesia* são intercambiáveis, todas reunidas em um projeto que se quer *universal e eterno* seja em Florença, em Paris ou no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX; o empenho de Murilo ao participar do debate pela imprensa nos faz perceber o quanto ser poeta, católico e brasileiro informa uma situação e circunstância bem palpáveis.⁴⁶ Ao lado disso, é também a crítica às plataformas modernistas as quais, para nos mantermos dentro dos mesmos parâmetros, interpretam o tempo como terreno, humano e efêmero.

Por último, como que enlaçando todos os argumentos e comentários e sugerindo muito mais, Murilo Mendes iguala a *poesia católica* de Adalgisa Nery a dos “maiores poetas do mundo, sendo um tropeço para os católicos e falsos espiritualistas”. O nome de Adalgisa Nery associa-se de imediato aquele mundo carioca católico das relações mais íntimas de Murilo, onde se destaca a Figura de Ismael Nery e as reuniões na casa em São Clemente, no Rio de Janeiro das décadas de 1920 e 1930; na mesma medida, entretanto, esse nome nos alerta sobre o incontornável descompasso: ler o que se publica no jornal de outra época é lê-la através de documentos. Poucas interpretações conseguem dar a dimensão viva de “como foi”, naquele tempo. Sem dúvida, entretanto, nessa escolha transparece a efetividade e familiaridade da categoria *poesia católica* para Murilo Mendes.

Aos poucos, a força dessa linhagem de poesia e de poetas que Murilo conhecia muito bem foi se exaurindo, até que os poemas pararam de circular – como os de

⁴³ *Idem ibidem*.

⁴⁴ *Idem, ibidem*.

⁴⁵ Ver nota 22.

⁴⁶ Cf. Murilo Mendes, “O Eterno nas Letras Brasileiras Modernas”, *op. cit.*, ver nota 1. Com a agudeza de crítico literário que já refletira muito sobre a poesia católica no Brasil, identifica nos poetas modernistas traços católicos.

Adalgisa Nery – ou então, dizendo de outro modo, não são os traços de catolicismo dos poetas modernistas os que sobreviveram e constituíram o que conhecemos de imediato como a lírica moderna no Brasil. Os intelectuais católicos, tão ativos, polêmicos, atuantes deixam de ser visíveis pela dificuldade que eles próprios apresentavam em enxergar o mundo e o país na sua concretude histórica,⁴⁷ ou seja, em resolver o dilema entre estar no mundo e acima do mundo.

⁴⁷ Tal aproximação será feita pela Teologia da Libertação. O catolicismo de Murilo Mendes já foi, inúmeras vezes, identificado com essa vertente da Igreja Católica moderna. Entretanto, os artigos escritos para *Dom Casmurro* sugerem o necessário rigor histórico: o catolicismo muriliano nos anos 1930 e 1940 não é o mesmo daquele dos anos 1950 e 1960.

DEPOIMENTO

A OUTRA METADE

ALBERTO MARTINS

Agradeço o convite para participar do número de *Literatura e Sociedade* dedicado à relação crítica (e criativa) entre os artistas. A questão não me deixa nem um pouco indiferente. Muitas vezes tenho uma intuição sobre determinado poeta ou poema, sobre a porta de entrada mais adequada para a obra de um artista, e sinto vontade, por um instante, de desdobrá-la numa reflexão crítica. Não o tenho feito. Por quê? Falta de disciplina? Falta de aparato teórico para conduzir a intuição aos fins mais consequentes? Incapacidade, ou mesmo preguiça, de sistematização? Digo a mim mesmo que “estou enferrujado para o ensaio”, mas, no fundo, essa é apenas meia verdade.

A outra metade está ligada a um nó de perguntas que são para mim de difícil formulação. O que define a arte? Em que medida a sua atividade se distingue das demais atividades no campo do trabalho e da cultura? Se existe mesmo uma distinção, em que esta consiste? Como devem viver as pessoas que a ela se dedicam? E o que deve constar na educação de um poeta, de um artista?

Para essas perguntas minhas respostas são todas provisórias.

Posso pensar que, até certo ponto, a formação de um poeta se faz em consonância com a de todos aqueles que gostam de literatura: apura o seu entendimento do fato literário no contato direto com os bons e os maus livros. Percorre a literatura da sua e de outras línguas. Aprende a ouvir a voz de outros poetas. Tenta compreender como cada voz pode estar – ou não – intimamente relacionada a determinada linhagem ou tradição, e, por essa via de mão dupla, também a determinado núcleo de perguntas que se formula através daquela voz, daquela literatura. Mas tudo isso é, novamente, apenas parte da questão. Não responde à pergunta sobre como nasce o poema e como se forma o poeta.

Num ensaio intitulado “The Three Faces of Love”,¹ o escritor australiano A. D. Hope (1907-2000) se pergunta em que medida um poeta é diferente de um músico ou de um bailarino e, entre outras considerações, observa que, enquanto nessas atividades há uma etapa de aprendizado objetivo a ser cumprida, no caso do poeta é este “que conduz o seu próprio aprendizado”.

¹ O ensaio está no livro A. D. Hope, *The poet's work*, org. Reginald Gibbons, Boston, Houghton Mifflin, 1979.

Pode-se objetar que, a partir de certo ponto, todo homem, qualquer que seja a atividade que exerça, é responsável por conduzir seu próprio aprendizado. Mas talvez o que Hope queira fundamentalmente dizer é que o processo pelo qual um poema se escreve, o processo pelo qual um poeta se torna poeta, é – como todo processo eminentemente criativo – imprevisível, impossível de ser replicado e não é, portanto, passível de ser ensinado.

No momento em que escrevo, a melhor descrição que conheço sobre o que leva um poeta a escrever está numa passagem bastante conhecida das páginas finais de “Combray”, a primeira parte de *No caminho de Swann*. Como minha descoberta de Proust é muito recente, cito a passagem por extenso:

Quantas vezes depois daquele dia, em passeios para os lados de Guermantes, não me pareceu ainda mais aflitivo do que antes não ter qualquer inclinação para as letras e ser obrigado a renunciar de vez a tornar-me um escritor célebre? A mágoa que eu sentia, enquanto ficava a sonhar sozinho, um pouco distante dos outros, me fazia sofrer tanto que meu espírito, para não mais senti-la, por si mesmo, numa espécie de inibição diante da dor, deixava inteiramente de pensar em versos, em romances, em um futuro poético com o qual a minha falta de talento me proibia de contar. Então, bem longe de todas essas preocupações literárias e em nada relacionados a ela, eis que de repente um telhado, um reflexo do sol sobre uma pedra, o cheiro de um caminho, faziam-me parar por um prazer singular que me davam, e também por que tinham o aspecto de quem guarda, além do que eu via, algo que me convidavam a vir pegar e que, apesar de meus esforços, eu não conseguia descobrir. Como eu sentia que aquilo se encontrava neles, eu ficava ali, imóvel, a contemplar, a respirar, a tentar ir, com o pensamento, para além da imagem ou do cheiro. E se me fosse preciso correr atrás do meu avô, prosseguir meu caminho, procurava reencontrá-los fechando os olhos; concentrava-me em lembrar exatamente a linha do telhado, o tom da pedra, que, sem que pudesse compreender a razão, me haviam parecido plenos, prestes a se entreabrir, a me entregar aquilo de que eram apenas o envoltório. Certamente não eram impressões desse tipo que me poderiam dar a esperança, já perdida, de um dia tornar-me escritor e poeta, pois elas estavam sempre ligadas a um objeto particular desprovido de valor intelectual e sem nenhuma relação com qualquer verdade abstrata. Mas pelo menos me conferiam um prazer desarrazoado, a ilusão de uma espécie de fecundidade, e por aí me distraíam do tédio, do sentimento de impotência que eu experimentava cada vez que havia procurado um assunto filosófico para uma grande obra literária. Mas era tão árduo o dever de consciência que me impunham essas impressões de forma, de perfume ou de cor – de buscar perceber o que se escondia atrás delas, que não tardei a procurar em mim as escusas que me permitissem subtrair-me a tais esforços e me livrassem de tamanha fadiga. Felizmente, meus pais me chamavam, eu via que agora não dispunha da tranquilidade necessária para prosseguir com proveito minha busca, que era melhor só voltar a pensar naquilo quando chegasse em casa, e não me cansar antecipadamente sem resultado. Então não me ocupava mais dessa coisa desconhecida que se envolvia em uma forma ou um cheiro, tranquilamente dentro de mim pois que a levava para casa, protegida pelo revestimento de imagens, sob as quais a encontraria bem viva, como os peixes que eu trazia num cesto, nos dias em que me deixavam ir pescar, cobertos por uma camada de ervas que lhes conservava o frescor. Uma vez em casa, ficava pensando em outra coisa, e assim iam-se acumulando em meu espírito (como no meu quarto as flores que colheira nos passeios ou os objetos que me haviam dado) uma pedra onde brincava um reflexo, um telhado, o som de um sino, um cheiro de folhas, quantas imagens diversas sob as quais há muito jaz morta a realidade pressentida que não tive força de vontade bastante para chegar a descobrir. Uma vez, no entanto – quando nosso passeio se prolongara muito além de sua duração habitual e, a caminho de volta, no fim da tarde, tivemos o prazer de encontrar o doutor Percepied que passava à toda no seu carro e nos reconheceu, fazendo-nos subir para junto dele –, tive uma impressão desse tipo e não a larguei sem aprofundá-la um pouco. Tinham-me feito subir ao lado

do cocheiro, e íamos feito o vento porque o Dr. Percepied precisava, antes de voltar a Combray, parar em Martinville-le-Sec na casa de um doente, à porta de quem ficou acertado que o esperaríamos. Numa volta da estrada, experimentei de súbito esse prazer especial que não parecia idêntico a nenhum outro, ao perceber as duas torres de Martinville, batidas pelo sol poente e que o movimento do nosso carro e os ziguezagues do caminho davam a impressão de mudá-las de lugar, e depois a torre de Vieuxvicq, a qual, separada por uma colina e um vale, e situada num plano mais elevado e longínquo, parecia entretanto bem próxima delas.

Verificando, ao observar o formato de suas flechas, e deslocamento de suas linhas, o ensolarado de suas superfícies, senti que não ia até o extremo limite de minha impressão, que havia alguma coisa por trás desse movimento, por trás dessa claridade, alguma coisa que elas pareciam, a um tempo, conter e esconder.

Tão afastadas se achavam as torres, tão pouco me parecia que nos aproximávamos delas, que fiquei espantado quando, alguns momentos depois, paramos diante da igreja de Martinville. Desconhecia o motivo do prazer que sentira ao percebê-las no horizonte e a obrigação de procurar descobrir este motivo me parecia bem penosa; tinha vontade de guardar de reserva, na cabeça, essas linhas rodopiantes ao sol e de não mais pensar nelas no momento. E é provável que, se o houvesse feito, as duas torres teria ido reunir-se para sempre às tantas árvores e telhados e perfumes e sons, que eu distinguira dos outros por causa desse prazer obscuro que me haviam proporcionado e que eu jamais aprofundara. Desci para conversar com meus pais enquanto esperávamos pelo doutor. Depois continuamos, retomei meu lugar na boleia, virei a cabeça para ver ainda uma vez as torres que, um pouco depois, percebi pela última vez numa volta da estrada. Já que o cocheiro não parecia disposto a conversar, mal tendo respondido às minhas palavras, fui obrigado, na falta de outra companhia, a recorrer à minha, tentando rememorar as torres. Em breve as suas linhas e as suas superfícies ensolaradas, como se fossem uma espécie de casca, se romperam, e um pouco do que estava oculto nelas me apareceu, tive um pensamento que não existia para mim um momento antes, um pensamento que se formulou em palavras na minha cabeça, e o prazer que há pouco sentira ao vê-las aumentou consideravelmente, de modo que, tomado de uma espécie de embriaguez, não pude mais pensar em outra coisa. Nesse momento, e como já estivéssemos longe de Martinville, ao virar a cabeça percebi-as de novo, completamente negras dessa vez, pois o sol já se havia posto. Durante alguns instantes, as voltas do caminho deixavam-nas ocultas; depois elas se mostraram uma última vez e por fim não as vi mais.

Sem dizer a mim mesmo que aquilo que se ocultava detrás das torres de Martinville devia ser algo de análogo a uma bela frase, pois que fora sob a forma de palavras que me davam prazer que ele aparecera, pedi lápis e papel ao doutor e, apesar dos solavancos do carro, escrevi, para aliviar a consciência e obedecer ao meu entusiasmo, este pequeno fragmento, que encontrei mais tarde e no qual fiz somente umas poucas modificações.

O original de Proust reproduz então aquela página redigida às pressas – que aqui omito – e depois retoma:

Nunca mais voltei a pensar nessa página, mas naquele momento, quando, no canto da boleia onde o cocheiro do doutor colocava, de hábito, em um cesto, as aves que comprara no mercado de Martinville, terminei de escrevê-la, achei-me tão feliz, sentia que ela me desentranhara tão perfeitamente aquelas torres e aquilo que elas escondiam atrás de si, que, como se eu próprio fosse uma galinha e acabasse de botar um ovo, comecei a cantar a plenos pulmões.

Como se vê, o que dispara a escrita, o que impulsiona o poema, não é uma “verdade abstrata”, um “assunto filosófico”. Ao contrário, é um atrito do poeta com uma zona do mundo que ainda não tem nome; atrito que, por sua vez, está ligado à impressão de “um objeto particular desprovido de valor intelectual”. De

início, o narrador acredita que a concentração poética está apenas no objeto (“um telhado, um reflexo do sol sobre uma pedra, o cheiro de um caminho”), e permanece “imóvel”, incapaz de atingir aquilo que se encontra no objeto.

Ele sabe que já tivera impressões semelhantes anteriormente, mas “jamais [as] aprofundara”. De fato, é tão árduo o desafio – “tão árduo o dever de consciência que me impunham essas impressões de forma, de perfume ou de cor” – que o narrador não hesita em arranjar desculpas para furtar-se à tarefa de “buscar perceber o que se escondia atrás delas”.

Uma tarde, no entanto, surpreendido pela aparição inesperada das torres da igreja de Martinville, ele tem uma “impressão desse tipo” e não a larga “sem aprofundá-la um pouco”. Inquirindo o objeto (“o formato de suas flechas, e deslocamento de suas linhas, o ensolarado de suas superfícies”), ainda sente que “não ia até o extremo limite de minha impressão, que havia alguma coisa por trás desse movimento, por trás dessa claridade, alguma coisa que elas pareciam, a um tempo, conter e esconder”.

Só adiante, quanto tenta “rememorar as torres”, é que a casca se rompe – “e um pouco do que estava oculto nelas me apareceu, tive um pensamento que não existia para mim um momento antes, um pensamento que se formulou em palavras na minha cabeça” – e então o poeta não pode mais “pensar em outra coisa”.

Vale notar: aquilo que se esconde no objeto, embora tenha aparecido para o poeta “sob a forma de palavras”, não é em si mesmo *palavra*, mas, como ele mesmo sugere, “realidade pressentida”. E para caçar essa realidade, para atingi-la no cerne, o poeta mira alguma coisa que *ainda não é linguagem*. Por isso o narrador abre o parágrafo decisivo – aquele em que pede papel e lápis para escrever – limpando o terreno, afastando qualquer possibilidade de equívoco (“Sem dizer a mim mesmo que aquilo que se ocultava detrás das torres de Martinville devia ser algo de análogo a uma bela frase...”), e só então ele escreve.

O último trecho também merece comentário. O processo da escrita – durante o qual experimentara simultaneamente resistência e empolgação (é “para aliviar a consciência e obedecer ao meu entusiasmo”, que escreve) – *desentranha* o poeta daquelas torres e daquilo que elas escondiam atrás de si. Significativamente, o lugar em que o poeta se encontra com sua criação é, física e espiritualmente, muito próximo daquele de uma galinha que acabasse de botar um ovo.²

Isso posto, segue uma incursão de caráter mais pessoal. Aquilo que estava claro para o narrador de *Em busca do tempo perdido*, não estava para mim nem para a maioria dos meus colegas do curso de Letras na segunda metade dos anos 1970. Dentro e fora da universidade, duas ideias eram então despejadas sobre as mentes dos jovens aspirantes a escritor. Uma, que o único modo válido de ser poeta na atualidade era ser *poeta-crítico*. O espelhamento mais evidente aí era com Octavio Paz. Nesse quadro, um poeta como Drummond chegava a ser objeto de reprovação por não sistematizar suas concepções literárias num ensaio crítico. Outra, que verter um poema de outra língua para o português era fundamentalmente a mesma coisa que escrever um novo poema.

² Imagem que, num piscar de olhos, parece enlaçar simultaneamente Proust e Clarice Lispector.

Não tenho a menor dúvida de que na operação de tradução todos os recursos criativos, intuitivos e intelectuais estão em jogo na mais alta intensidade, mas, ainda assim, trata-se de uma operação de natureza diferente daquela que consiste em escrever um poema. Por razões muito simples: por que o poema se escreve a partir daquela zona (ainda não nomeada) de atrito do poeta com a realidade. Tanto que, se para um tradutor o primeiro “dever de consciência” é apurar os sentidos para as valências entre as palavras, para o poeta, o primeiro “dever de consciência” é apurar o faro para a *realidade pressentida*.

Estarei esquematizando demais as coisas? Traçando uma linha de demarcação onde as fronteiras são, na verdade, muito mais instáveis e permeáveis? É claro que há doses cavalares de *realidade pressentida* tanto no coração da operação crítica como na tradução. Mas não é disso que se trata. Alguma coisa distingue o fazer do poeta daquele do crítico e do tradutor. O que é?

Como disse, minhas respostas são todas provisórias.

Não sei dizer exatamente o que é a poesia, mas sei dizer o que ela não é. Ela não tem a ver com acumulação de conhecimento. Yeats, citado por Hope: “quando se lê um poema, acrescentamos ‘ao nosso ser, não ao nosso conhecimento’”.³ Por isso, para seu desespero e para sua alegria, um poeta está sempre começando do zero – e tem que dizer as coisas como se as dissesse pela primeira vez. É dessa condição que vem, no meu entender, aquele “algo sempre muito particular e iluminador” que existe na “leitura que os escritores fazem de outros escritores”, conforme dizia a carta que convidava à participação nesta revista.

Como estamos numa revista que é fruto do contexto da educação, quero dizer mais algumas coisas.

Voltando aos idos dos anos 1970, poderia parodiar o “Uivo”, de Allen Ginsberg (1926-1997), tão em voga na época, e dizer que vi mentes brilhantes, vocacionadas para a poesia, traídas pelo fascínio da teoria, da filosofia ou da reflexão crítica, em grande parte porque, no momento de sua formação, não estava clara a natureza do trabalho de arte e, conseqüentemente, do trabalho do poeta.

Verdade que muito pouca coisa estava clara naquele momento. Entrei na Faculdade de Letras em 1976 e demorei pelo menos dois anos para me dar conta de que essa não se destinava a formar escritores, como um curso de engenharia (pelo menos em tese) forma engenheiros, um curso de cinema, cineastas, um curso de arquitetura, arquitetos, e assim por diante. Não era essa a razão de ser do curso (que, só descobri mais tarde, tinha o propósito de formar professores de Língua e Literatura para o ensino médio, o que talvez seja realmente a maior contribuição social que as Humanidades têm a dar ao país). Ainda assim penso que no tocante à arte – melhor: no tocante à formação do artista – um curso de Letras tem responsabilidades importantes, e a primeira delas é a de não deformá-lo.

Agora sim me interessa esquematizar (provisoriamente) as coisas.

³ Segundo Hope, “we have added to our being, not to our knowledge” (Hope, *The poet’s work*, *op. cit.*).

Os vários aprendizados de um artista não se sucedem no tempo, mas se sobrepõem continuamente. Um deles já foi mencionado: trata-se de *apurar o faro para a realidade pressentida*. Para esse passo, a metáfora da caça é adequada. De nada vale um caçador ter a melhor espingarda e ser exímio no tiro se percorre um território sem vida. O máximo que fará é acertar em montinhos de pedra, jamais a lebre. Assim, o primeiro dever do caçador é, muito concretamente, pressentir a vida.

Note-se que, na passagem reproduzida acima, o narrador de Proust associa o vislumbre da *realidade pressentida* sucessivamente a um “prazer singular”, “prazer especial”, “prazer obscuro”, como a acentuar seu caráter inomeável, inapreensível. Ferreira Gullar, em seus poemas, refere-se com frequência ao “espanto”. Não importa o nome que se dê a essas epifanias. O que realmente importa é apurar o faro para elas. Sem ser um leitor acurado de Musil, aproximo o primeiro aprendizado do poeta àquele que toca ao protagonista de *O homem sem qualidades*: desenvolver não o senso da realidade, mas o senso das possibilidades.

Outro passo. Sob determinado ponto de vista, todas as perguntas são fascinantes. Mas se o primeiro passo para um artista é apurar o faro para a realidade pressentida, o segundo, já com os dois pés firmemente plantados no terreno da cultura, é aprender a discernir, entre todas as perguntas que o atingem, aquelas que o conduzem ao cerne de seu trabalho e aquelas que o desviam dele. Aqui a metáfora da agricultura é adequada, pois se trata, no fim das contas, de *cultivar certas perguntas*, descartando outras.

Uma ou duas palavras acerca das perguntas. Penso que as perguntas que movem um artista não são inteiramente de livre escolha. Elas se formam no entroncamento entre aquilo que é mais singular em seu corpo, em sua história, e aquilo que está despontando (ou desaparecendo) no horizonte no momento em que ele e sua geração, por assim dizer, “chegam na praia”. São perguntas, portanto, de natureza histórica e que se encontram em parte formuladas, em parte não formuladas.

Parte decisiva do trabalho de um artista consiste em – a todo momento, mas sobretudo no período de sua formação – conectar-se às perguntas fortes, não às perguntas fracas. Perguntas fortes: aquelas que arrastam grandes porções da realidade. Perguntas fracas: aquelas que arrastam pouca realidade. (Um exemplo claro de discernimento das perguntas fortes disponíveis em seu tempo: João Cabral e os artigos que escreveu no *Diário Carioca*, em 1952).⁴

A meu ver, é muito difícil, se não impossível para um artista mudar de perguntas. O que ele pode fazer é recolocá-las, reinventá-las continuamente no limite das possibilidades de seu tempo, mas ele não pode simplesmente mudar de perguntas como, salvo engano, um cientista pode mudar o objeto de sua pesquisa. Daí o papel crucial da educação na triagem e transmissão das perguntas: misturar perguntas fortes e fracas sem distinção, no mesmo balaio, torna muito mais difícil para a geração que está “chegando na praia” formular suas próprias perguntas de forma autônoma e de longo alcance.

⁴ Os quatro artigos, publicados em 1952 no *Diário Carioca* com o título “A geração de 45”, foram republicados em João Cabral de Melo Neto, *Obras completas*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.

Recapitulando: uma parte importante do trabalho do poeta consiste em discernir as perguntas fortes das perguntas fracas – e, dentre as fortes, aquelas que de fato o conduzem ao trabalho e aquelas que, por mais fascinantes, abrangentes, lúcidas e pertinentes que sejam, o desviam dele.

A esses dois aprendizados relaciona-se um terceiro, que consiste em manter-se o mais próximo possível dos impulsos do fazer. Para isso é preciso aprender a se defender, em muitas instâncias, de tudo aquilo que pode privar o trabalho de força, ou de liberdade, ou simplesmente tirá-lo da rota.

Nesse sentido, gosto desta anedota zen. Após anos de práticas e meditações, um discípulo alcança a iluminação. Procura o mestre e relata a sua experiência. Um segundo depois, pergunta: “E agora?”. Resposta: “Agora você se agarra a ela como um cachorro se agarra a seu osso” – ou seja, nesse ponto cada um se defende como pode. De minha parte, uma das defesas que ergui foi, conscientemente, “enferrujar-me para o ensaio”. Como toda defesa, ela comporta uma dose elevada de limitação. Transcorrido tanto tempo, talvez esteja na hora de tentar desmontar esse limite.

DOSSIÊ

DOIS MOMENTOS DA CRÍTICA MUSICAL NO ROMANTISMO ALEMÃO

E. T. A. HOFFMANN E A MÚSICA INSTRUMENTAL DE BEETHOVEN

Apresentação

O jogo entre criação e crítica, especialmente quando coincidentes na mesma pessoa, poucas vezes foi tão fecundo quanto nos diversos romantismos. Tal ambivalência não se resume, é claro, em um experimentalismo de gênero literário, embora possa ter colaborado para a consolidação de uma modalidade de texto em que não há uma fronteira clara, ou melhor, não interessa havê-la. Nisso, entre tantos outros, E. T. A. Hoffmann foi mestre. Talvez estejamos falando de um espírito afim ao que encontramos sintetizado em um título de outra inclassificável alma romântica, Charles Nodier: *Mélanges de littérature et critique* (título depois retomado por Alfred Musset). Por isso achamos por bem, um tanto esquizofrenicamente (e hoffmanianamente) – o que não deixa, nesse caso, de fazer lá certo sentido –, apresentar o texto ora sob um aspecto, ora sob outro.

O fato é que, considerado a partir desses dois (ou mais) pontos de vista, pode-se dizer sem temor que “A música instrumental de Beethoven” é um texto seminal. Ele é fruto do retrabalho, em registro intermédio entre o literário e o crítico, de escritos anteriores, mais precisamente de duas resenhas de Hoffmann a obras de Beethoven. Excertos significativos da crítica (de 1810) à *Quinta Sinfonia* foram misturados à resenha (de 1813) a outra peça beethoveniana, os Trios op. 70, dos quais o primeiro ostenta alcunha *Geistertrio* (“trio espiritual”). O novo texto que daí nasceu, agora batizado “A música instrumental de Beethoven”, destinava-se a integrar uma obra assim por dizer narrativa de Hoffmann, constando na seção, intitulada *Kreisleriana*, que abre (excluídos os prefácios) seu primeiro livro publicado.¹

Alguns anos antes, Hoffmann passava maus bocados na pequena cidade bávara de Bamberg. O escasso salário como compositor e regente teatral (função exer-

¹ Entre a publicação das resenhas propriamente ditas e a da versão que consta do livro *Fantasiestücke* [...], a “recostura” foi primeiro editada noutro periódico de Leipzig, *Zeitung für die elegante Welt*, em 1813 (números 245 a 247).

cida instavelmente em concomitância a outras responsabilidades na casa, como cenografia etc.), mesmo somado às aulas particulares de música, decididamente não anunciava o melhor dos futuros para ele e para sua esposa. Enfim, o diretor que assumira o teatro, Heinrich Cuno, declara sua insolvência em 1809. Hoffmann decide escrever a Friedrich Rochlitz, editor do então mais importante periódico musical, *Allgemeine musikalische Zeitung*, de Leipzig, pleiteando tornar-se seu colaborador. Seu pedido é redigido com maestria e surtirá uma resposta à altura. O editor prontamente lhe remete a partitura da *Sinfonia em Dó menor*, op. 67 de Beethoven, encomendando-lhe uma resenha, e ainda um texto ficcional que desenvolvesse a personagem de um músico. Pede-se-lhe que escreva “como escrevera a sua carta”. Dez dias depois, Hoffmann mostra seu serviço.²

Em 1810, a revista semanal publica a tal resenha – não assinada, como era a prática do periódico – da mais célebre das sinfonias de Beethoven, dividida entre os números 40 e 41, respectivamente de 4 e 11 de julho. A repercussão foi enorme. Há quem afirme que ali nascia a crítica musical moderna.

Suas consequências, por sinal, se estendem à biografia daquele que, por amor a Mozart, adotara o nome artístico Amadeus no lugar de seu último prenome, Wilhelm. Pois a colaboração com a AMZ será decisiva para um novo curso em sua carreira, a partir de agora eminentemente literária. Como dissemos, seu primeiro livro publicado, *Fantasiestücke in Callots Manier* [*Peças de fantasia à maneira de Callot*], de 1814, retoma na seção *Kreisleriana* a personagem criada para a *Allgemeine musikalische Zeitung*: o músico Johannes Kreisler. (Tal personagem teria sido parcialmente inspirada no *Enraged musician* da notória caricatura de William Hogarth, cujo nome figurava no título provisório da coletânea, tendo sido substituído, num segundo momento, pelo do francês Jacques Callot.) Esse é o momento a partir do qual Hoffmann passaria a ser mais conhecido como escritor do que como músico, artista gráfico ou jurista, atividades às quais também se dedicava.

Se a resenha à *Quinta Sinfonia*, em sua versão original de 1810, é um texto tão importante, por que não publicá-la ela mesma, e sim uma sua reelaboração abreviada? Nossa opção justifica-se, primeiramente, por ser esta uma revista de estudos literários (a análise musical de Hoffmann soará árida ao leitor não especializado); em seguida, pelo fato de essa nova redação – por meio da junção com outra resenha beethoveniana, mas principalmente pelas modificações estilísticas, pela supressão e pelo acréscimo – ganhar um matiz inteiramente novo no contexto da *Kreisleriana*. Notadamente, Hoffmann abre mão do elemento analítico duro, adapta seu argumento a outro público, e com isso ganham relevo os aspectos crítico e estético. Também sobressai a articulação *entre* as artes: seja pela formulação de suas especificidades, seja – dada a intrínseca mistura dos registros – por sua associação.

² Julius Eduard Hitzig, *Aus Hoffmann's Leben und Nachlaß*, 3. ed., Stuttgart, Brodhag, 1839, v. 2, p. 3-14; F. Rochlitz: obituário de Hoffmann publicado no *Allgemeine musikalische Zeitung*, ano 1822, n. 41 (9 de outubro), em especial cols. 665-666; Georg Ellinger, *E. T. A. Hoffmann: Sein Leben und seine Werke*, Hamburgo, Leipzig, Voss, 1894.

Entretanto, a título de contraponto, publicamos em apêndice também um pequeno trecho da resenha original à *Quinta Sinfonia*. O cotejo entre os dois textos é bastante sugestivo. Indicaremos, em notas às traduções, uma ou outra variante mais significativa entre as duas redações; não caberia aqui uma edição crítica. Quem sabe esses apontamentos, acrescidos do excerto da resenha à sinfonia, bastem para o leitor vislumbrar minimamente as diferenças de acento e de perspectiva. Já a frase inicial da resenha, suprimida na versão “ficcionalizada” da *Kreisleriana*, é quase uma profissão de fé:

O Rec.[ensor] tem diante de si uma das obras mais importantes do mestre, o qual, hoje, ninguém se atreverá a objetar pertencer ao primeiro escalão dos compositores instrumentais; [o Recensor] encontra-se imbuído pela matéria de que deve falar, e ninguém o censurará se ele, ultrapassando as fronteiras convencionais dos juízos, se esforçar por colocar em palavras tudo aquilo que tal composição provocou em seu mais profundo âmagô.³

Passemos às nossas apresentações.

I) A música escava o céu

MARTA KAWANO

Boto no pickup o teu mar de música,
nele me afogo acima das estrelas.

Carlos Drummond de Andrade “Beethoven”

“A música instrumental de Beethoven” na *Kreisleriana* de E. T. A. Hoffmann

“A música instrumental de Beethoven” é um texto de crítica musical inserido numa obra de criação. Trata-se na verdade de uma síntese de duas resenhas sobre Beethoven publicadas anteriormente no periódico *Allgemeine musicalische Zeitung*. Uma das mudanças mais significativas dessa síntese talvez seja a inclusão de trechos nos quais Johannes Kreisler, personagem hoffmaniana, fala na primeira pessoa: de modo que as considerações sobre a música de Beethoven, publicadas sem assinatura no periódico, são agora proferidas pela voz fictícia de Kreisler.

Mas Johannes Kreisler não ganha vida para figurar em *Kreisleriana*. O nascimento da personagem se deu alguns anos antes (1810) no próprio *Allgemeine musicalische Zeitung*, onde foi publicado (também sem assinatura) “Os sofrimentos musicais do mestre-de-capela Johannes Kreisler” [*Johannes Kreisler, des Kapellmeister, musicalischen Leiden*]. Ocorre que, em 1814-1815, esse texto será incluído na

³ AMZ, ano 1810 n. 40, cols. 630-631. Grifo do autor.

abertura de *Kreisleriana*,⁴ anunciando muito do que o leitor irá encontrar pela frente na leitura do ciclo: a alternância de estados de ânimo de Johannes Kreisler, que passa rapidamente da melancolia ao riso, da ironia aos mais desbragados entusiasmos musicais.

Kreisler estreia, como personagem, numa revista, para ser depois o “centro organizador” de *Kreisleriana* e, anos mais tarde, ter a sua “autobiografia” desenhada com todas as letras, formas, cores e sons em *O Gato Murr*. Seria esta última obra a grande inspiração de Robert Schumann na composição do ciclo para piano intitulado *Kreisleriana*. E é bem possível que Schumann tenha transmitido a seu discípulo Johannes Brahms o entusiasmo por Hoffmann e, particularmente, pela figura excêntrica, alucinada e apaixonada de Kreisler, cujo nome seria a inspiração para o pseudônimo escolhido por Brahms para assinar obras de juventude: Kreisler Jr. Ocorre em todo esse circuito de leituras e releituras um diálogo interessante, muito vivo e concreto, entre as artes. Hoffmann – que era também compositor – escreve, na condição de crítico e ficcionista, sobre música e músicos, e faz isso também pela voz inventada de um músico (Kreisler) que, para dar vazão aos seus sofrimentos e entusiasmos musicais, adquiriu o costume de transcrevê-los, em palavras, no verso das partituras... Se a música e os músicos são o ponto de partida e o tema de textos literários e críticos de Hoffmann, esses, por sua vez, servirão de inspiração para compositores que realizam então o caminho de volta: da literatura e da crítica para a composição musical.

É possível, como sugerimos acima, que em “A música instrumental de Beethoven”, Hoffmann tenha emprestado a sua voz (originalmente, em AMZ, a voz do “resenhista”) a Kreisler como forma de harmonizar esse texto crítico com o contexto ficcional, ou seja, procurando alinhar uma unidade do livro que fosse ditada pela alternância dos estados de ânimo da figura central de Kreisler.

Mas isso seria dizer muito pouco, pois, por um lado, é muito significativa a ficcionalização de um texto crítico e, por outro, a questão da unidade de *Kreisleriana* já deu muito o que pensar. Há quem tenha percebido na obra uma unidade musical (ligada às *Variações Goldberg* de Bach), mas pode-se também apontar para uma unidade de tese, uma unidade quanto às posições sobre a música, uma unidade, em suma, mais profunda, que diz respeito à defesa da música romântica (tal como a entende Hoffmann), ao ataque ao filisteísmo e à música mecanizada, vista como mero passatempo.

Para tentarmos compreender o lugar ocupado por esse texto sobre a música instrumental de Beethoven no conjunto da *Kreisleriana*, podemos nos deixar levar por um movimento circular cujo sentido esperamos elucidar à medida que o percorremos: a unidade da *Kreisleriana* tem de ser pensada em função de formulações presentes ao longo de todo o livro (e, abrindo o compasso, de toda a obra) nas quais Hoffmann discute o sentido de unidade que se busca para a música, mas também para as artes plásticas, para a dramaturgia e para a literatura. A questão é

⁴ *Kreisleriana* é composta de duas partes e este texto figura na abertura da Parte I. E. T. A. Hoffmann, *Kreisleriana*, Stuttgart, Reclam, 2000.

ampla, e o texto sobre “A música instrumental de Beethoven” é um dos tempos fortes de sua formulação na obra de Hoffmann.

Antes, porém de contemplarmos as reflexões de Hoffmann suscitadas pela música de Beethoven, convém considerarmos o prefácio *Fantasiestücke in Callot's Manier* [Peças de fantasia à maneira de Callot]. Isso significa realizar a abertura do compasso de que falamos acima, pois a *Kreisleriana* foi publicada pela primeira vez como parte do todo maior que é *Fantasiestücke*, o que nos leva a pensar que o prefácio a esse texto diz respeito também a *Kreisleriana* e às reflexões contidas em “Música instrumental de Beethoven”.

No início de *Peças de fantasia à maneira de Callot*, Hoffmann reflete sobre a obra deste gravurista francês e sobre o que ela lhe ensinou, orientando seu leitor a considerar o vasto conjunto das criações literárias que se segue à luz dessa lição. Na verdade, ele extrai diferentes ensinamentos da obra de Jacques Callot, e podemos nos concentrar naquele que diz respeito à nova forma de unidade concebida e posta em prática pelo gravurista francês.

Segundo Hoffmann, a verdadeira compreensão da obra do artista francês exigiria algo mais do que o que fariam os “juizes de arte intransigentes” [*schwierige Kunstrichter*] que nela poderiam criticar a falta de um domínio adequado dos agrupamentos. Callot, cuja arte, para Hoffmann, *vai além das fronteiras da pintura*, teria conseguido como nenhum mestre *reunir* os elementos mais heterogêneos, e de tal modo que, em suas composições, eles permanecem com tais, mas ao mesmo tempo se ligam uns aos outros compondo unidades cujo sentido oculto poderia ser captado por “observador profundo e arguto” [*tief eindringenden Beschauer*], capaz de ir além do aparente absurdo de suas criações. Esses observadores se contrapõem aos “juizes de arte intransigentes” que faziam ressalvas à capacidade de Callot de criar agrupamentos.

Callot é então o patrono escolhido por Hoffmann logo no início de *Fantasiestücke*: pela capacidade de construir novas formas de unidade (não apenas aparentes e pautadas por modelos) e pela integridade da visão interior, que é o fundo dessas unidades.

Seria então à maneira de Callot que Hoffmann iria escrever o texto que, em *Kreisleriana*, vem logo depois de “A música instrumental de Beethoven”: “Pensamentos muitíssimo dispersos” [*Höchst zerstreute Gedanken*].

Como outros do ciclo, esse texto havia sido publicado anteriormente, no *Zeitung für die elegante Welt* (1814), com a assinatura de Johannes Kreisler. O texto que, como o título indica, tem uma forma rapsódica, começa com a explicação da sua própria gênese: quando criança, Kreisler adquiriu o hábito de anotar todos os pensamentos que lhe ocorriam ao ler um livro, ouvir uma peça musical ou contemplar um quadro. Essas anotações foram então reunidas num caderninho ao qual ele deu o título de “Pensamentos dispersos” [*Zerstreute Gedanken*]. Nessa atividade lúdica do menino Kreisler, encontramos a explicação para uma série de considerações soltas que lemos a seguir (algumas das quais se tornaram bastante conhecidas, como veremos adiante), e encontramos também a singela origem da prática de Kreisler-Hoffmann como crítico.

Mas nessa origem percebe-se ainda a preocupação com questão da unidade, do método, se se quiser, ou de um princípio. O fato é que o primo do Kreisler menino teria acrescentado ao título do caderninho a palavra ‘*höchst*’ [muitíssimo], de modo que ele passaria agora a conter “Pensamentos muitíssimo dispersos”. A princípio ofendido, Kreisler é levado, ao reler suas anotações, a concordar com o caráter *muitíssimo* disperso de vários dos pensamentos, o que o faz jogar o caderninho ao fogo prometendo a si mesmo que, daí em diante, só escreveria aquilo que fosse antes muito bem *digerido e assimilado interiormente*. Divagações, portanto, mas divagações que devem ter ordem e método. Mais do que isso, o que se busca de uma unidade que seria dada pelo espírito e a afirmação da importância da integridade de uma visão interior prévia à exteriorização por escrito dos *pensamentos*. Essa integridade será alçada à condição de princípio fundamental da criação literária em *Serapionsbrüder* [Os irmãos de Serapião] – o chamado *princípio serapiônico*.⁵

Houve quem visse essas indagações a respeito do pensamentos *dispersos* ou *muitíssimo dispersos* como uma *mise en abyme* da questão da unidade da própria *Kreisleriana*, que se equilibraria entre a aparente falta de unidade e a recusa da unidade superficial, rígida e mecânica. Tal obra exigiria também um leitor com a capacidade de vislumbrar uma unidade mais funda e olhar para além da superfície das páginas mal-costuradas, ou, como está dito metaforicamente em “Sofrimentos musicais do mestre-de-capela Johannes Kreisler”, um leitor que “guiado pela palavra latina *verte*, escrita em maiúsculas”, tenha a disposição de virar as páginas da partitura das *Variações Goldberg* de Bach em cujo *verso* Kreisler narrou seus sofrimentos, alegrias e pensamentos musicais.

Em suma, um leitor análogo ao ouvinte exigido, segundo Hoffmann, pela música instrumental de Beethoven. A obra desse compositor realizaria uma verdadeira guinada na compreensão e na composição da música instrumental, e tornaria evidente a necessidade de mudanças no modo de se ouvir música, no modo de executar as peças e no modo de se falar sobre música; noutras palavras, ela parece exigir algo de novo do público (ou dos ouvintes em geral), dos instrumentistas e do crítico.

Vimos que, em “Pensamentos muitíssimo dispersos”, Kreisler coloca para os próprios escritos o princípio da assimilação interior. É o que ocorrerá na formulação do chamado princípio serapiônico: a integridade da visão interior é condição necessária e porto seguro para a criação literária. Um princípio análogo, agora no domínio da música, é o que Hoffmann encontra, abundante e poderoso, nas composições instrumentais de Beethoven (assim como nas de Haydn e Mozart): o prin-

⁵ *Serapionsbrüder* [Os irmãos de Serapião] é uma obra na qual há uma moldura narrativa, que consiste numa série de conversas sobre literatura e arte entre amigos reunidos numa taverna em Berlim. Essas conversas são entremeadas por narrativas (que constituem propriamente os contos, muitos deles publicados, desde o século XIX, isoladamente, ou seja, separados das conversas nas quais sua fatura e seu sentido são discutidos). É numa dessas conversas, logo no início do livro, que os membros da “confraria”, sob a inspiração de um eremita chamado Serapião, chegam ao *princípio serapiônico*, que deveria orientar a criação das narrativas “contadas” por cada um deles aos outros.

cípio, ou a *razão* da unidade profunda que se encontra na obra desses compositores é “a apreensão interior da essência peculiar da música”. Mas Beethoven seria o compositor romântico puro, por despertar o anseio do infinito que, aos olhos de Hoffmann, é a essência do romantismo. Ora, isso é o que Hoffmann vê em Beethoven, e por isso ele seria um compositor romântico, o maior deles, e aquele cuja obra permite compreender por que a música é a arte puramente romântica.

Mas isso, que é o princípio profundo e espiritual da unidade de sua música, não pode ser percebido por ouvidos embotados, por juízos rígidos, ou por uma crítica prescritiva, superficial e mecânica. O fato é que a interpretação hoffmanniana da obra de Beethoven exige que se faça também uma *crítica da crítica*. Os críticos-juízes parecem incapazes de captar – ou *apreender* – o sentido mais profundo de sua obra, ou o que ela teria de inaudito. Em suma, para se chegar à compreensão da nova forma de unidade das composições de Beethoven (uma unidade mais profunda e que poderia ser captada apenas pelo espírito), é preciso em primeiro lugar apontar a estreiteza de visão, ou embotamento dos ouvidos e do entendimento daqueles que não veem unidade alguma em suas composições: “Mas e se for apenas a fraca perspicácia de vocês a evadir a profunda coesão interna de cada composição de Beethoven? Se somente a vocês se deve o fato de não entenderem a língua do mestre, compreensível para os iniciados, e de as portas do sacrossanto permanecerem fechadas para vocês?”. Assim como alguns críticos – juízes intransigentes – não eram capazes de apreender a unidade soberana das composições grotescas de Callot, ou outros, ainda, consideravam Shakespeare um gênio disforme...

A aproximação feita por Hoffmann entre Beethoven e Shakespeare é bastante significativa, e nos remete às famosas *Conferências sobre a arte dramática*,⁶ nas quais August Schlegel, mediante a distinção entre unidade orgânica e unidade mecânica, desfaz a imagem clássica de Shakespeare como gênio disforme, cujas obras não obedecem estritamente à regra das três unidades da tragédia clássica e não preservam a pureza do gênero. A esses “geômetras estéticos”, apegados aos preceitos clássicos e aos modelos, incapazes de ir além da superfície de uma unidade mecânica, Hoffmann contrapõe aquela agudeza do olhar que, para além da aparente falta de coesão e unidade, é capaz de perceber a “bela árvore, as folhas, flores e frutos que vicejam a partir de um germen”. Noutras palavras, os que seriam capazes de uma incursão mais funda na obra de Shakespeare, irmãos espirituais dos *tief eindringender Beschauer* das composições de Jacques Callot... e a música de Beethoven exige um ouvinte – e um crítico – que reúna atributo semelhantes.

Em suma, a questão da unidade, e da importância da integridade da apreensão interior como fundamento dessa unidade, que já não deve ser mecânica ou apenas aparente, é retomada por Hoffmann para tratar das diferentes artes e em diferentes momentos de *Kreisleriana* (assim como de *Fantasiestücke*): as gravuras de Callot, as peças de Shakespeare, a própria *Kreisleriana*, as composições de Haydn, Mozart e Beethoven. E, como vimos, a possibilidade de se pensar novas formas de unidade,

⁶ *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*.

de cogitar a possibilidade da forma sem rigidez, vem acompanhada de novas exigências para os críticos, que não devem ser rígidos ou “geômetras”.

Hoffmann era um mestre na aproximação entre as artes, e entre as artes e a literatura. Mas como artista que atuou também em diversos domínios (na música, no desenho, na cenografia), refletiu profundamente sobre a *peculiaridade* de cada uma delas. É o que ocorre logo no início de “A música instrumental de Beethoven”.

Ao longo de toda a *Kreisleriana* e, particularmente em “A música instrumental de Beethoven”, Hoffmann eleva a música à condição da arte mais puramente romântica, por ocupar-se apenas do infinito, por abrir ao homem um mundo inteiramente desconhecido e por encher o peito humano de um anseio infinito. Fazer com que a música *represente* sentimentos ou acontecimentos é traí-lhe a essência mais íntima, aquela que foi apreendida de forma muito *lúcida* e radical por Beethoven. A grandeza de Beethoven certamente se deve ao fato de ter chegado à essência da música, arte que é vista por Hoffmann como o sânscrito da natureza: “Música! É com um secreto arpejo e até mesmo com horror que pronuncio teu nome. Tu! Sânscrito da natureza, proferido por sons!”.⁷

Esse trecho é um dos “pensamentos dispersos” da seção V da primeira parte de *Kreisleriana*, que se segue a um outro “fragmento”, bastante célebre, no qual Hoffmann-Kreisler formula o princípio da sinestesia:

Não apenas no sonho, mas também no estado de delírio que precede o adormecer, especialmente depois de ouvir muita música, descubro um acordo entre cores, sons e aromas. Para mim, é como se eles fossem produzidos da mesma maneira misteriosa por raios luminosos, e deveriam então se reunir num maravilhoso concerto. – O aroma dos cravos vermelho-escuros exerce sobre mim um estranho e mágico poder; sem me dar conta mergulho num estado de devaneio e então ouço, como bem ao longe, os sons, que se intensificam e de novo esvanecem, do clarone.⁸

Esse “fragmento”, que Baudelaire cita dizendo que “ele exprime perfeitamente” seu próprio pensamento e “que agrada a todos os que amam sinceramente a natureza”,⁹ descreve o jogo das sinestésias apontando para a existência de uma linguagem secreta da natureza na qual a audição, e, particularmente, a música, teria um papel central, pois a *descoberta* das relações entre as sensações parece ser desencadeada pela audição da música (“especialmente depois de ouvir muita música...”). A música, que, na sequência desses pensamentos, será louvada como o sânscrito da natureza, a chave para a decifração dessa linguagem das cores, dos sons e dos aromas.

⁷ Hoffmann, *Kreisleriana*, *op. cit.*, p. 40. A tradução dos trechos citados de “A música instrumental de Beethoven” é de autoria de Bruno Berlendis de Carvalho. As traduções de passagens citadas de outras partes de *Kreisleriana* são de autoria de Bruno Berlendis de Carvalho e Marta Kawano.

⁸ Hoffmann, *Kreisleriana*, *op. cit.*, p. 40.

⁹ O trecho é citado no *Salon de 1846* (“De la couleur”/ “Sobre a cor”). Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1976, p. 425-426 (Bibliothèque de la Pléiade/ edição de Claude Pichois). No trecho de Hoffmann citado em francês aparece a palavra *hautbois* (oboé) como tradução incorreta (de Loève-Weimars) do “*Bassetthorn*” (clarone) do original. O curioso é que esse erro de tradução teria feito história e estaria, como apontam alguns críticos, na origem dos perfumes “*doux comme les hautbois*” [“doces como os oboés”] do soneto “Correspondances” de *Les fleurs du mal*.

Podemos aproximar esses pensamentos de Hoffmann de outro texto de Charles Baudelaire, intitulado *Richard Wagner e o Tannhäuser em Paris*, em particular da passagem em que o poeta se propõe a realizar com palavras a “tradução inevitável” que sua imaginação fizera de um trecho da música de Wagner. Baudelaire justifica essa tradução afirmando que “seria realmente surpreendente que o som não pudesse sugerir a melodia, e que o som e a cor não pudessem dar uma ideia da melodia, e que o som e a cor fossem impróprios para traduzir ideias, pois as coisas sempre se exprimiram por uma analogia recíproca, desde o dia em que Deus proferiu o mundo como uma complexa e indivisível totalidade”, e citando duas estrofes do poema “Correspondências”. Logo a seguir ele se lança na tradução em palavras que teria feito do trecho de Wagner. Ela é altamente imagética, e pinta a experiência da audição da música wagneriana como um movimento de ascensão gradativa, de modo que o trecho pode também ser lido como uma versão em prosa do poema “*Élévation*” [Elevação] de *Les fleurs du mal*: “Senti-me liberto dos vínculos com o que é pesado [...] E então concebi plenamente a ideia de uma alma que se move num meio luminoso, de um êxtase feito de volúpia e de conhecimento, e planando bem acima do mundo natural”.¹⁰

Num aforismo dos *Journaux intimes*, Baudelaire sintetiza de forma desconcertante esta relação entre música e elevação: “A música escava o céu” [*La musique creuse le ciel*]; noutra, ainda, reafirmando a linguagem das correspondências, diz: “A música dá a ideia do espaço” [*La musique donne l’idée de l’espace*].¹¹ Essa ideia está presente numa comparação do primeiro verso do poema “La musique”, de *Les fleurs du mal*: “A música muitas vezes me toma como um mar!” [*La musique souvent me prend comme une mer!*].

Voltando à *Kreisleriana*, veremos um grande número de metáforas hoffmanianas nas quais a audição da música aparece como um movimento de ascensão, de liberação luminosa do peso da existência terrena,¹² como no seguinte trecho de “Ombra Adorata”:

Como a música é algo maravilhoso [...] Mas não reside ela no próprio peito do homem, e preenche seu interior com suas sagradas aparições, de tal modo que todos os seus sentidos se voltem para elas e que uma nova e radiante vida o arranque às limitações e aos tormentos opressores do que é terreno? Sim, uma força divina o invade e entregando-se, com um ânimo infantil e piedoso, a toda influência que o espírito pode ter sobre ele, é capaz de falar a língua daquele desconhecido reino dos espíritos romântico.¹³

¹⁰ A tradução de Baudelaire é precedida, no texto, por duas outras “traduções em palavras” do mesmo trecho de *Lohengrin*: uma do próprio Wagner e outra de Liszt. [*Je me sentis délivré des liens de la pesanteur [...] Alors je conçus pleinement l’idée d’une âme se mouvant dans un milieu lumineux, d’une extase faite de volupté et de connaissance, et planant au-dessus et bien loin du monde naturel!*] (Baudelaire, *Oeuvres complètes II*, op. cit., p. 784-785).

¹¹ *Journaux intimes* (Baudelaire, *Oeuvres complètes I*, op. cit., p. 653).

¹² Cf. Artigo de Lois Boe Hyslop: “Baudelaire’s *Élévation* and E. T. A. Hoffmann”, *The French Review*, v. XLVI, n. 5, p. 957, abril 1973, segundo o qual a leitura de Hoffmann teria um papel importante nas metáforas musicais de Baudelaire.

¹³ *Kreisleriana* (“Ombra adorata”), op. cit., p. 14.

A visão da música como abertura para o infinito e, ao mesmo tempo, raiz da linguagem da natureza está sintetizada em “Pensamentos sobre a mais alta dignidade da música”. Essa síntese se dá num contexto irônico, pela voz caricatural dos filistinos que valorizam apenas a utilidade da música e tomam por puro delírio a ideia de que ela seria o misterioso sânscrito da natureza:

A respeito da música, esses loucos sustentam as opiniões mais incríveis; eles a denominam a mais romântica de todas as artes, por se ocupar apenas do infinito, o misterioso Sânscrito da natureza, proferido por sons, e que enche o peito humano de um anseio [*Sehnsucht*] infinito; e (dizem) que apenas nela o homem pode compreender o sagrado canto das árvores, das flores, dos animais, das estrelas e das águas!¹⁴

A música nos lança num mundo superior – esse é o sentido das numerosas metáforas que dizem a elevação, em Baudelaire e em Hoffmann; mas ela é o fundo e o fundamento de uma natureza espiritualizada e vista como linguagem. É o que está dito ainda, ao final da segunda parte de *Kreisleriana*, no “Certificado de Aprendizagem de Johannes Kreisler” [*Johannes Kreislers Lehrbrief*].

De forma mais geral, Hoffmann também parece ligar, na construção de suas metáforas, a percepção da música e a percepção espacial: “os bosques verdejantes” da música de Haydn, “as figuras que revoam através das nuvens” em Mozart e “as sombras gigantescas oscilando para cima e para baixo” de Beethoven. Assim como Baudelaire, Hoffmann parece pensar que “a música nos dá a ideia do espaço”.

Poderíamos ir longe nessa aproximação entre os dois escritores, mas o melhor é nos concentrarmos naquilo que essa aproximação permite-nos iluminar do texto de “A música instrumental e Beethoven”. Para isso nos interessa particularmente a aproximação com “Richard Wagner e o *Tannhäuser* em Paris”.

Já foi muito estudada a relação entre a doutrina das correspondências e a linguagem metafórica na poesia a partir de Baudelaire, para quem as metáforas do poeta seriam “extraídas do inesgotável fundo da analogia universal”:¹⁵ daí a figuração do poeta como um decifrador e um tradutor dessa linguagem da natureza. Mas essa exploração das metáforas se dá também na escrita crítica do poeta. Ela é evidente – e explícita – em “Richard Wagner e o *Tannhäuser* em Paris”, e ocorre também, na pena de Hoffmann, em “A música instrumental de Beethoven” (além de muitos outros momentos de *Kreisleriana*).

Partindo desse segundo ponto, podemos arriscar uma resposta à questão sobre por que Hoffmann – que começara o texto sobre “A música instrumental de Beethoven” criticando o tratamento plástico da música e procurando resguardar a “essência peculiar da música” da lógica representativa e determinada – se vale, ao falar da música de Beethoven (e da de Haydn e Mozart), de uma linguagem tão marcadamente imagética? A resposta está contida na formulação da pergunta: trata-se de metáforas, e não de descrições.

¹⁴ *Kreisleriana* (“Pensamentos sobre a mais alta dignidade da música”), *op. cit.*, p. 23.

¹⁵ “*Refléxions sur quelques uns de mes contemporains*” (I Victor Hugo). [“*puisées dans l’inépuisable fonds de l’universelle analogie*”] (Baudelaire, *Oeuvres complètes II.*, *op. cit.*, p. 133).

Hoffmann não buscaria *representar* a música, mas explorar, na crítica musical, as potencialidades da linguagem da natureza, que teria na música sua forma mais elevada e, ao mesmo tempo, a mais fundamental. Mas no fim das contas, o que se tem é apenas uma tentativa de tradução, pois, já para o músico, qualquer “arranjo artificial de hieróglifos” [a notação musical] pode nos dar apenas uma vaga ideia daquilo que ouvimos à distância, ou presentimos pelos ouvidos...¹⁶

Que dizer então da linguagem metafórica da crítica? Essa seria, mais do que tudo, uma tentativa de dar conta da experiência da audição, mas que estaria em concordância com a linguagem da natureza em sua forma suprema (a música): “Não se trata de uma figura vazia, de uma alegoria, quando o músico diz que cores, aromas e a luz lhe aparecem como sons, e que em sua combinação ele percebe um maravilhoso concerto”.¹⁷

Deixando um pouco de lado a perspectiva histórica e a questão do “enraizamento metafísico” das metáforas, seja na crítica, seja na poesia, podemos ver as traduções metafóricas de Hoffmann como um esforço de síntese da música de Beethoven (assim como das de Haydn e Mozart), uma tentativa crítica de ir direto ao ponto, de chegar ao âmago da música instrumental do mestre. O vigor desse âmago das composições de Beethoven é o que pode fazer que o “âmago de todo ouvinte atento seja arrebatado íntima e profundamente por aquele anseio indizível e carregado de presságios”, disposição tão diversa do ânimo “infantil e terno” das composições de Haydn, e do “amor e melancolia” que “ressoam em afáveis vozes de espíritos” da música de Mozart. Noutras palavras, as de um comparatista musical: “Haydn apreende romanticamente o humano na vida humana, ele é mais comensurável, mais apreensível para um número maior de pessoas”; “Mozart ocupa-se mais do sobre-humano, do maravilhoso que habita o espírito interior”; mas “a música de Beethoven impulsiona a alavanca do medo, do pavor, do estupor e da dor, e desperta precisamente aquele anseio infinito [*unendliche Sehnsucht*] que é a essência do romantismo”.

Beethoven não deixaria por menos... e seria essa a razão pela qual seu “poderoso gênio” rechaçaria o “gosto musical vulgar”, que tentaria “em vão rebelar-se contra ele”. Ora, toda a *Kreisleriana* é composta por um contraponto entre a música romântica (elevada) e a visão filistina da música, entre o ponto de vista daquele que se vincula à linguagem mágica da natureza e o gosto vulgar. Logo no início da primeira parte, em “Os sofrimentos musicais do mestre-da-capela Johannes Kreisler”, vemos o músico desolado depois de um chá-musical filistino, e com os ouvidos machucados da música mecânica e vazia que lá “era servida” e apreciada com o “*mesmo* prazer” com que se degustavam o chá, o ponche, o vinho... Ele continua a beber o vinho (de Bourgogne) quando já está sozinho, tocando ao piano e passa a narrar, no verso das partituras, os tormentos musicais vividos no

¹⁶ *Kreisleriana*. “Johannes Kreisler Lehrbrief” [“Certificado de aprendizado de Johannes Kreisler”], *op. cit.*, p. 124. No original, o verbo empregado é *erlauschen* (“*was wir erlauscht*”): escutar dissimuladamente, ouvir por acaso.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 123.

“tea-party” que acabara de terminar, “como um convalescente que não pode deixar de contar os sofrimentos por que passou”. Constrói-se assim uma espécie de refúgio – na escrita, na execução musical e na embriaguez – contra o achatamento produzido pelo gosto vulgar.

Esse gosto vulgar é traçado por Kreisler em todas idiossincrasias nos “Pensamentos sobre o elevado valor da música” [*Gedanken über den hohen Wert der Musik*]. Que o título não nos engane. Todo o texto se constrói por anáfrase, que é o meio pelo qual se afirma que a música tem *muitas utilidades*: ela é benéfica às amizades, por permitir conversas agradáveis *durante* os concertos, favorece o trabalho... Até que, ao final, se pontifica: a música distrai os homens e, por isso, promove a felicidade familiar, supremo objetivo a ser atingido por um homem cultivado. Essa conclusão é uma forma de negar os loucos e “blasfemadores” que veem a música como uma “arte sublime e elevada”! Um pouco antes, Kreisler,¹⁸ discorrendo ironicamente sobre a educação ideal, recomenda que, da dieta intelectual do jovem, sejam suprimidos todos os alimentos fantásticos e exacerbados [*übertreibenden*]: a poesia e as composições, “assim chamadas poderosas” [*sogeananter starker*], de Mozart, Beethoven etc.!

Contra a música consumida como mero entretenimento, juntamente com o chá e o ponche, contra o paladar musical que tem aversão às obras de Mozart e Beethoven (e à poesia) parece não restar outra saída senão embriagar-se (é também o que resta a Kreisler para suportar os saraus filistinos e o efeito que têm sobre seu espírito e seus ouvidos).¹⁹ E contra a preceptiva filistina parece não haver outro antídoto, na crítica musical, do que uma linguagem entusiasmada.

O tom do entusiasmo é precisamente aquele que encontraremos, na *Kreisleriana*, logo após a ironia de “Pensamentos sobre o elevado valor da música”. É esse tom, em suma, que, juntamente com a linguagem metafórica (e com as muitas passagens nas quais se encontram análises da música de Beethoven), se faz ouvir em “Música instrumental de Beethoven”. Ele se explica em grande medida pelo que precede esse texto e o motiva (mais exato seria dizer – que o provoca): trata-se agora de *pensar*, de forma radical, profunda e séria (e por isso mesmo entusiasmada), o *elevado valor da música*. A música de Beethoven – por tudo o que ela significa para Hoffmann-Kreisler – coloca na mesa todas as cartas de que ele precisa para apostar alto.

¹⁸ Vale lembrar que esses “Pensamentos sobre o mais elevado valor da música” haviam sido publicados na *Allgemeine Musicalische Zeitung*, com a assinatura de Johannes Kreisler, um ano e meio antes das resenhas sobre Beethoven, e que portanto, nesse caso, a ordem cronológica da primeira publicação foi obedecida na localização do texto em *Kreisleriana*.

¹⁹ A embriaguez também é diretamente associada, em *Kreisleriana*, à inspiração. De todo modo, a correlação estabelecida por Kreisler entre a bebida, a audição e a composição, não é desprovida de método, como bem notou Baudelaire que, em “Du vin et du hachisch” (Baudelaire, *Oeuvres complètes I, op. cit.*, p. 378), retoma as prescrições de Hoffmann-Kreisler em “Pensamento muitíssimo dispersos”: “Abro a *Kreisleriana* do divino Hoffmann e leio uma curiosa recomendação. O músico consciencioso deve servir-se de champagne ao compor uma ópera-comica... a música heróica não pode prescindir do vinho de Bourgogne...”.

E a aposta envolve, como dissemos, novas e altas exigências para o instrumentista, para o crítico e para o público. Kreisler deixa claro que a música de Beethoven, muito mais do que destreza e virtuosismo, exige uma *apreensão interior* por parte do intérprete, que deve “penetrar profundamente em sua essência”, e ter “em plena consciência, a *ousadia*” de adentrar o círculo das aparições evocadas pelo *poderoso feiticeiro*. Quanto ao crítico, esse outro intérprete, sabemos que ele deve ser capaz de ir além da aparência na compreensão da unidade das obras de Beethoven: deve *apreendê-las* a partir em seu íntimo e realizar a uma “incurião muito funda” na obra do mestre para “revelar a *lucidez* que é inseparável do gênio”. Valeria, para a crítica musical, o que diz Novalis sobre a leitura de obras literárias: “Somente mostro que entendi um escritor quando sou capaz de agir dentro de seu espírito, quando sou capaz de, sem estreitar sua individualidade, traduzi-lo e alterá-lo multiplamente”.²⁰

Instrumentista e crítico, ambos intérpretes, mas *cada um de seu lugar*, devem chegar a uma compreensão das composições de Beethoven, pois o compositor teria compreendido a essência peculiar da música e a razão pela qual ela é a arte verdadeiramente romântica. Ao apontar para o infinito, Beethoven sinalizaria com um outro modo de *interpretar* a música, e seria preciso saber ouvir o que *dizem* suas composições. Apenas assim se pode fazer jus à *lucidez* do mestre, apenas assim se abrirão as “portas do sacrossanto”...

Cada um de seu lugar... Voltemos nossa atenção para a passagem em que Kreisler fala na primeira pessoa, a passagem em que o texto deixa momentaneamente de ser uma crítica musical para se transformar numa breve narrativa em primeira pessoa do mestre-de-capela que tem o costume de sentar-se ao piano e, com o acompanhamento do vinho, escrever enquanto toca, ou tocar enquanto escreve seus pensamentos e devaneios nos versos das partituras. É nessa situação que ele aparece, bem no meio de “A música instrumental de Beethoven”.

Um pouco antes, Kreisler afirma, sobre os trios de Beethoven, que “após um pouco de estudo já poderia escutá-los soberbamente”. Curiosa a formulação – a simples audição parece requerer estudo – e ambígua também. Kreisler os escutará internamente ou os executará ao piano? Ambíguo parece ser ainda o que se segue: “e saiu-me tão bem esta noite que mesmo agora não estou disposto a abandonar as sinuosidades e os entrelaçamentos de seus trios...”. A passagem, em sua vagueza e ambiguidade, sugere algumas coisas. Em primeiro lugar, ela traz a marca do temperamento de Kreisler, instável e pouco apto ao reconhecimento dos limites. Em segundo, sugere que ele escreve sobre a música de Beethoven executando (mentalmente?) os trios, nos quais se embrenhou, “como alguém que vagueia pelos descaminhos de um parque fantástico” (“E saiu-me tão bem esta noite...”). Por fim, permite pensar que ele não estabelece distinção nítida entre as tarefas do ouvinte, do crítico e do intérprete-instrumentista, pois realiza ambas *no mesmo*

²⁰ Novalis, *Pólen*, trad. R. R. Torres Filho, São Paulo, Iluminuras, 2001 (“Pólen – Observações entremescladas”, Frag. 29), p.55.

lugar e ao mesmo tempo.²¹ Sabemos que Hoffmann-Kreisler exige do instrumentista que compreenda a música, mas parece exigir também do crítico que ouça anteriormente a música sobre a qual escreve. Como quer que seja, a cena o mostra como alguém que *penetrou* profundamente na música que tenta compreender, e este aprofundamento (dito mediante a comparação com o bosque no qual se embrenha) parece ter lhe dado a chave das composições sobre as quais ele escreve nos versos de partituras. Reunidos momentaneamente na figura alucinada de Kreisler, instrumentista e crítico seriam então dois lados de uma mesma moeda, pois se irmanam na tarefa ampla e complexa da *interpretação* que exige, em ambos os casos, uma assimilação interior. Talvez nos ajudem aqui mais algumas palavras de Novalis, de quem Hoffmann e Kreisler eram leitores:²² “Como pode um ser humano ter um sentido para algo, se não tem o germe dele em si? O que devo entender tem de desenvolver-se em mim organicamente [...]”.²³

De forma mais ampla, a própria figura de Kreisler, com sua embriaguez, com sua loucura e sua solidão, com seu entusiasmo e seus fracassos, com seu jogo de tudo ou nada, parece representar, por si só, um incitamento aos ouvintes da música, e uma provocação ao gosto vulgar: vale lembrar que a personagem não nasce numa obra de ficção, mas na *Allgemeine musicalische Zeitung*, periódico no qual vêm a lume, em 1810, “Os sofrimentos musicais do mestre-de-capela Johannes Kreisler”. A voz de Kreisler, já conhecida do público e cuja entonação está longe de ser anódina, irá assumir, na *Kreisleriana*, a defesa militante (no contexto musical da época) da música instrumental de Beethoven. Hoffmann mira o público, os ouvintes em geral, cujas resistências devem ser amolecidas e cujos ouvidos devem ser aguçados para que seu âmagô seja arrebatado pelo anseio [*Sehnsucht*] infinito que é a marca do Romantismo, e da música de Beethoven.²⁴ E a figura tresloucada de Kreisler, antípoda do gosto filistino, quando surge inopinadamente num periódico ou no meio de uma crítica musical, talvez cumpra a função de captar a benevolência do público; além de alertar, autoironicamente, para os perigos do gosto pelo infinito...

²¹ No limite, o leitor seria levado a imaginar que o que está lendo foi escrito enquanto o seu autor executava (mentalmente?) as peças sobre as quais escreve... A ambiguidade do texto de Hoffmann talvez se deva ao fato de que, no período em questão, não era possível ouvir música a não ser executando-a em algum instrumento. Portanto, qualquer interpretação (crítica ou pelo intérprete musical), se ocorrer fora das salas de concerto, parece exigir também a execução da peça (ainda que apenas mentalmente). Agradeço a Jorge de Almeida a observação. De maneira mais geral, Hoffmann parece de fato ligar intimamente a interpretação (musical ou crítica) à compreensão, ou à “assimilação interior” da obra.

²² Na narrativa intitulada “O inimigo da música” [*Der Musikfeind*], contida na segunda parte de *Kreisleriana*, Kreisler recomenda ao protagonista a leitura das obras de Novalis.

²³ Novalis, *Pólen*, op. cit., p. 45. (“Folha de Fragmentos”, frag.19).

²⁴ Sobre diferentes aspectos visados por Hoffmann na defesa da música de Beethoven, e das exigências que isso colocava, a seus olhos, para a crítica musical, ver Mônica Vermes, *Crítica e criação*. Um estudo da *Kreisleriana* op. 16 de Robert Schumann, São Paulo, Ateliê, Fapesp, 2007, p. 64-65.

Algumas indicações bibliográficas

David Charlton (org.) *E.T.A Hoffmann's musical writings*, Cambridge University Press, 1989.

E. T. A. Hoffmann, *Kreisleriana*. Stuttgart, Reclam, 2000.

Lois Boe Hyslop, “Baudelaire’s *Elévation* and E. T. A. Hoffmann”, *The French Review*, v. XLVI, n. 5, p. 957, abril 1973.

Jocelyne Kolb, “*Kreisleriana*: A la Recherche D’une Forme Perdue?”, *Monatshefte*, v. 69, n. 1, Primavera, 1977.

Peter Whyte, “Baudelaire, Hoffmann et la musique”, in Alain Montandon (org.) *E. T. A. Hoffmann et la musique*. Actes du Colloque de Clermont-Ferrand. Berna, Peter Lang, 1987.

II) Música versus palavras

BRUNO BERLENDIS DE CARVALHO

Como dito acima, Hoffmann é também (entre os tantos papéis que se apraz em assumir) um crítico militante. Segue-se, portanto, uma apreciação de seu texto naquilo que diz respeito mais propriamente à análise e à crítica musical – diremos: à época, uma disciplina empenhada em legitimar sua emancipação, de que a argumentação hoffmaniana será peça-chave. Não é por acaso que o objeto dessa crítica seja justo *este* compositor.

Ainda hoje, passados duzentos anos de sua época, tendemos a considerar Ludwig van Beethoven sob o prisma de um estereótipo. Sua figura, fixada nos célebres retratos, ainda vive em nossa fantasia, é um personagem conhecido de todos. Basta mencioná-lo para automaticamente lembrarmos dele como a perfeita encarnação do gênio: poderoso, excêntrico, a expressão acabada do indivíduo destacado de seu meio. Esse estereótipo começou a ser construído já por seus contemporâneos.

O horizonte do texto que aqui apresentamos, porém, está muito além da personalidade revolucionária do maestro tal como foi enxergada pela sociedade europeia, seja no imaginário coletivo (uma recepção “patológica”, não especializada), seja, de outra parte, nos círculos cultivados. O que está em jogo não são apenas as leituras da obra de Beethoven (ou da música de seu tempo), mas como se articula, entre o fim do século XVIII e as primeiras décadas do seguinte, o próprio discurso sobre a música – na teoria musical, na filosofia e na literatura.

Dentre as publicações musicais especializadas naquele início de século, é difícil indicar outro veículo equiparável a *Allgemeine musikalische Zeitung*. Fundado na cidade de Leipzig em 1798 por Friedrich Rochlitz e Gottfried Christoph Härtel (da importante editora musical Breitkopf & Härtel), manteve ao longo de pelo

menos cinco décadas sua relevância no meio musical. Além de resenhas sobre composições recentes, a revista abrigava a programação musical dos principais centros europeus e notícias ligadas ao mundo da música.

Será justamente numa seção de grande destaque do periódico que E. T. A. Hoffmann fará sua estreia como crítico: a das célebres *Recensionen* da revista. É de supor que já havia algum tempo Rochlitz estivesse à procura de um resenhista compatível com a música inovadora de Beethoven.²⁵

Como seria de esperar, o pensamento musical de E. T. A. Hoffmann foi objeto de diferentes leituras. Há certa unanimidade quanto à sua importância; mas os papéis históricos que tais ou quais estudiosos lhe atribuem varia.

Robin Wallace, embora deixe clara sua percepção do papel ímpar de Hoffmann, demonstra certa oscilação. De modo que encontramos, numa mesma obra sua, juízos aparentemente incongruentes: “longe de separar análise e interpretação, Hoffmann sintetizou esses dois elementos a tal ponto como nenhum crítico antes ou depois dele jamais foi capaz”; contra: “sob muitos aspectos ele é o menos representativo de todos os autores [leia-se: críticos contemporâneos de Beethoven] que examinaremos”.²⁶

Na realidade, é bastante comum encontrar, em frases assim isoladas de musicólogos contemporâneos, um tipo de reconhecimento indubitável, ao passo que uma reflexão mais abrangente (encontrada nas obras desses mesmos musicólogos) já relativiza, ou melhor, contextualiza esse insuspeitado aspecto pioneiro da crítica hoffmanniana. Assim Ian Bent: “É claro que a resenha publicada em 1810 por E. T. A. Hoffmann à *Quinta Sinfonia* de Beethoven tem o estatuto de um monumento da crítica musical, *inédito no seu domínio dos detalhes técnicos* e notável por sua afirmação da autonomia da música instrumental e pelo conjunto de suas imagens orgânicas”.²⁷

Também Richard Taruskin, em sua rica obra *The Oxford History of Western Music*, vê nas formulações de Hoffmann – especialmente no resenhista da *Sinfonia em Dó menor* – um momento destacado, de alguma forma inaugural da crítica musical:

Esse famoso ensaio de 1810 figura ainda hoje como um marco primitivo da análise musical, um modo então inteiramente novo de se escrever sobre música, no qual observações técnicas eram ligadas diretamente a interpretações expressivas, numa maneira que equivalia enfaticamente e reforçava positivamente as igualmente novas (e igualmente criteriosas) intenções dos compositores contemporâneos. Enquanto compositores procediam das causas aos efeitos, críticos exegéticos como Hoffmann lançavam-se à tarefa contrária, de revelar a causa a partir do efeito.²⁸

²⁵ Robin Wallace, *Beethoven's critics – Aesthetics dilemmas and resolutions during the composer's life*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 16-17.

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 21 e p. 1, respectivamente.

²⁷ Ian Bent, “Plato–Beethoven: A hermeneutics for Nineteenth-Century music?”, in *Indiana Theory Review*, Bloomington, v. 16, p. 19, primavera-outono de 1995.

²⁸ Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, New York, Oxford, 2010, 5 v. (v. 2: “Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries”, p. 705). Talvez conviesse mais falar de uma “consequência” do que propriamente de uma causalidade, mas não desenvolveremos o argumento.

É claro que Taruskin não considera E. T. A. Hoffmann o pai do pensamento crítico musical; há antes um cenário histórico mais amplo em que tais formulações vão encontrando expressão, como se lê nesse segundo volume de sua história da música, em especial nos capítulos que precedem o trecho acima reproduzido. No seu entender, a resenha da Quinta seria um texto pioneiro por ter ligado diretamente um aspecto técnico-analítico de uma obra musical à expressão de um *páthos*, ou melhor, de um conjunto deles. Mesmo pertinente, tal afirmação é um tanto ousada. Como devemos ler, então, os seguintes trechos de crítica musical?

Após a *cadenza*, B. apresenta uma cadência deceptiva (*inganno*), passa do acorde dominante de sétima à primeira inversão do acorde dominante de Mi, e então faz o piano continuar a solar até a completa resolução. O efeito dessa resolução é por si só bastante surpreendente e agradável ao espírito de uma maneira insolitamente excitante; este porém não termina aí, mas intensifica-se ainda pela adequada escolha e tratamento dos instrumentos [...]

O retardamento da primeira resolução completa na tônica ao longo de trinta e dois compassos cria uma excitação e uma tensão cada vez maiores, e arrebatava o ouvinte de modo irresistível. Efeitos como esse, B. os alcança com perfeição [...]

Os passos foram extraídos da resenha ao Concerto para Piano nº 3, op. 37 de Beethoven, publicada no AMZ no número 28 do ano de 1805,²⁹ e remetem respectivamente à passagens do primeiro e do terceiro movimentos. Ora, o (anônimo) resenhista³⁰ acima não procedeu, anos antes de Hoffmann, exatamente “do efeito à causa”, para usar a formulação de Taruskin? Esse é somente um exemplo possível dentre dezenas de outros, escolhido propositalmente por analisar uma obra beethoveniana e por ter sido publicado no mesmo periódico que aqui nos interessa centralmente. Portanto, mais correto seria dizer que Hoffmann “está entre os primeiros” a estabelecer aquela ligação entre aspectos técnicos e sua consequente impressão sobre o ouvinte, ou então que o maior ineditismo reside antes na gigantesca repercussão de seus escritos musicais.

Seja como for, seria preciso estabelecer minimamente as fronteiras entre “descrição”, “análise”, “interpretação”, “crítica”, assim por diante, que são empregados de forma diferente na filosofia, na música e na literatura da época. Tentemos esboçar os traços distintivos desses termos. “Análise musical” pode ser entendida tanto num sentido extremamente amplo, equivalente a qualquer discurso articulado sobre música, quanto como um tipo mais delimitado de procedimento. Na música dos séculos XVIII-XIX, “análise” parece remeter mais um desmembramento das partes da composição (por excelência, a fuga) e a correta indicação das relações entre essas partes: as exposições do tema, suas repetições, inversões etc. Assim entendida, a análise musical possui um foco estrutural e sua argumentação é demonstrável por exemplos musicais. O que diferencia a análise da mera descrição é a resolução de uma estrutura complexa em uma estrutura mais simples, mais apreensível e que explicita uma ordem de razões a reger as relações entre as partes

²⁹ Número 28 do ano 1805 (10 de abril), cols. 445-457. Os trechos citados encontram-se às colunas 450 e 454.

³⁰ Wallace (*Beethoven's critics, op. cit.*) apresenta argumentos para inferir que se trataria de Friedrich August Kanne.

singulares e o todo. A própria história do emprego musical do termo *Zergliederung* (desmembramento) ao longo do Setecentos evidencia a crescente relevância da metáfora orgânica em detrimento das aproximações sintáticas e retóricas.³¹

Quando, para além disso, o enfoque busca *dotar essa articulação de sentido*, diremos que entrou em jogo um elemento interpretativo. Trata-se de um tipo de juízo que procura elucidar as razões do criador para além daquilo que é diretamente evidenciado pelo texto musical; há a remissão a uma *intenção* do compositor que transcende os aspectos técnicos tais como demonstrados numa análise. Nesse sentido, o musicólogo Ian Bent vê com toda evidência, na resenha hoffmanniana do op. 67, uma inflexão hermenêutica, tal como a advogada por F. A. Wolf, Friedrich Ast e, em especial, Friedrich Schleiermacher. Mesmo que tal perspectiva abra horizontes, não é prudente levá-la a ferro e a fogo, como se Hoffmann estivesse a realizar uma aplicação modelar das concepções de Schleiermacher. Não é certo que Hoffmann estivesse familiarizado com tal tipo de procedimento, e o próprio Bent reconhece como muito ousada sua hipótese quando alega, em seu favor, a ocasião em que Hoffmann e Schleiermacher teriam se conhecido, numa documentada reunião regada a “rum com chá”.³² Em todo caso, é evidente que há na resenha de Hoffmann um esforço de interpretação, e que esse pode muito bem ser descrito, se assim o quisermos, como circular: a toda hora a resenha alterna o foco analítico localizado das partes para tentar apreender o significado delas no conjunto da obra. A visada beethoveniana de Hoffmann pode ser um bom exemplo de postura interpretativa ao lado ou para além da analítica. Mas não se resume a ela, pois, ao apontar para questões mais gerais sobre a própria natureza da música e sua relação com as demais artes, põe em campo, além disso, uma discussão estética.

Enriquecidos com essa perspectiva, já podemos compreender melhor que Hoffmann não inventa a análise ou a crítica musical, mas insere-se – de modo notável, é verdade – numa longa tradição. De um lado, problematizações críticas da música já são encontradas em textos estéticos bem anteriores. De outro, a crítica musical enquanto um discurso diferente do filosófico (embora haja um diálogo entre eles), não surge com Hoffmann, mas já vinha se desenvolvendo na análise de trechos e peças de música, principalmente no bojo da teoria musical e da composição, mas não só.

Seja qual for o valor de pioneirismo que queiramos atribuir aos textos musicais de Hoffmann, é inegável que esses, a médio prazo, mudaram a maneira como se pensa e se fala de música.

Mesmo em sua nova e “ficcionalizada” redação – ou deveríamos dizer justamente aqui, por conta de sua pequena extensão –, o texto envolve uma enormidade de questões. Poderiam ser agrupadas grosseiramente de acordo com o enfoque

³¹ Ian Bent, *Music analysis in the Nineteenth Century*. Volume 1: Fugue, form and style. Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 1-17. Ver *Idem*, *Analysis*, Houndmills, Londres, MacMillan, 1990.

³² Bent reporta-se à correspondência de Hoffmann de 1807, no já mencionado artigo “Plato–Beethoven...” (*op. cit.*, p. 24-25). Sobre o método hermenêutico aplicado à música no Oitocentos, veja-se, do mesmo Bent, *Music analysis in the Nineteenth Century*, *op. cit.*, p. 1-19; para uma exposição acerca dos limites entre crítica e hermenêutica em geral, ver René Wellek, “Poetics, Interpretation, and Criticism”, *The Modern Language Review*, v. 69, n. 4, p. xxi-xxxii, outubro 1974.

da leitura. Em outras palavras, é preciso ler o texto contra diferentes tradições disciplinares: musical, estética, literária. Acrescente-se um quarto enfoque *per se* interdisciplinar: as questões que se articulam em torno do romântico. Esses eixos lançam luz sobre os tipos de discurso com os quais o texto dialoga, assim como sobre quem seriam seus pressupostos interlocutores. Como se viu, acima, no co-tejo de juízos estético-críticos de Hoffmann e de Baudelaire.

Antes de abordarmos algumas dessas questões centrais, porém, uma observação importante. Ao tomar contato com o texto, o leitor de hoje corre o risco de visualizar instrumentos atuais; mas não devemos esquecer que os escritos de Hoffmann sobre Beethoven são anteriores a uma série de importantíssimas modificações e melhorias introduzidas nos instrumentos musicais de diversas famílias, principalmente ao longo da primeira metade do século XIX. Em particular interessa-nos aqui o caso do piano, que sofreu importantes modificações entre as décadas de 1830 e 1850 (fruto do trabalho, dentre tantos, de Henri Pape e das casas Érard, Pleyel etc.). O piano ganha sua conformação atual apenas entre as décadas de 1860 e 1870. Sem essa informação, não se compreende o juízo hoffmanniano de que o piano seja, a seu tempo, inadequado para a execução de melodias, incapaz de uma articulação que dê conta da requerida expressividade, a qual, como veremos, é característica essencial da música. Faltava ao instrumento daqueles anos por assim dizer a “sintonia fina” da expressão, o seu controle. Por sinal, é significativo o termo empregado por Hoffmann, *Flügel* (“asa”), que denota um instrumento diferente do piano tal como o conhecemos (*Klavier, Pianoforte*: veja-se a nota 13 à primeira tradução).

A história da orquestração está inevitavelmente ligada à condição material de sua época, mas não é apenas isso que determina a escrita musical. Ao contrário, é justamente o trabalho nos limites da arte, a radicalidade de compositores como Beethoven que expande esses limites e cria um novo território, que poderá ou não ser assimilado pelo público e pela recepção especializada. Por outro lado, essa é uma via de duas mãos: o discurso sobre a música influte, de algum modo, sobre o futuro processo de composição. A postulada procedência da matéria composicional sobre a crítica não é algo unânime. Carl Dahlhaus, por exemplo, vê em Beethoven a materialização de um ideário já preexistente em considerações setecentescas sobre a sinfonia, uma teorização que até então não teria correlato efetivo na música.³³ Já outros defendem que, nesse caso, o novo na música surgiu antes do aparato crítico-teórico que virá a explicá-lo.

Se o assunto já não é tanto a teoria quanto a crítica musical, a coisa muda de figura. Diríamos que, aí sim, o desenvolvimento das composições desse período teria possibilitado o nascimento de uma crítica musical com todas as letras, que de outra forma não teria aflorado então. Somente com o aparecimento de uma matéria composicional desafiadora é que surgirá a moderna crítica musical. Por fim, é preciso ter presente que não apenas o piano era um instrumento diferente

³³ “E. T. A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen”, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, ano 38, H.2, p.79-92, 1981. O ensaio e sua linha de argumentação são reproduzidos em diversos volumes do autor, como *Ludwig van Beethoven und seiner Zeit* (Laaber, Laaber-Verlag, 1987; série Grossen Komponisten und ihre Zeit); *Klassische und romantische Musikästhetik* (Laaber, Laaber-Verlag, 1988) etc.

do de hoje, mas também que o próprio ouvido musical ainda não se conformava com perfeição ao sistema temperado: as enarmonias decorrentes de certas modulações, possibilitadas apenas por esse sistema, demandavam um esforço de interpretação por parte do crítico.

Diversos autores da época buscavam legitimar o fundamento último da música por meio de uma sua emancipação frente às demais artes. É uma estratégia que ia contra a principal corrente teórica do período imediatamente anterior: a teoria dos séculos XVI-XVIII analisava a estrutura musical segundo o modelo gramático-retórico; o grosso da filosofia estética do Setecentos pensava a arte eminentemente em termos de artes plásticas.

Assim, a primeira exigência do Hoffmann de “A música instrumental de Beethoven” é a da autonomia da música com relação às outras musas. Ele se pergunta pelo que se reconhece unicamente nessa arte. A música possui uma essência e essa é peculiar a ela, ou seja, não compartilhada com as outras artes. No seu entender, para começo de conversa, é preciso eliminar da discussão a interface da arte musical com as demais, notadamente com a poesia. A música é “a mais romântica de todas as artes, quase poderíamos dizer a única verdadeiramente romântica, pois só se ocupa do infinito”. Entram em cena dois conceitos mastodônticos. Romântico, aqui, indica o poder de transportar o ouvinte a um mundo diferente daquele exterior, dos sentidos. Hoffmann estabelece uma correlação entre esse mundo mágico imaterial e o sujeito que o vivencia: ao vácuo voraginoso do infinito corresponde, naquele que o experimenta, um anseio, uma falta e um impulso que não é mesmo passível de expressão verbal. É uma *Sehnsucht*, que buscamos traduzir por “anseio”, “desejo”, “aspiração” (mas que também pode querer dizer “nostalgia”); do verbo *sehnen*, entendido como desejar, buscar, ansiar, requerer. Essa é uma etimologia muito cara ao romantismo alemão, por sinal. Outra, também importante no texto, é aquela em torno do verbo *ahnen* (*geahnt*; *Ahnung*; *ahnungsvoll* etc.): adivinhar, vaticinar, pressagiar, obter indício de. Por sua vez, o “infinito” aqui mobilizado por Hoffmann guarda semelhanças com o sublime, tão em voga desde século XVIII (Shaftesbury, Burke, Kant etc.), embora não possa ser inteiramente identificado com esse conceito.³⁴ O ideal da arte composicional é comunicar ao seu receptor um mundo à parte e inesgotável. O gênio controla as emoções do ouvinte por meio de um perfeito domínio de seus recursos, organizados em torno de *uma* disposição.

Hoffmann também postula que se deva eliminar da discussão a música programática, que não prescinde do empréstimo de uma natureza estranha, não essencial e peculiar à música: “Como é que pôde ocorrer-lhes tratar plasticamente a arte que é diametralmente oposta à plasticidade? O fato é que suas auroras, suas tempestades, suas *Batailles des trois Empereurs* etc. decerto se provaram equívocos bastante risíveis e foram merecidamente punidas com o completo esquecimento”. Mais à frente, o foco investigativo também recomenda deixar de lado a música

³⁴ Carl Dahlhaus (*op. cit.*) identifica integralmente o “infinito” hoffmanniano e romântico com o “sublime”. Tal articulação, porém, teria de ser posta em perspectiva, por exemplo, à luz de Jean Paul Richter, que em sua *Escola preparatória à estética* aproxima sim os dois conceitos, mas os diferencia, matizando-os (Parte primeira, Quinto programa, § 22 – Essência da arte poética romântica). Agradecemos a Márcio Suzuki a arguta observação.

incidental. (Aqui, a postura crítica de Hoffmann ultrapassa a própria biografia, pois ele mesmo, na condição de compositor, se dedicaria a tais gêneros.)

Numa palavra: o modelo estético da *representação* não serve para a música; sua seara é a expressão de uma conformação interior e não a derivação imitativa a partir de um modelo. Na visão de Hoffmann, com a tríade vienense Haydn-Mozart-Beethoven, a música atinge um nível inédito de “romantismo” (no sentido muito particular indicado acima).

Há no ouvinte um recôndito – *Gemüt*: o íntimo, o âmago do homem, que está para o mundo sensível assim como a alma ou o intelecto estão para o corpo; denota a unidade interior do indivíduo. O âmago do ouvinte se corresponde com o espírito do gênio criador; o elo entre eles é uma disposição comunicada através do *páthos*. A música promove o encontro – dos mais íntimos – entre dois eus. Ela deve *comover* o ouvinte; fazê-lo mover-se em seu âmago segundo o roteiro criado pelo compositor, que tem um desenho em mente.

Para Hoffmann, a obra musical expressa a intenção *una* do criador. Ele é um dos primeiros críticos a apontar e fundamentar materialmente a unidade da *Quinta Sinfonia*. Junto, resgata a unidade complexa de um Shakespeare. No lugar da inspiração daimônica de molde platônico, encontramos o profundo estudo, um componente racional, a lucidez [*Besonnenheit*], e a resposta a uma demandada coerência (nada mais longe do tão propagado estereótipo do gênio romântico, portanto). À época, a metáfora orgânica era frequente não apenas no discurso musical, mas aplicava-se a muitos campos diferentes. No horizonte daqueles anos, ganha força com o aparecimento de obras influentes como *As metamorfoses das plantas*, de Goethe (publicada em 1802), e o *Sistema do idealismo transcendental*, de Schelling (1800). Entre o todo e as partes, há uma correlação interna e coerente. Hoffmann vê um fundamento por detrás da intrincada estrutura da sinfonia de Beethoven: são os temas centrais, em si simples; a unidade formal do todo é indicada e comprovada por estes.

Se Hoffmann usa e abusa de figuras para descrever a música sem palavras de Beethoven, não deve por isso ser acusado de inconsistência, já que a matéria dessa arte (“romântica” por excelência) é ela mesma inominável. A linguagem verbal, portanto, só pode se aproximar da música alegórica ou metaforicamente: daí as profusas imagens como “nuvens de tempestade”, “raio luminoso” e assim por diante.

Algumas das concepções mobilizadas por Hoffmann são menos a visão ex-cêntrica de um crítico musical à frente de seu tempo do que a expressão peculiar de um tipo de pensamento bastante difundido em sua época. A discussão não se restringia a textos filosóficos ou musicais “puros”; é característica daquele momento do romantismo a mistura dos gêneros (filosofia, poesia e além). Mesmo no XVIII tal discussão já podia situar-se em textos de gênero limítrofe. Demonstra-o bem o diálogo *O sobrinho de Rameau*, que fora publicado havia pouco (1805) primeiramente em tradução alemã, pelas mãos de Goethe e Schiller, a partir dos manuscritos inéditos de Diderot. No que toca às concepções estéticas formuladas na crítica a Beethoven, é evidente a proximidade de Hoffmann com relação aos círculos iniciais do romantismo alemão.³⁵ Ele busca legitimar a autonomia da mú-

³⁵ Sobre a articulação do pensamento musical com correntes filosóficas e estéticas afins na passagem do XVIII para o século seguinte, veja-se a tese de doutoramento em filosofia de Mário R. Vi-

sica frente ao modelo pictórico-representacional. Nisso, à primeira vista, não parece tão distante de outras formulações do idealismo, como as encontradas, por exemplo, na primeira edição de *O mundo como vontade e representação*, de Arthur Schopenhauer (1819).

Ali, a música nos é apresentada como uma arte que “opera tão poderosa no recôndito mais íntimo do Homem, e lá é por ele compreendida tão completa e profundamente”. A música sonda a essência mais íntima do mundo e veicula a verdade mais profunda num idioma que a razão não compreende. Ela não se fundamenta “enquanto uma representação daquilo que, essencialmente, jamais pode ser representado”.³⁶ Para Schopenhauer, é errado concebê-la remetendo a algo exterior, como a cópia remete a seu modelo (analogamente, para Hoffmann, ela simplesmente não podia ser compreendida em termos de plasticidade, mesmo quando esse elemento está presente, misturado ao que há de essencial). A música não expressa uma felicidade, uma aflição ou uma dor qualquer, individual, que pode ser esta ou aquela; mas a felicidade, a aflição, a dor, assim por diante. Quando busca o modelo da *mimesis*, ela comete o mais grave dos pecados:

[...] então a música não exprime a essência interna, a vontade ela mesma; mas tão-somente imita de forma insuficiente o seu fenômeno; como é o caso de toda a música que no fundo copia, p. ex. “As estações” de Haydn, e também, em diversas passagens, a sua “Criação”, as quais imitam diretamente fenômenos do mundo perceptível; assim também todas as peças de batallas [*Bataillenstücken*]: o que é de se repudiar completamente.³⁷

A ópera e a música programática vilipendiam a generalidade e a abstração que são os traços distintivos dessa arte. Perverte-se assim o modo mesmo da comunicação direta. A música vocal pode até estabelecer uma ligação mediada com o âmago do ouvinte, mas tal ponte é condenável por não ser *necessária*. A música é instrumental por excelência.

A bem dizer, terminariam por aqui os pontos de contato entre as “musicologias” que se depreendem desses textos de Hoffmann e Schopenhauer. O primeiro vê na essência da música o indício a algo que é nominável apenas em sua negatividade (*unbekannt, unaussprechlich, unermässig, unendlich...*: desconhecido, indizível, incomensurável, infinito etc.). Já no *Mundo como vontade e representação*, a música expressa algo perfeitamente definido, cristalizado na melodia; tal determinação é derivada das bem definidas relações numéricas entre os intervalos da série harmônica.

Se para Schopenhauer o gênio, na melodia, também franqueia “todos os segredos mais profundos do querer e da percepção humana”, contudo ele só tem

deira Júnior, *A linguagem do inefável: música e autonomia estética no Romantismo Alemão*. 2009, tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. A mudança de paradigma que culminou na autonomia da música com relação às outras artes teria sido desencadeada por aspectos relevantes da estética musical de Kant. Para um exame detido das concepções kantianas acerca da música, veja-se o livro de Piero Giordanetti, *Kant und die Musik*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

³⁶ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Terceiro livro: O mundo como representação – A ideia platônica: o objeto da arte. Seção [§] 52, primeiro parágrafo. Lütkehaus, Ludger (ed.), München, dtv, 2005, p. 339-340.

³⁷ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, op. cit., p. 349.

acesso a ela por meio de uma inspiração: o compositor age como um “sonâmbulo magnético” (isto é, alguém sob hipnose) que controla as coisas sem entendê-las.³⁸ Para Hoffmann, ao contrário, o gênio não é somente alguém dotado de uma poderosa fantasia, mas aquele que, pelo estudo e pela razão, ilumina os subterrâneos de sua expressão e sabe como formular *musicalmente* uma disposição a ser comunicada ao ouvinte.

Hoffmann defende que os segredos dos procedimentos harmônicos e contrapontísticos residem na progressão e coerência. Já Schopenhauer (no primeiro tomo de *O mundo como vontade e representação*, ao menos) parece entender a harmonia sob um prisma eminentemente estático:

A todas as essas vozes de baixo e ripieno que constituem a HARMONIA, porém, falta aquela coesão no progresso, que apenas a voz superior cantante da melodia possui, e esta é também a única a se mover rápida e ligeira em cadências e escalas [*Modulationen und Läufen*], ao passo que todas aquelas possuem apenas uma movimentação mais lenta, sem uma coesão constituída autonomamente.³⁹

Quanto mais grave a voz, mais baixo ela se encontra na escala de individuação, assim como a matéria pura e indeterminada em relação à ordem da matéria orgânica, ao reino vegetal e animal, até se chegar no indivíduo autoconsciente, que equivale à melodia. Somente esta possui uma “coesão dotada de significado e propósito”, expressa “UMA ideia do começo ao fim”. Mesmo as vozes superiores do *ripieno* possuem apenas um “progresso incoeso”.

Esses passos parecem indicar que faltaria ao filósofo alemão um ouvido propriamente harmônico: ele não percebe o efeito sobre o ouvinte como um processo por excelência dinâmico, ou a harmonia operando por meio de uma progressão. Ainda segundo ele, os acordes, a forma, até mesmo os andamentos possuiriam sim diferentes características e provocariam, cada um, determinado estado de espírito, mas essas características são estanques, incrustradas em sua conformação acústica e estrutural. Cada tipo de acorde provocará sempre a mesma sensação. Anos depois, Schopenhauer tentaria uma nova formulação no capítulo 39 dos *Anexos* ao mesmo (retrabalhado) livro. Ali, ele parece compreender melhor a natureza dinâmica da harmonia e a expõe em termos de inquietação e repouso, preparação e resolução, dissonância e consonância. Mas ainda assim sua aproximação permanece matemática, um tanto exterior à argumentação musical propriamente dita; a estrutura em diversos níveis – constituição harmônica, forma, ritmo –, tudo é sempre redutível ao modelo das proporções algébricas da série harmônica.

Ressalte-se que o exame da música no *Mundo como vontade e representação* e a teoria musical ali esboçada têm um interesse metafísico – e não propriamente estético ou musical – com profundas implicações naquele sistema filosófico. Não cabe exigir de Schopenhauer uma resposta no mesmo registro às questões musicais aqui discutidas.

Assim, no que toca às questões do nosso texto, a concepção schopenhaueriana talvez seja mais útil como contraponto do que como eco. A nosso ver, esse contraste

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 344.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 342.

evidencia o modo peculiar com que Hoffmann expressa um princípio básico e comum a toda musicologia moderna e contemporânea: ou seja, a ideia de que a música opera por *forças* internas a ela; que essas forças são essencialmente dinâmicas e seus diferentes aspectos (harmônico, melódico, contrapontístico) devem ser estudados em profundidade. A primeira parte dessa asserção – a música como uma resultante de forças dinâmicas e ordenadas numa forma – será premissa subjacente a teorias musicais tão diferentes como a *Uralinie* de Heinrich Schenker (1868-1935) e o método de análise proposto por Edmond Costère (1905-2001) a partir da polarização acústica.⁴⁰ É claro que Hoffmann não foi o primeiro a formular tal ideia (já em Rameau encontramos a geração harmônica, a partir da qual se desencadearia aquele jogo de forças), mas ele foi muito feliz ao expressá-la. Além disso, ele o fez no momento e no veículo propícios, o que rendeu à sua crítica retumbantes reverberações.

A exigência de que a música possua *uma* essência sempre idêntica a si mesma pode soar estranha à nossa perspectiva relativista de hoje. Devemos compreender tal exigência como uma resposta à pergunta sobre o que faz da música o que ela é; o que lhe é peculiar e é, ao mesmo tempo, estranho às demais artes (que abraçam mais confortavelmente o paradigma da representação, diríamos). Assim, o texto que aqui comentamos constitui uma passagem notável da formação de um discurso crítico em torno da música. Tal como nos é apresentado nas resenhas críticas a Beethoven do AMZ e na *Kreisleriana*, esse discurso possui aspectos que dialogam com a investigação estética mais geral; por outro lado, ele evidencia a procura por um vocabulário e um modelo argumentativo específico para a arte musical.

Deveríamos considerar, no mínimo, um aspecto irônico nos repetidos apelos a uma “música pura” como “arte autônoma” e destituída todo “todo auxílio de outra arte”. Afinal, o mesmo autor que defende ferrenhamente a legitimidade da música enquanto arte romântica e pura insere essa argumentação num livro de ficção, na boca de um personagem que é uma caricatura. Dentro da cadeia argumentativa da resenha crítica de uma obra – ou mesmo de uma reflexão sobre a composição em geral –, aquela assertiva possuía um significado bastante transparente. Quando se vê reinserida num contexto narrativo ficcional, porém, tal afirmação muda completamente de sentido. Mesmo a crítica, enquanto um campo de saber em constituição, adquire, por meio dessa recontextualização, um sabor diferente e mais ambíguo.

Junte-a isso uma observação curiosa: seja nas anônimas resenhas do *Allgemeine musikalische Zeitung*, seja na fala indireta e ficcionalizada de Johannes Kreisler, Hoffmann jamais expressa tais concepções em nome próprio. No primeiro caso, é claro, não se trata de um anonimato deliberado, mas de uma convenção imposta pelo periódico; lemos afirmações de um eu que nunca se assume integralmente, mas subscreve-se “o recensor” [*der Rec.*] (notem-se as orações em primeira pessoa). No segundo caso, porém, a crítica é postulada como reflexão de um personagem. Seria ingênuo enxergar nesse *Kapellmeister* e professor particular de música apenas um *alter ego* de Hoffmann; assim como o seria descartar essa perspectiva por completo. De nomes e personalidades intercambiáveis, esse autor entendia, afinal.

⁴⁰ Em livros do século XX, o mesmo princípio está evidenciado nos próprios títulos: por exemplo, *The shaping forces in music*, de Ernst Toch (1945), ou *Structural functions in music*, de Wallace Berry (1987).

“A música instrumental de Beethoven”

E. T. A. HOFFMANN

Quando falamos da música como arte autônoma, não deveríamos ter em mente apenas a música instrumental? Pois essa, ao rechaçar todo auxílio e mistura com outra arte (a da poesia), expressa com pureza a essência que lhe é peculiar e que se reconhece unicamente nela. Ela é a mais romântica de todas as artes, quase poderíamos dizer a única verdadeiramente romântica, pois se ocupa apenas do infinito.¹ A lira de Orfeu abriu os portões dos Infernos. A música franqueia ao homem um reino desconhecido – um mundo que não possui nada em comum com o mundo exterior sensorial ao seu redor –, um reino onde ele abandona todo sentimento *determinado* para entregar-se a um anseio [*Sehnsucht*] indizível.

Chegaram vocês sequer a pressentir tal essência peculiar, ó pobres compositores instrumentais que se empenham com tanto afínco em representar determinadas sensações ou até mesmo acontecimentos? Como é que pôde ocorrer-lhes tratar plasticamente a arte que é diametralmente oposta à plasticidade? O fato é que suas auroras, suas tempestades, suas *Batailles des trois Empereurs*² etc. decerto se provaram equívocos bastante risíveis e foram merecidamente punidas com o completo esquecimento.

No canto, em que a poesia sugere determinados estados de espírito por meio de palavras, a força mágica da música atua como o maravilhoso elixir dos sábios, do qual bastam poucas gotas para tornar toda bebida mais saborosa e magnífica. Toda paixão – amor, ódio, ira, desesperança etc. – tal como nos é dada pela ópera, a música a reveste com o esplendor purpúreo do romantismo, e mesmo aquilo que é criado a partir da vida nos guia para fora da vida, para o domínio do infinito.

¹ O cotejo com a redação original da resenha, publicada no *Allgemeine Musikalische Zeitung* de 1810, revela duas modificações introduzidas nesta frase: uma mudança no advérbio, de “*puramente romântica*” (grifo do original) para “*verdadeiramente romântica*”; o acréscimo, na versão da *Kreisleriana*, da subordinada causal. As demais diferenças estilísticas entre as duas redações – não todas, mas apenas algumas que julgamos mais significativas – serão doravante indicadas em nota com a sigla AMZ.

² Há basicamente duas obras às quais Hoffmann poderia estar remetendo: à peça sinfônica *La grande bataille d'Austerlitz, surnommée la bataille des trois empereurs – Fait historique arrangé à grande orchestre*, de Louis-Emmannuel Jadin (1806) ou à obra praticamente homônima de Jacques-Marie Beauvarlet-Charpentier, do mesmo ano (*apud* David Charlton, que também reporta o arranjo para piano solo da primeira). Tais obras pretendiam representar, por meio de recursos musicais, os eventos da célebre Batalha de Austerlitz, dita dos Três Imperadores. Quanto a outras obras aqui unicamente sugeridas – “auroras”, “tempestades” –, é de se notar que a primeira redação da resenha da Quinta Sinfonia (AMZ, ver apresentação e nota anterior) trazia em seu lugar outra menção de caráter explícito, nomeadamente às “sinfonias deste tipo de Dittersdorf”, a qual foi suprimida na presente redação da *Kreisleriana*.

Tal é a força do feitiço da música; à medida que se torna cada vez mais potente, ela tem de romper todo vínculo com outra arte.

É evidente que o fato de compositores geniais terem alçado a música instrumental ao patamar de hoje não se deve apenas à melhoria dos meios de expressão (aperfeiçoamento dos instrumentos, maior virtuosidade dos intérpretes), mas a uma apreensão mais íntima e profunda da essência peculiar da música.

Mozart e Haydn, os criadores da atual³ música instrumental, foram os primeiros a revelar-nos a arte em toda a sua glória; mas quem a examinou com total dedicação e soube penetrar-lhe a essência mais íntima foi... Beethoven! As composições instrumentais desses três mestres estão imbuídas de um mesmo espírito romântico, que advém de uma mesma apreensão interior da essência peculiar da música; no entanto, o caráter de suas composições se diferencia notavelmente.

Nas composições de Haydn, reina a expressão de um ânimo [*Gemüt*] infantil e terno. Suas sinfonias nos conduzem a bosques verdejantes a perder de vista, a uma divertida e colorida algazarra de pessoas alegres. Rapazes e moças flutuam em danças de roda; crianças risonhas, espiando por detrás de árvores e de roseiras, lançam provocativamente flores umas nas outras. Uma vida cheia de amor e beatitude como antes do pecado, eternamente jovem; nenhum sofrimento, nenhuma dor, apenas um doce e melancólico almejar [*Verlangen*] pela figura amada, que flutua a distância, em meio ao albor do crepúsculo, sem se aproximar nem desaparecer, e cuja presença impede a chegada da noite, pois é ela mesma o crepúsculo que ilumina o monte e o bosque.

Mozart nos conduz às profundezas do reino dos espíritos. Somos tomados de medo, mas sendo esse livre de martírio, é mais um indício [*Ahnung*] do infinito.

Amor e melancolia ressoam em afáveis vozes de espíritos; surge a noite⁴ num esplendor púrpura claro e, em meio a um anseio indefinível, seguimos as figuras que, acenando para nós amigavelmente de suas fileiras, revoam através das nuvens em perenes danças de esferas. (A sinfonia em Mi bemol de Mozart, conhecida como “Canto de cisnes”.⁵)

Também a música instrumental de Beethoven nos desvela um domínio, o do monstruoso e do incomensurável. Raios luminosos dardejам pela noite escura desse reino, e percebemos sombras gigantescas oscilando para cima e para baixo, cercando-nos cada vez mais de perto e aniquilando *a nós*, mas não à dor do anseio infinito. Nele, cai e sucumbe toda felicidade que se elevava rapidamente em tons jubilosos, e é apenas nessa dor de amor, esperança, alegria, que consome a si mesma sem no entanto exterminar-se, que nosso peito quer explodir num estrondo

³ AMZ: da nova.

⁴ Há aqui uma divergência dentre diferentes edições estabelecidas: algumas, como a resenha original do AMZ, trazem “*Macht*” (“poder”); outras, como a edição histórico-crítica da *Kreisleriana* a cargo de Carl Georg von Maassen, que serviu de base para a presente tradução, “*Nacht*” (“noite”) (cf. E. T. A. Hoffmanns *sämtliche Werke*, Maassen [ed.], Munique e Leipzig, Müller, 1908, v. 1).

⁵ A sinfonia n° 39, K. 543, obra tardia de Mozart. A alcunha caiu em desuso, ou não foi tão disseminada quanto Hoffmann nos faz crer.

reunido de todas as paixões a plena voz, e que seguimos vivendo e nos tornamos extasiados visionários!⁶

O gosto romântico é raro, e mais raro ainda o talento romântico; por isso, só muito poucos são capazes de tanger a lira cujo ressoar franqueia o maravilhoso reino do romântico.

Haydn apreende romanticamente o humano na vida humana; ele é mais comensurável, mais apreensível para um maior número de pessoas.

Mozart toma mais em consideração o sobre-humano, o maravilhoso que habita o espírito interior.

A música de Beethoven impulsiona a alavanca do medo, do pavor, do estupor, da dor, e desperta precisamente aquele anseio infinito que é a essência do romantismo. Ele é, portanto, um compositor romântico puro.⁷ Não seria por isso que é menos bem-sucedida sua música vocal, a qual não proporciona o caráter do ansiar indeterminado, mas só representa afeições determinadas, tais como percebidas no domínio do infinito, por meio de palavras?⁸

O poderoso gênio de Beethoven rechaça o gosto musical vulgar; tenta em vão rebelar-se contra ele. Mas os sábios juízes, olhando ao redor com expressão altiva, garantem: dão-nos sua palavra, pode-se acreditar neles – pois são homens de grande discernimento e visão profunda –, o bom B. não careceria absolutamente de uma fantasia muito rica e vivaz, mas ele não saberia domá-la! Nem se poderia falar em seleção e conformação de ideias, mas, utilizando-se do assim chamado método genial, ele descarregaria tudo num arroubo, da maneira como a fantasia, trabalhando no calor do momento, lhe sugeriria naquele instante. Mas e se for apenas a fraca perspicácia *de vocês* a evadir a profunda coesão interna de cada composição de Beethoven? Se somente *a vocês* se deve o fato de não entenderem a língua do mestre, compreensível para os iniciados, e de as portas do sacrossanto permanecerem fechadas para vocês? Em verdade, o mestre, que em termos de lucidez [*Besonnenheit*] é comparável a Haydn e Mozart, separa o seu eu do reino interior dos tons e impera sobre ele como senhor absoluto. Geômetras estéticos queixaram-se com frequência da completa falta de unidade e coesão interna em Shakespeare, onde um olhar mais penetrante vê vicejar uma bela árvore, e folhas, flores e frutos crescem a partir de um gérmen; assim também apenas uma incurção muito profunda na música instrumental de Beethoven é capaz de revelar a elevada lucidez que é inseparável do verdadeiro gênio e é fomentada pelo estudo da arte.⁹ A obra instrumental de Beethoven que comprova tudo isso no mais alto

⁶ *Geisterseher*: literalmente, “videntes de espectos”. A referência ao mundo dos espíritos e sua percepção é frequente e fundamental ao longo de todo o texto.

⁷ AMZ traz como acréscimo o parêntese: “(e por isso mesmo um [compositor] verdadeiramente musical)”.

⁸ AMZ complementa: “e sua música instrumental raramente fala às massas”. Todo o trecho a seguir foi reescrito para a versão da *Kreisleriana*. Embora o teor tenha se mantido em boa medida o mesmo, as variantes são em número grande demais para serem indicadas aqui.

⁹ Hoffmann responde, aqui, a um tipo de crítica contemporânea mais comum em relação a peças da segunda fase da carreira de Beethoven, em que ele já começava a se distanciar do modelo

grau é a extremamente magnífica e engenhosa Sinfonia em Dó menor. Como essa maravilhosa composição conduz o ouvinte de modo irresistível a um progressivo clímax, adiante, ao domínio espiritual do infinito! Nada poderia ser mais simples do que o motivo principal do primeiro *Allegro*, constituído apenas de dois compassos e que, começando em uníssono, não permite ao ouvinte sequer identificar a tonalidade.¹⁰ O tema secundário [*Nebenthema*] só acentua ainda mais caráter do pavoroso e irrequieto anseio que essa frase encerra! O peito, pressionado e assustado pelo presságio de algo monstruoso, pela ameaça de destruição, parece arfar perceptivelmente, buscando violentamente aliviar-se, mas logo uma figura amiga se aproxima, radiante, e ilumina a noite profunda e assustadora. (O amável tema em Sol maior, tangido inicialmente pelas trompas em Mi bemol maior.)

Como é simples – diga-se novamente – o tema sobre o qual o mestre erigiu o conjunto, mas quão maravilhosamente ele soube encadear todos os temas secundários e motivos episódicos [*Neben- und Zwischensätze*] por meio de sua correlação rítmica, de modo que só contribuem para desenvolver progressivamente o caráter do *Allegro*, que havia sido unicamente aludido por aquele tema principal. Todas as frases são curtas, quase sempre consistindo em dois, três compassos, e ainda por cima subdivididas pela constante alternância entre os sopros e as cordas. Seria de acreditar que tais elementos só pudessem dar origem a algo desconjuntado, inapreensível; ao contrário, é justamente esse encaminhamento do todo, assim como a seguida repetição, uma após a outra, de motivos e de acordes isolados que intensifica a sensação de um anseio inominável até o mais alto grau. Sem nem falar no tratamento contrapontístico, que testemunha um profundo estudo da arte. Analogamente, são os episódios [*Zwischensätze*] e as frequentes variações do tema principal a evidenciar como o mestre foi capaz de apreender em seu espírito o conjunto e todos os seus traços característicos, e perfazê-los pela reflexão.

clássico então canonizado. Um exemplo notável de alegada falta de unidade encontra-se na notícia (de autoria anônima, como de costume) referente a uma *soirée* em Viena em que se executara a Terceira Sinfonia: “Essa composição longa, de execução extremamente difícil, é na realidade uma fantasia levada longe demais, audaz e indomada. Não lhe faltam passagens surpreendentes e belas, nas quais é preciso reconhecer o espírito enérgico e talentoso de seu criador: muito amiúde, porém, ela parece perder-se completamente na ausência de regras [...]. O Ref. decerto pertence aos mais francos admiradores do Sr. v. Beethoven; mas quanto a esta obra deve no entanto observar que contém elementos rascantes e bizarros além da conta, o que dificulta sobremaneira a visão do todo e compromete a unidade quase a perder-se” (AMZ, ano de 1805, n. 20 [13 de fevereiro], col. 321). O mesmo artigo, diga-se, enaltece em contraste a Primeira Sinfonia do compositor. Ao longo da primeira década do século XIX, a recepção da obra beethoveniana se tornará em geral menos polêmica (cf. Wallace, *Beethoven's critics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988).

¹⁰ AMZ descreve a (temporária) indefinição entre as tonalidades de Do menor e Mi bemol maior, uma observação que seria retomada um século depois por Heinrich Schenker (“Beethoven: V. Sinfonie” [1ª parte], in *Tonwille-I*, Viena, Universal Edition, 1921; cf. edição em língua inglesa a cargo de William Drabkin, Oxford, Oxford University Press, 2002). Schenker, porém, afirma ser este um falso juízo, decorrente de se tomar por “motivo principal” apenas os dois compassos iniciais, e não quatro: a repetição da célula básica, ali contida, define a tonalidade menor. É nesta passagem que se separam mais profundamente as duas redações, a da AMZ e a da *Kreisleriana*: a resenha propriamente dita parte para a descrição e análise detalhada de cada movimento da sinfonia.

O amável tema em Lá bemol maior do *Andante con moto* não soa como uma amena voz espectral a nos encher o peito de esperança e confiança? Mas aqui também se introduz o espírito assustador que, no *Allegro*, arrebatara e intimidara o nosso ânimo [*Gemüt*], a cada instante insinuando-se para fora das densas nuvens em meio às quais desaparecera, e diante de seus relâmpagos as amigáveis figuras que nos cercavam rapidamente se põem em fuga.

Que dizer do *Menuetto*? Escutem as singulares modulações, as finalizações no acorde maior dominante, que o baixo retoma como tônica do tema seguinte, em tonalidade menor... e mesmo o tema, que sempre se estende só por mais alguns compassos. Vocês não são novamente capturados por aquele anseio irrequieto e inominável, pelo pressentimento do maravilhoso reino espiritual onde o mestre impera?

Entretanto, irradia-se em fulgurante luminosidade solar o soberbo tema do movimento final, no júbilo exultante da orquestra inteira – os maravilhosos nós contrapontísticos que aqui mais uma vez se atam ao conjunto. Alguns podem até se apressar em julgar tudo isso uma rapsódia genial, mas o âmago [*Gemüt*] de todo ouvinte atento será arrebatado íntima e profundamente por um sentimento, precisamente aquele anseio indizível e carregado de presságios, e ele não será capaz, até o acorde final, ou melhor, até alguns momentos depois, de deixar o maravilhoso reino espiritual onde dor e prazer, transfigurados em tons, o envolveram.

Quanto à estrutura interna dos movimentos, seu desenvolvimento e orquestração, a maneira como estão encadeados, tudo isso trabalha tendo em vista uma meta; mas é sobretudo a íntima afinidade entre os temas o que confere tal unidade, e somente essa possibilita manter o ouvinte fixo em *uma* disposição. Com frequência essa afinidade fica clara para o ouvinte, como quando consegue percebê-la pela conexão entre duas partes,¹¹ ou descobre nelas uma linha de baixo compartilhada. Há, porém, afinidade mais profunda, que não se manifesta dessa maneira e que via de regra só se comunica de um espírito a outro espírito. É exatamente a que rege os movimentos dos dois *Allegros* e do *Menuetto*, revelando magistralmente a lúcida genialidade do mestre.

Quão profundamente marcaram-me o âmago as tuas majestosas composições para piano, ó elevado mestre! Como me parece raso e insignificante tudo aquilo que não provém de ti, do perspicaz Mozart e do poderoso gênio Sebastian Bach. Qual não foi o meu prazer ao receber tua septuagésima obra, os dois magníficos trios, pois bem sabia que após pouco estudo já poderia escutá-los soberbamente. E saiu-me tão bem esta noite, que mesmo agora não estou disposto a abandonar as sinuosidades e os entrelaçamentos de teus trios, como alguém que vagueia pelos descaminhos de um parque fantástico com toda sorte de árvores raras, arbustos e flores exuberantes, e se embrenha cada vez mais fundo. As graciosas vozes de sereias de suas frases, eloquentes em sua colorida multiplicidade, me enredam mais e mais adentro. O espírito cultivado da dama que hoje executou

¹¹ O termo original, *Sätze*, é ambíguo, podendo significar tanto “frases”, “motivos” como “movimentos” (as partes em que uma obra se divide).

soberbamente o Trio nº I *para mim*, o *Kapellmeister* Kreisler – uma verdadeira honra –, e diante de cujo piano ainda me encontro, escrevendo, me fez ver muito distintamente como devemos atentar somente para o que é dado pelo *espírito*, todo o resto é penoso.¹²

Acabo de repetir ao piano, de cor, algumas surpreendentes modulações dos dois trios. É verdade que o piano (*Flügel-Pianoforte*¹³) permanece mais apto para a harmonia do que para a melodia. A expressão mais refinada de que o instrumento é capaz não confere à melodia a vida animada em milhares e milhares de nuances que o arco do violinista ou o fôlego do instrumentista de sopro conseguem criar. O intérprete pelega em vão contra a dificuldade que lhe é imposta pelo mecanismo que, por meio de uma percussão, faz vibrar e soar as cordas. Em compensação, não há nenhum outro instrumento (exceção feita à todavia muito mais limitada harpa) capaz de abarcar o reino da harmonia em acordes plenos como o piano, e de revelar, para o conhecedor, seus tesouros em formas e figuras maravilhosas. Se a fantasia do mestre soube captar toda uma paleta sonora com ricos grupos, luzes claras e sombreamentos profundos, ele então pode, ao piano, trazê-la à vida, de modo que ela aflore colorida e luminosa a partir do mundo interior. A grade musical, esse verdadeiro livro mágico da música, que em seus signos abriga toda a maravilha da arte sonora, o misterioso coro dos mais diversos instrumentos, é vivificada ao piano pelas mãos do mestre, e uma peça como tal, bem executada a plenas vozes a partir da grade, poderia ser equiparada à criteriosa ponta-seca que se copiou de um grande quadro. O piano, portanto, é apropriado sobretudo para o fantasiar, para a redução a partir da grade, para sonatas desacompanhadas, para acordes e assim por diante. Além disso, também para trios, quartetos, quintetos etc., nos quais se introduzem os instrumentos convencionais de cordas, e por este motivo já pertencem completamente ao domínio da composição pianística, pois se são compostos como se deve, ou seja, a quatro, cinco ou mais vozes, tudo repousa no desenvolvimento harmônico, o que por si só impossibilita passagens brilhantes dos instrumentos individuais.

Tenho verdadeira aversão a todos os concertos para piano propriamente ditos. (Os de Mozart e Beethoven não são efetivamente concertos, mas antes sinfonias com piano *obbligato*.) Aqui deve fazer-se valer a virtuosidade individual do intérprete nas passagens e na expressividade da melodia; contudo, o melhor intérprete tocando o melhor instrumento bate-se em vão para alcançar aquilo que um violinista, por exemplo, consegue com pouco esforço. Após o pleno *tutti* das cordas e

¹² Este parágrafo, o único em que o narrador assume um nome para si, constitui, juntamente com a primeira frase do seguinte, o acréscimo da *Kreisleriana* que faz a ponte para o restante do texto, extraído da resenha aos trios op. 70, publicada no AMZ no ano de 1813.

¹³ Hoffmann utiliza, aqui e nas passagens precedentes da *Kreisleriana*, o termo *Flügel*, “asa”, que alude ao formato do instrumento em questão, ou melhor, de sua grande caixa de ressonância. Na recensão do op. 70 no AMZ (1813), o termo é *Fortepiano*, que designa seja o piano, seja um instrumento similar mais antigo, com recursos diferentes. O leitor deve ter em mente que a história das modificações e aprimoramentos do piano está em pleno desenvolvimento e todavia não se consolidou quando da redação desses textos (ver Apresentação).

sopros, todo solo soa rígido e opaco; admira-se a técnica da digitação e coisas do gênero, sem que se fale propriamente ao coração [*Gemüt*].

Mas como o mestre soube apreender o espírito mais peculiar do instrumento, e como soube dar-lhe o tratamento mais apropriado!

Um tema *Cantabile*, simples mas eficaz, e apropriado aos mais diversos tratamentos contrapontísticos, abreviações etc., fundamenta cada movimento; todos os demais temas e figuras auxiliares são internamente ligados ao motivo principal, de maneira que tudo se conecta e se ordena, por meio de todos os instrumentos, até o mais alto grau de unidade. Tal é a estrutura do todo; mas nessa construção artística intercalam-se, revoando irrequietas, as mais maravilhosas imagens, nas quais surgem, perfilados e intrincados, prazer e dor, nostalgia e desejo. Figuras incomuns iniciam uma dança aérea, na qual ora flutuam até um ponto luminoso, ora se separam radiantes e fulminantes e então se acoçam e se perseguem em diversos grupos; no meio desse desvelado reino de espíritos, a alma entusiasmada escuta o idioma desconhecido e compreende os mais misteriosos pressentimentos que dela se apossaram.

Só penetra realmente nos mistérios da harmonia *aquele* compositor que consegue, por meio dela, surtir efeito no âmago do homem; para ele, as proporções numéricas – que para o gramático desprovido de gênio permanecem problemas aritméticos rígidos e sem vida – são preparados mágicos com os quais sabe evocar um mundo enfeitado.

Apesar da serenidade que particularmente prevalece no primeiro trio, até mesmo no melancólico *Largo*, o gênio beethoveniano permanece grave e solene. É como se o mestre quisesse dizer que só podemos falar de coisas profundas e misteriosas empregando palavras sublimes e majestosas, e nunca comuns, mesmo quando o espírito internamente se confia àquelas e se sente elevar pacífica e alegremente; a dança dos sacerdotes de Ísis só pode ser acompanhada por um hino de grande júbilo.

Ali onde é necessário efetivar-se apenas enquanto música, e não, por exemplo, servir a um fim dramático determinado, a música instrumental deve livrar-se de todo divertimento insignificante, de todos os entreatos frívolos. O âmago profundo procura pelos indícios [*Ahnungen*] daquela felicidade que, mais majestosa e bela do que aqui neste mundo estreito, provém de um país desconhecido e acende no peito uma prazerosa vida interior; busca uma expressão mais elevada do que triviais palavras o permitiriam, as quais só convêm à atmosfera terrena que nos circunda. Por si só, essa gravidade de toda a música instrumental e pianística de Beethoven proíbe as arriscadas passagens para cima e para baixo de ambas as mãos, todos os saltos incomuns, os *Capricci* jocosos, as notas construídas nas alturas com cinco ou seis linhas suplementares, de que estão repletas as composições para piano de tipo mais recente.

No que diz respeito à mera técnica da digitação, as composições para piano do mestre não oferecem nenhuma dificuldade extraordinária, já que as raras escalas, tercinas e congêneres, todo intérprete instruído deve tê-los à mão; mesmo assim, a execução daquelas é excepcionalmente difícil. Alguns assim chamados virtuosos descartam as composições para piano do mestre, acrescentando, à pecha de “difi-

cílimo”, a de “e muito ingrato”! Em termos de dificuldade, é de observar que uma execução correta e conveniente de composições de Beethoven demanda nada menos que o intérprete a compreenda, que penetre profundamente em sua essência, que tenha, em plena consciência, a ousadia de consagrar-se corajosamente a um ritual para adentrar o círculo das aparições mágicas, evocadas por seu poderoso feiticeiro. Quem não sente em si essa vocação, quem vê na sagrada música apenas um gracejo, um modo de ocupar as horas vagas, de estimular por um instante ouvidos embotados, ou algo conveniente à sua própria ostentação, que se absteinha dela. Só alguém assim poderia proferir a reprovação “... e extremamente ingrata!”. O verdadeiro artista vive apenas na obra que soube apreender – e agora executa – segundo o intuito do mestre. Ele se recusa a fazer valer, como quer que seja, sua própria personalidade, e todo o seu esforço criativo concentra-se apenas em dar vida, de maneira radiante e multicolor, a todas as imagens e aparições afáveis e majestosas que o mestre, com poderes mágicos, encerrou em sua obra, no intuito de envolver o Homem em círculos luminosos e cintilantes e, inflamando sua fantasia e seu âmago mais íntimo, levá-lo veloz pelos ares até o distante reino espectral dos tons.

Tradução e notas de Bruno Berlendis de Carvalho.

“Resenha da *Quinta Sinfonia, op. 67, de Beethoven*” (excerto)

E. T. A. HOFFMANN

[...]¹

O primeiro *Allegro [con brio]*, em Dó menor e compasso 2/4, inicia-se com o motivo principal, que consiste de apenas dois compassos e que em seguida permanecerá sempre em foco, reaparecendo sob diversas formas. No segundo compasso, uma fermata; daí uma reiteração daquele motivo um tom abaixo, e de novo uma fermata; ambas as vezes, só cordas e clarinetes. Por ora, sequer a tonalidade está definida; o ouvinte presume Mi bemol maior. Os segundos violinos² retomam o motivo principal, no compasso seguinte [c. 7] define-se a tônica Dó – atacada pelos violoncelos e fagotes – e a tonalidade de Dó menor, quando violas e primeiros violinos entram em imitações, até que estes retomam por fim o motivo principal acrescido de dois compassos. Este é repetido três vezes (na última, com a entrada da orquestra inteira) e, terminando numa fermata na dominante, anuncia ao âmago do ouvinte o desconhecido, o misterioso. O caráter da peça como um todo é determinado pelo [trecho que vai do] início do *Allegro* até esse ponto de repouso, e é por isso que o rec.[ensor]³ o insere aqui para apreciação do leitor:

¹ Como contraponto e complemento ao ensaio incorporado à *Kreisleriana*, oferecemos, da resenha propriamente dita, apenas a tradução do trecho referente ao primeiro movimento da Sinfonia. A resenha começa com duas frases que resumem a dificuldade da empreitada – por nós reproduzidas no texto de apresentação às traduções – e segue-se em redação muito próxima à da *Kreisleriana*. O ponto de inserção do trecho aqui publicado está indicado na primeira tradução (nota 9).

² Optamos pelo uso mais convencional, hoje; aqui e noutras passagens, Hoffmann escreve no singular, “o segundo violino”.

³ Embora todas as demais ocorrências do “Rec.” no original também estejam grafadas deste modo, optamos por indicá-lo apenas nesta primeira.

[Ex. 1, compassos 1-21]

Allegro con brio

Due Violini *ff*

Viole

Flauti,
Obói e
Clarinetti *Clarinetti soli*

Fagotti

Corni in Es
[Eb]

Clarini in C

Timpani

Bassi
[e Violoncelli] *Celli*

The image shows a musical score for measures 16 through 20. It consists of seven staves. The top staff is the first violin, followed by the second violin, and then the viola. The bottom three staves are for the flute (labeled 'Flauti 8va'), the first bassoon, and the second bassoon. The music is in a minor key (three flats) and 4/4 time. Measure 16 starts with a fermata on the first violin. In measure 17, the strings begin to play a rhythmic pattern of eighth notes, and the flutes enter with a similar pattern. The music continues with various rhythmic and melodic developments in the subsequent measures.

Depois dessa fermata, violinos e violas imitam o motivo principal sem abandonar a tonalidade da tônica, ao passo que o baixo⁴ de tanto em tanto ataca uma figura que lembra tal motivo, até um episódio intermediário [*Zwischensatz*], sempre ascendente, que volta a excitar mais forte e mais penetrante aquele presságio, conduzindo a um *tutti* cujo tema ainda conserva a configuração rítmica do motivo principal e está internamente ligado a ele:

[Ex. 2, compassos 44-48]

The image shows a single staff of music, likely for the bassoon or bass, illustrating a specific rhythmic motif. The staff is in a minor key (three flats) and 4/4 time. The motif consists of a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, followed by a quarter rest. This sequence is repeated in the next measure, and then continues with a similar pattern in the following measures, showing an ascending melodic line.

O acorde em primeira inversão com baixo em Ré⁵ prepara a tonalidade relativa de Mi bemol maior, na qual as trompas imitam novamente o motivo principal. Os

⁴ Ou seja, a voz baixo (aqui constituída por contrabaixos e violoncelos).

⁵ O acorde de Si bemol em sua primeira inversão, Bb/D (Si bemol com baixo em Ré). O termo empregado é *Sexten-Akkord* – “acorde de sexta”, que soará ambíguo ao leitor contemporâneo não especializado. Aqui e em casos análogos, a notação de Hoffmann é acompanhada de outra, explicativa, entre colchetes – redução harmônica que preserva todas as vozes presentes na grade, como por exemplo as dobras de oitava entre violoncelos e contrabaixos.

primeiros violinos atacam então um segundo tema,⁶ por sinal melodioso, mas que permanece fiel ao caráter daquele anseio apavorante e irrequieto expresso pelo movimento como um todo. Tal tema é levado alternadamente pelos violinos e clarinetes, e toda vez em seu terceiro compasso o baixo ataca aquela já mencionada imitação do motivo principal,⁷ por cujo intermédio também esse tema se entrelaça por completo no engenhoso trançado do conjunto. Na continuação desse tema, os primeiros violinos e os violoncelos repetem cinco vezes uma figura de dois compassos na tonalidade de Mi bemol menor, enquanto os baixos⁸ sobem cromaticamente, até que enfim um novo episódio conduz ao final [desta primeira seção do movimento], com os sopros retomando o primeiro *tutti* em Mi bemol maior, e por fim a orquestra inteira [a] conclui em Mi bemol maior, com a muito utilizada imitação do tema principal no baixo.

A segunda seção [cc. 125 ss.] retoma mais uma vez o tema principal em sua primeira forma, só que transposto uma terça acima e apresentado pelos clarinetes e trompas. Seguem-se as frases da primeira seção em Fá menor, Dó menor, Sol menor, porém expostas e orquestradas de outra maneira, até que – após um episódio também ele composto de dois compassos apenas, levado em alternância pelos violinos e pelos sopros, ao passo que os violoncelos [e violas] tocam uma figura de movimento contrário e os baixos⁹ sobem – finalmente surgem os seguintes acordes da orquestra inteira:

[Ex. 3, cc. 168-179]

⁶ [Exemplo extra A, compassos 63-66]

⁷ [Exemplo extra B, compassos 69-70, 73-74 etc.]

⁸ Sic: *die Bässe* – o movimento cromático ascendente é realizado por contrabaixos, violas e fagotes, estes últimos em notas cheias e não na característica célula rítmica dos demais.

⁹ De novo, o movimento ascendente é realizado não apenas por contrabaixos, como a denominação um tanto ambígua *Bässe* daria a entender, mas também pelo segundo fagote.

São sons que fazem o peito, pressionado e assustado pelos presságios do terror, buscar violentamente se aliviar; e então, tal qual uma figura amigável que surge brilhando por entre as nuvens e ilumina a noite profunda, comparece um novo tema, que no compasso 58¹⁰ da primeira seção fora somente tangido pelas trompas em Mi bemol maior. Esse tema é exposto pelos violinos *alla ottava* primeiramente em Sol maior, depois em Dó maior, enquanto os contrabaixos [com violoncelos e violas] levam uma frase descendente, que até certo ponto lembra o motivo do *tutti* do compasso 44 da primeira seção.

[Ex. 4, cc. 179-186]



Os sopros dão início a esse tema em Fá menor, *Fortissimo*, mas após três compassos as cordas retomam-lhe os dois últimos e então cordas e sopros se alternam mais cinco vezes imitando-os, e atacam em seguida acordes individuais, mais uma vez em alternância e sempre *Diminuendo*.

No desenrolar da cadência que se segue ao acorde de Re bemol na primeira inversão

[Ex. 5 c. 214]



o recensor teria esperado Sol bemol, que, se modulasse para Sol maior, de acordo com o procedimento aqui empregado, poderia ser substituído enarmonicamente por Fá sustenido menor. Os sopros¹¹ atacam o acorde que se segue àquele [*Sexte*], notado porém da seguinte maneira:

¹⁰ Sic: na realidade, compassos 59 e seguintes. Provavelmente, a troca deve-se ao fato de as primeiras cópias da partitura terem sido impressas com um compasso a menos em relação à edição definitiva. Hoffmann presumivelmente utilizara, para a sua resenha, uma daquelas.

¹¹ A rigor, daqui até o Ex. 8, trata-se das madeiras apenas.

[Ex. 6 c. 215]



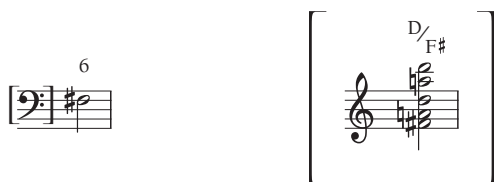
Logo em seguida as cordas entram com o acorde de Fá sustenido menor

[Ex. 7 c. 216]



que é repetido quatro vezes alternadamente entre estas e os sopros, sempre estendendo-se por um compasso. A notação dos acordes dos sopros é sempre como a indicada acima; o recensor não consegue encontrar um motivo para tanto. Também é esse o caso do acorde em primeira inversão [*Sextenakkord*] que se segue:

[Ex. 8 c. 221]



com intensidade decrescente. O efeito, mais uma vez, é sinistro e assustador!

Aqui, a orquestra inteira irrompe num tema em Sol maior, em uníssonos (apenas flautas e trompetes sustentam a dominante Re), o qual é quase idêntico àquele apresentado 41 compassos antes. Mas logo no quarto compasso o tema se esvai e o acorde de sétima diminuta [*verminderten Septimen-Accord*]

[Ex. 9 c. 234]



é tocado *Pianissimo* sete vezes em alternância entre cordas mais trompas e o restante dos sopros. Então, os contrabaixos [com violoncelos, trompas e fagotes]

atacam o primeiro motivo principal, repetido no compasso seguinte pelos demais instrumentos em uníssono; assim, as vozes baixo e superior imitam-se ao longo de cinco compassos, unindo-se por mais três, e no quarto a orquestra inteira, com tímpanos e trompetes, reintroduz o tema principal na sua conformação original.

Repete-se então a primeira seção, com algumas poucas variações; o tema que lá começava em Mi bemol maior aqui inicia-se em Dó maior e termina *Rejubilante* nessa mesma tonalidade, com tímpanos e trompetes. Mas na própria finalização o trecho se encaminha para a tonalidade de Fá menor. Por cinco compassos, a orquestra inteira toca o acorde em primeira inversão.

[Ex. 10, cc. 382-386]

Então clarinetes, fagotes e trompas expõem uma imitação do motivo principal, *piano*. Uma pausa geral de um compasso, seguida de seis compassos

[Ex. 11, cc. 390-395]

em que todos os sopros repetem o que já haviam tocado; e aí violas, violoncelos e fagotes atacam um tema¹² que já havia comparecido (em Sol maior) na segunda seção, ao passo que violinos, entrando em uníssono no terceiro compasso, levam um novo contramotivo [*Gegensatz*]. Este trecho permanece em Dó menor e, com

¹² [Exemplo extra C, cc. 398ss]



A ESCRITA CRÍTICA DE ROBERT SCHUMANN: POLIFONIA, ELISÃO E SUBJETIVIDADE

JOÃO AZENHA JUNIOR

Universidade de São Paulo

Resumo

Este trabalho é parte de uma pesquisa de maior abrangência, que visa à revitalização histórica de um documento e tem por núcleo a tradução ao português do Brasil dos *Escritos sobre a música e os músicos*, do compositor alemão Robert Schumann (1810-1856), acrescida das notas da edição crítica de Martin Kreisig (1914). Em perfeita sintonia com os ideais de seu tempo – a fluida transição entre o classicismo e o romantismo alemães –, Schumann registra em seus escritos suas impressões e comentários sobre o cenário musical da Alemanha na primeira metade do século XIX. Como nas peças musicais do compositor, as resenhas críticas revelam um conjunto de vozes que disputam a primazia no texto, bem como a impaciência de um autor, expressa nas entrelinhas, que tem em mira um público composto por um pequeno grupo de correligionários, pelos adeptos dos velhos tempos e por aqueles que cultivam o virtuosismo e a música de entretenimento.

Abstract

*This paper is part of a broader research project, which aims at the historical revitalization of a 19th Century document: the translation into Brazilian Portuguese, with the notes and comments of Martin Kreisig (1914), of the *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Collection of Writings on Music and Musicians) of the German composer Robert Schumann (1810-1856). Sharply attuned to the aesthetic ideals of his time – the fluid transition from Classicism to Romanticism in Germany – Schumann registers in his writings his impressions and comments about the musical scene from the first half of the 19th Century in Germany. As in the composer's musical pieces, the critical texts reveal an assemblage of voices, which contend for primacy in text, as well as the impatience of an author, expressed between lines, that had in mind a public composed by a small group of coreligionists, by the adepts of the old times and by those who cultivated virtuosity and music for entertainment.*

Palavras-chave

Robert Schumann;
crítica musical;
Escritos sobre a música e os músicos;
polifonia;
pressuposição.

Keywords

Robert Schumann;
musical criticism;
Collection of Writings on Music and Musicians;
polyphony;
presupposition.

Entre 1852 e 1854, aproximadamente, poucos anos antes de sua morte, Robert Schumann retomou seus escritos críticos, inicialmente publicados entre 1834 e 1844 na revista *Neue Zeitschrift für Musik* (daqui para frente NZfM), de Leipzig, que ele próprio fundou e de que foi seu editor chefe. Conforme relatou em sua correspondência, a ideia de reunir as resenhas num livro nasceu do esforço em legar à posteridade uma compilação ordenada de sua obra crítica e foi fruto do desejo de “... reunir, num único livro, essas páginas dispersas, em memória daqueles anos [como redator] e de mim mesmo”.¹

Desde sua publicação em 1854, os dois volumes de textos,² num total de 1.210 páginas,³ têm sido objeto de estudo de musicólogos, historiadores e estudiosos da cultura, principalmente como um importante retrato do cenário musical e estético da primeira metade do século XIX na Alemanha. Para além de seu valor como documento indispensável à historiografia musical do século XIX, porém, os escritos críticos de Schumann revelam um emaranhado de relações com a literatura alemã e estrangeira produzida por autores anteriores e contemporâneos ao compositor, o que torna seu conhecimento de importância também para a historiografia literária.

O trabalho de tradução desses volumes,⁴ realizado a partir do *reprint* dos *Escritos sobre a música e os músicos* (daqui para frente *Escritos*) e da edição crítica de

¹ In: *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, ed. por F. Gustav Jansen. Leipzig, 1904, p. 474 s. Salvo indicação em contrário, as traduções de todas as citações em língua estrangeira são minhas.

² Tratava-se, inicialmente, de quatro volumes, posteriormente reagrupados pelos editores em dois volumes maiores: o primeiro compreende os Tomos 1 (resenhas de 1834 até parte de 1836) e 2 (resenhas de parte de 1836 até parte de 1838) e o segundo compreende os Tomos 3 (resenhas de parte de 1838 até 1840) e 4 (resenhas de 1841 até 1843 “e mais tarde”).

³ Este é o total de páginas do *reprint* (1985) da edição original, publicada em 1854.

⁴ Este trabalho vem sendo realizado com o auxílio do CNPq (Proc. n° 305302/2009-4).

Martin Kreisig, publicada em 1914, é acompanhado de cinco ensaios⁵ e tem como objetivo principal a revitalização desse documento histórico. O eixo do trabalho é a tradução crítica, comentada e anotada, sustentada por preceitos teóricos e metodológicos dos Estudos da Tradução.⁶ Assim concebido, este trabalho tem na tradução o primeiro e mais importante ponto de aproximação com o compositor: também para Schumann, a tradução acompanha-o desde a infância⁷ e se transforma, paulatinamente, na metáfora mesma de sua criação poética: o esmaecimento dos contornos que separam música e literatura aponta para a existência de uma base comum, a partir da qual as ideias se traduzem – pela intervenção do gênio romântico – ora por palavras e sentenças, ora por notas e sequências harmônicas. É desse alicerce que emerge o comprometimento temático e formal da obra musical do compositor com a literatura alemã e com o cânone literário de sua época, tão bem consolidado nos *Escritos*. É sob esse prisma que Schumann traduz em música sua vivência na literatura.

Para o recorte da pesquisa apresentado neste artigo, as considerações que se seguem têm por ponto de partida a tradução completa do Livro I, acrescida das notas de 1 a 237 que, na edição crítica de Martin Kreisig,⁸ correspondem aos comentários do crítico referentes a esse mesmo livro. As notas de Kreisig (N.K.), que figuram ao lado das notas de Schumann (N.S.), expandem, através de acréscimos e explicações, trechos obscuros da escrita elíptica do compositor. Acompanhando uma forma de notação do próprio Kreisig, empreguei na tradução os sinais “[...]” e “Ø” para indicar, respectivamente, a substituição de segmentos textuais e a supressão de passagens, sempre levando em conta a edição crítica. Excetuadas unicamente as modificações ortográficas introduzidas por Kreisig em 1914, mantiveram-se, na tradução, as opções do compositor para títulos e subtítulos de obras. Por se tratar de traduções inéditas, as páginas que se seguem aos exemplos apresentados referem-se à passagem correspondente, em alemão, da referida edição crítica dos *Escritos*.

⁵ Cf. João Azenha Jr., Robert Schumann, tradutor. *TradTerm*, São Paulo, v. 8, p. 51-56, 2002; *Idem*, Tradução é movimento: uma leitura do romantismo alemão. *Revista da ANPOLL*, São Paulo, n. 14, p. 31-56, 2004a; *Idem*, The translator as creative genius: Robert Schumann, in G. Hansen et al. (ed.) *Claims, Changes and Challenges in Translation Studies*. Selected Contributions from the EST-Congress, Copenhagen 2001. Amsterdam, Philadelphia, John Benjamin, 2004b, p. 209-218; *Idem*, Robert Schumann e as Letras: a música como tradução da literatura, *Revista Itinerários*, Araquara, n. 26, p. 205-216, 2005; *Idem*, Goethe e a tradução: a construção da identidade na dinâmica da diferença, *Revista Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 9, p. 44-59, 2006.

⁶ Sobre o arcabouço teórico e metodológico que sustenta o trabalho de pesquisa e tradução, cf. Azenha 2009.

⁷ Sobre a atividade de Robert Schumann como tradutor, cf. Azenha 2004b.

⁸ Martin Kreisig (1856–1940), pedagogo alemão e fundador do Museu e da Sociedade Robert Schumann, substituiu Friedrich Gustav Jansen (1831-1910) – contemporâneo de Schumann e o primeiro responsável pela compilação, organização e revisão crítica do espólio de Robert Schumann – na tarefa de reeditar os *Escritos*. Sobre as características da edição crítica de Kreisig e sua importância para esta pesquisa, cf. João Azenha Jr., *Robert Schumann (1810-1856) e os Escritos sobre a Música e os Músicos: a música como tradução da literatura*, 2009, 324 p. tese (livre-docência), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

A escrita crítica de Schumann: polifonia

Robert Schumann não é para ser lido, nem absorvido rapidamente. Talvez resida aqui o maior desafio para seus leitores em nosso tempo. Sua escrita elaborada – Schumann sempre foi um crítico feroz de si mesmo –, crivada de aforismos, máximas e adágios tão ao modo e ao gosto do romantismo alemão, convida mais à pausa do que ao movimento:

Uma boa vontade que não seja sustentada pela força do talento é menos prejudicial à arte do que a presunção desprovida de talento. À abelha se perdoa o ferrão da bolsa de mel, mas não à vespa, que não a possui. (*O Psicômetro*, p. 101-105)

ou então

A coisa mais difícil que uma pessoa totalmente versada na arte do teclado possa escrever é mais fácil de se executar do que a mais fácil vinda de um leigo. (*A. Bohrer, [trio] para piano, violino e violoncelo*. O. 47, p. 169-172)

Robert Schumann também não é um só. Homem de saúde frágil, atormentado, Schumann é, antes de tudo, plural. Seus vários heterônimos detêm, cada um a seu modo, diferentes traços de sua personalidade. Na escrita como na música,⁹ esses desdobramentos emprestam sua voz aos textos e às composições musicais para, através deles, defenderem e preservarem sua individualidade. E o fazem sempre no interior de um tom: se “duro” ou maior (do alemão *Dur*), ou “mole”, menor (do alemão *Moll*); se brilhante e seguro, portanto, ou introspectivo e frágil. Assim são, nos *Escritos*, as intervenções de Florestan e Eusebius, os dois heterônimos mais conhecidos, antagônicos e complementares.

Eusebius é o sonhador, o poeta: sua sintaxe é complexa, em grande parte marcada pela ordem indireta, por uma escolha lexical afinada com o romantismo, repleta de figuras de linguagem. Nas *Cartas de um entusiasta* (p. 116-122), por exemplo, Schumann-Eusebius conversa com Chiara (Clara) e estabelece relações, no texto, com a cena cultural da Leipzig da época. Como todo o discurso é construído tendo em mira um interlocutor quase ideal, penso que Schumann, ao selecionar e rever suas resenhas, provavelmente teve pouco tempo para refletir sobre se o que excluía ou acrescia ao volume resistiria ao tempo sem perder o vínculo com aquela realidade específica. Penso, também, que Schumann não contou com a ajuda de ninguém ao fazer isso; concentrou todo o trabalho em si mesmo, como era seu costume. Só isso explica algumas supressões no aspecto técnico do trabalho, sobre as quais falarei adiante, e a manutenção de referências textuais à realidade de Leipzig e de sua vida pessoal que, como nesta carta de

⁹ É interessante observar que os heterônimos da escrita de Schumann, tão presentes neste Livro I dos *Escritos*, também assinam várias de suas composições musicais, principalmente dos ciclos para piano da década de 1830. Nas *Dauidsbündlertänze* op. 6, por exemplo, compostas entre 1834 e 1836, as peças são assinadas alternadamente por Florestan e Eusebius, às vezes pelos dois. Desse modo, mais uma vez, escrita e música se entrelaçam e, juntas, emprestam concretude e coerência a um compositor que se desdobra em muitos.

Eusebius, teriam pouca chance de resistir à ação do tempo e iriam de encontro ao propósito de “... reunir, num único livro, essas páginas dispersas, em memória daqueles anos [como redator] e de mim mesmo”.

Das muitas manifestações de Eusebius, esparsas principalmente pelas resenhas dos anos 1834 e 1835, época em que a presença desses dois membros da Confraria de Davi – Eusebius e Florestan – se fazia sentir de maneira mais forte, escolho e transcrevo a seguir, acompanhada de suas notas, a primeira das *Cartas de um entusiasta*. Penso que o texto, por si só, se não esgota as possibilidades de expressão de Eusebius, pelo menos é bastante ilustrativo para o que afirmei acima. Além do mais, e seguindo o modo escolhido por Schumann para caracterizar seus heterônimos, nada melhor do que entregar a palavra ao próprio Eusebius:

1.

Eusebius a Chiara

Entre todas as estrelas do nosso firmamento musical há sempre um rosto de anjo que desponta e que se parece muito com o rosto de uma tal Klara, inclusive por aquela expressão marota no queixo. Porque não estás aqui conosco e o que pensaste de nós, Firlenzer, ontem à noite, desde o *Silêncio do Mar* até ao ardente final da Sinfonia em si bemol maior?¹⁰

À parte o concerto em si, não conheço nada de mais bonito do que a hora que o antecede, em que se sussurram melodias etéreas com a ponta dos lábios, anda-se com cuidado para baixo e para cima, na ponta dos pés para não fazer barulho, executam-se aberturas inteiras nas vidraças das janelas ... E o relógio avisa: faltam quinze minutos. Então subimos, Florestan e eu, os degraus reluzentes da escadaria. “Sebb” – disse ele – “hoje eu estou ansioso por uma série de coisas: primeiramente por toda a música em si, pela qual estamos ávidos depois do árido verão; depois por F. Meritis, que parte para a batalha pela primeira vez com sua orquestra, depois pela cantora Maria e sua voz de sacerdotisa de Vesta; e, por fim, pelo público que – como você sabe – não me diz lá muita coisa e que espera toda a sorte de prodígios ...”. No local indicado para a entrada do público, ficamos parados diante do velho castelão com aparência de comendador, que tinha muito a fazer e que por fim, de cara amarrada, permitiu que nós entrássemos, pois Florestan – como de costume – havia esquecido seu ingresso. Quem visse minha expressão ao entrar na sala que resplandecia em dourado, teria esperado de mim o seguinte discurso: “Com pés muito leves piso este terreno, pois a mim me parece ver despontarem aqui e ali os rostos daqueles a quem a bela arte concedeu a graça de enlevarem e encherem de felicidade centenas de pessoas ao mesmo tempo. Vejo ali Mozart, acompanhando com os pés o ritmo da sinfonia, e com tanta intensidade que a fivela do sapato chega a se soltar; mais ali, o velho mestre Hummel, improvisando ao piano; um pouco mais à frente, Catalani tirando o chale, pois o tapete que servia de forração havia sido esquecido; ali Weber, aqui Spohr e tantos outros. E então pensei também em ti, Chiara, Pura, Clara²¹ – olhando aqui para baixo do teu camarote com a Lorgnette, que te cai tão bem. Em meio a esses pensamentos deparei-me com o olhar furioso de Florestan, plantado no canto da porta onde sempre costumava ficar; e na ira dos seus

¹⁰ [N.K.] (*Escritos*, 116, acima) Chiara = Klara Wieck, embora essas cartas na realidade não tenham sido enviadas a ela. Firlenzer = habitantes de Leipzig [N.T. – A edição da Reclam traz a seguinte observação: “alcunha atribuída por Schumann a Leipzig, derivada do italiano *Firenze* (Florença)”]. Meritis (algumas linhas à frente!) = Mendelssohn, que regeu pela primeira vez em 4 de outubro. Maria = Henriette Grabau.

¹¹ [N.K.] (*Escritos*, 116, abaixo) Suprimido: “com as mãos apontando para a Sicília, para onde teu anseio te chama, os olhos sonhadores, porém voltados para nós”.

olhos podia-se ler mais ou menos o seguinte: “Poder tê-lo novamente aqui reunido, meu público, e aticar-vos uns contra os outros ... há muito tempo venho querendo organizar concertos para surdos-mudos, a vos servir de modelo, minha gente, sobre como se comportar em concertos, principalmente nos mais bonitos ... como Tsing-Sing,¹² vós deveríeis ser petrificados em pagodes se vos passasse pela cabeça recontar a outros uma que fosse das muitas coisas que vistes no país mágico da música” etc. O repentino silêncio sepulcral que se instalou entre as pessoas interrompeu meus pensamentos. F. Meritis entrou na sala. E já no primeiro instante voaram até ele centenas de corações.¹³

Acaso te lembras daquela noite em que partimos de Pádua descendo pela comuna de Brenna? O calor ardente da noite italiana fechou-nos os olhos, primeiro de um, depois do outro. De repente, na manhã seguinte, uma voz brada: “Ecco, ecco, Signori, Venezia!” – e o mar se estendia ante nossos olhos, vasto, calmo, a perder de vista; do ponto mais distante no horizonte, porém, ouvia-se um tilintar suave, como se as marolas conversassem umas com as outras, em sonho. Também n’ *O silêncio do Mar*¹⁴ tudo respira e balouça e, tomados por um estado de sonolência, somos mais pensamento do que seres pensantes. O coro beethoveniano inspirado em Goethe e a palavra acentuada soam quase rudes ao lado da sonoridade tecida pelos violinos quase como uma teia. Próximo ao final, uma harmonia se desprende e temos a impressão de que os olhos sedutores de uma filha de Nereus olham para o poeta para levá-lo ao fundo do mar, – mas então, pela primeira vez, uma onda ergue um pouco mais o tom de sua voz e o mar vai se tornando cada vez mais loquaz, e as velas desfraldadas se agitam ao vento, e também as divertidas bandeirolas – Vamos! – À frente, à frente, à frente ... “Qual sinfonia de F. Meritis é a minha preferida?”, perguntou-me um simplório. E nesse momento as tonalidades de mi menor, si menor e ré maior¹⁵ deram-se os braços para formar um acorde de Graças e eu não pude responder outra coisa, a não ser: “Todas e cada uma delas”. F. Meritis regia como se ele próprio tivesse composto a Abertura; e a orquestra o acompanhava. Foi quando uma observação de Florestan me chamou a atenção. A música estaria sendo executada da forma como ele costumava tocar quando veio do interior para estudar com Mestre Raro: “A crise mais difícil que eu tive de enfrentar (prosseguiu ele) consistiu desse estado intermediário entre arte e natureza. Da forma ardente como eu sempre concebia tudo, tive de passar a fazer tudo lento e com clareza, pois me faltava completamente a técnica: o resultado disso foi um refreamento brusco, uma rigidez tamanha, que cheguei a duvidar do meu talento; por sorte, a crise não durou muito tempo”. Quanto à minha pessoa, incomodava-me tanto na Abertura quanto na Sinfonia a batuta do regente marcando o compasso¹⁶ e eu concordei com Florestan, cuja opinião era a de que, na Sinfonia, a orquestra tinha de funcionar como uma república, que não reconhece ninguém como lhe sendo superior. De qualquer forma, foi reconfortante ver F. Meritis antecipando com os olhos e em cada pequena nuance, da mais sutil à mais vigorosa, as mudanças de atmosfera das composições, nadando à frente de todos como o mais bem-aventurado; muito diferente do que costuma acontecer, quando nos deparamos com um mestre de capela que ameaça bater na partitura, na orquestra e no público com seu cetro. – Sabes muito bem quanto pouco eu suportou as discussões sobre tempo e andamento e como para mim a única coisa que conta e que faz toda a diferença é a medida do movimento que cada um traz dentro de si. Assim, o adágio mais acele-

¹² [N.K.] (*Escritos*, 117, acima) Tsing-Sing, a personagem cômica da *Féerie* chinesa de [Daniel François Esprit] Auber [1782-1871], *O cavalo de bronze* [1835].

¹³ [N.K.] (*Escritos*, 117, acima) Em 4 de setembro, Schumann anunciou a chegada de Mendelssohn na *Revista* com as seguintes palavras: “Felix Mendelssohn-Bartholdy chegou a Leipzig para reger os próximos concertos de inverno na sala da Gewandhaus. Não temos nada a acrescentar a este anúncio, além daquilo que poderia dizer cada um dos que o veneram do fundo do coração”.

¹⁴ [N.S.] Abertura de Mendelssohn.

¹⁵ [N.K.] (*Escritos*, 117, abaixo) *Sonho de uma noite de verão*, *As Hébridias* e *O silêncio do mar*.

¹⁶ [N.S.] Antes de Mendelssohn, quando [Heinrich August] Matthäi [1781-1835] estava à frente da orquestra, as peças orquestrais eram executadas sem um regente a marcar o compasso.

rado de um homem frio me é mais suportável do que o adágio mais lento de um fleumático. Em se tratando da orquestra, porém, entram em jogo as massas, o conjunto dos instrumentos: as mais rudes, mais adensadas, podem conferir mais expressão e importância tanto ao detalhe como ao conjunto; em se tratando de conjuntos menores, mais refinados, como a nossa de Firlenz, há que se suprir a falta de ressonância com andamentos mais acelerados. Numa palavra: o *Scherzo* da Sinfonia me pareceu lento demais;¹⁷ deu para perceber isso claramente já pela inquietação dos componentes da orquestra, que teriam de estar tranquilos. Mas que diferença pode fazer a Ti, em tua Milão, e que diferença, no fundo, faz a mim também o fato de eu a cada momento pensar no *Scherzo* como bem entendo? Tu me perguntas se Maria teria recebido a mesma acolhida de outrora em Firlenz. E como podes duvidar disso? – só que ela escolheu uma única ária¹⁸ que lhe trouxe mais honra como artista do que aplausos como virtuose. Um Diretor de Música da Vestfália¹⁹ também tocou bem um concerto para violino de Spohr, só que pálido e magro demais. Já na própria escolha do repertório todos quiseram ver uma mudança na direção artística; se, nos primeiros concertos de Firlenz, não faltaram borboletas italianas voando em volta de carvalhos alemães, desta vez estes últimos estiveram totalmente sozinhos, tão vigorosos quanto sombrios. Um certo partido quis ver nisso uma reação; de minha parte, considero o fato mais obra do acaso do que de uma intenção. Todos nós sabemos que é necessário proteger a Alemanha da invasão de Teus favoritos; contudo, que isso aconteça com todo o cuidado e mais através do estímulo a jovens artistas de nossa pátria do que por discursos inúteis contra um poder (que, como uma moda, vem e vai²⁰). À meia-noite, Florestan chegou com Jonathan, um novo davidiano. Os dois discutiam vivamente sobre a aristocracia do espírito e a república das opiniões. Finalmente Florestan encontrou um opositor que lhe põe às mãos diamantes para ele quebrar. Sobre essa figura forte, terás mais detalhe um pouco mais tarde.²¹

Por hoje, basta. Não te esqueças de dar uma olhada de vez em quando no calendário, mais especificamente no dia 13 de agosto²², em que uma Aurora une meu nome ao teu²³. (p. 116-119)

¹⁷ [N.K.] (*Escritos*, 118, acima) Sinfonia em si bemol maior, de Beethoven.

¹⁸ [N.K.] (*Escritos*, 118, ao meio) Ária de K. M. v. Weber, inserida em *Lodoiska*.

¹⁹ [N.K.] (*Escritos*, 118, ao meio) Otto Gerke.

²⁰ [N.K.] (*Escritos*, 119, acima) Suprimido: “Que o nobre artista não lhes dê ouvidos, distancie-se dos estouros da pirotecnia e volte-se para a noite estrelada que, se mais fria, ainda assim é mais pura; mas a reflexão estafante faz o povo bocejar e a profundidade alemã, depois da superficialidade italiana, só lhe parecerá ainda mais profunda. Chega de Donizettis e Paccinis, mas preservai vossa honra a Rossini e Bellini, por razões há muito conhecidas...”

²¹ [N.K.] (*Escritos*, 119, acima) Pairam muitas dúvidas sobre quem seria a personalidade por detrás deste “Jonathan”. A suposição de Wasielewski, de que seria L. Schunke (já falecido em dezembro de 1834), não foi compartilhada por Jansen. É bem mais provável que Schumann se refira a Chopin, que ele conheceu pessoalmente nos primeiros dias de outubro de 1835. Sobre este encontro, ele fala na *Revista*, em 6 de outubro (1835, Tomo 3, p. 112): “Chopin esteve aqui, mas apenas por poucas horas, que passou em círculos mais íntimos. Ele toca exatamente como compõe: de forma absolutamente singular”. O final desta “Carta de um entusiasta” (que se encontra no número de 20 de outubro) condiz bem com o caráter dos dois davidianos: Florestan, de um lado, que “se lança” sobre Chopin e logo começa a discutir com ele, e Eusebius, de outro, que fica “paralisado” à simples ideia de ter de falar com esse homem venerado. A *Revista* possui apenas dois artigos (de 1836) assinados por “Jonathan”, mas que são do próprio Schumann. Também em outros momentos ele fez uso da assinatura de outro davidiano.

²² [N.K.] (*Escritos*, 119, acima) Naquela época, os dias 12, 13 e 14 de agosto eram dos nomes Klara, Aurora e Eusebius, respectivamente.

²³ [N.K.] (*Escritos*, 119, acima) Suprimido: “Chopin esteve aqui. Florestan se lançou para cima dele. Vi os dois de braços dados, mais pairando do que andando com os pés no chão. Não conversei com ele. A simples ideia me deixou paralisado”.

A carta de Eusebius a Clara – por sinal, o estilo epistolar é uma das formas prediletas de Schumann ao escrever suas resenhas – já nos apresenta um pouco de Florestan, homem de “olhar furioso”, parado à soleira da porta, de onde observava as pessoas que haviam ido assistir ao concerto e, com escárnio, pensava: “Poder tê-lo novamente aqui reunido, meu público, e atíçar-vos uns contra os outros ... há muito tempo venho querendo organizar concertos para surdos-mudos, a vos servir de modelo, minha gente, sobre como se comportar em concertos, principalmente nos mais bonitos ...”.

Essa outra metade do duplo de Schumann, Florestan, igualmente entusiasta, mas também iconoclasta, é uma figura objetiva: fala numa sintaxe mais simples, usa a ordem direta, despreza as figuras de linguagem, tem no discurso as marcas da oralidade. A fim de deixar Florestan falar por si mesmo, escolho um trecho da terceira *Carta de um entusiasta*. Nela, Florestan aparece apresentado por seu amigo Eusebius, que também assina esta terceira carta, e assim se manifesta sobre a presença de compositores italianos na cena alemã:

[...] Eu estava certo em não ver nenhuma reação intencional no programa do concerto anterior, pois já os próximos trouxeram algumas Hesperíades. Nesse sentido, minha melhor diversão foi mesmo Florestan, que se entediou a não mais poder e só por obstinação contra alguns Händelianos e outros –ianos, que falam como se tivessem composto o *Sansão* de pijamas, não parte para destruir as Hesperíades, mas as compara, por exemplo, com “sobremesa de fruta” ou “carne de Ticiano sem espírito”; tudo isso, é claro, num tom tão cômico, que se poderia rir às gargalhadas, se isso não fizesse seu olhar de águia voltar-se para baixo. “Na verdade” (disse ele em certa ocasião) “está completamente fora de moda ficar irritado com as coisas italianas. Afinal, para que bater com clavas em odores de flores, se eles vêm e depois se vão? Eu não saberia dizer em que mundo preferiria viver, se num mundo cheio de Beethovens rebeldes, ou se num mundo cheio de cisnes de Pesaro dançantes.²⁴ Só duas coisas eu não consigo entender: primeiro, porque as cantoras, que, aliás, nunca sabem o que devem cantar (excetuando-se, claro, cantar tudo ou não cantar nada), porque elas não se limitam a cantar peças pequenas – um Lied de Weber, Schubert, Wiedebein – e, segundo, a reclamação dos compositores de música vocal alemã de que tão pouca coisa de sua autoria aparece nos programas de concertos. Ora, porque então eles não pensam em peças para concertos, árias e cenas para concertos e se põem a compô-las?” (p. 119-122)

É talvez com Florestan que a ironia, em Schumann, ganha sua feição mais acre. Usando a mesma carta escrita por Eusebius, Schumann coloca na voz de Florestan as palavras de uma quarta pessoa – o articulista da *Revista Cäcilia* –, que teria publicado, em 1825, uma tentativa de interpretação para a Sinfonia Pastoral, de Beethoven. Vejamos, então, a forma irônica com que Florestan reconta a interpretação do articulista:

Retomando, então, a sinfonia – a ideia não é minha, mas de alguém que escreveu num antigo número da *Cäcilia*²⁵ (e que, talvez por uma delicadeza exagerada para com Beethoven,

²⁴ [N.K.] (*Escritos*, 119, abaixo) Rossini era natural de Pesaro. Daí sua alcunha “o cisne de Pesaro”.

²⁵ [N.K.] (*Escritos*, 121, abaixo) Foi K. Fr. Ebers quem publicou na *Cäcilia* (1825, p. 271) uma tentativa de interpretação da Sinfonia, a partir da qual, provavelmente, ganhou forma e se difundiu a

de que ele bem poderia ter-se poupado, transporta tudo para o refinado salão de um conde ou coisa que o valha) ... – trata-se de bodas muito animadas; a noiva, porém, é uma criança angelical com uma rosa no cabelo; uma só. A menos que eu esteja muito enganado, na introdução os convidados chegavam todos juntos e cumprimentavam-se uns aos outros com tapas nas costas; ainda se não me engano, flautas engraçadas fazem lembrar que em todo o povoado, cheio de mastros enfeitados com fitas coloridas, reina alegria pelo casamento da noiva chamada Rosa; se não me engano, ainda, a mãe da noiva, pálida, lança à filha olhares cheios de temor, como se perguntasse: ‘Já sabes que teremos de nos separar?’, e de como Rosa, num gesto comovente, lança-se aos braços da mãe, enquanto com uma das mãos arrasta o jovem consigo ... E então reina o silêncio no povoado” – (nesse ponto, Florestan chegou ao *Allegretto* e só aqui e ali deixa transparecer algumas partes) –, “só uma borboleta passa voando, ou então uma flor de cerejeira cai ao chão ... O órgão começa a tocar; o sol está a pino; alguns raios longos e oblíquos brincam com partículas de poeira suspensas na nave central, os sinos repicam a plena carga – aos poucos, os frequentadores da igreja vão chegando e se acomodando, cadeiras vão sendo abertas e fechadas – alguns camponeses leem com toda atenção o livro de cânticos, outros olham para as galerias da igreja lá no alto – o cortejo se aproxima – na frente, meninos em coro com velas acesas e bacias com água benta, logo depois os amigos, que se viram toda hora para o casal que o padre acompanha, os pais, amigas e, bem atrás, todos os jovens do povoado. E como tudo isso se ordena depois e o padre sobe ao altar e dirige suas palavras primeiramente à noiva, depois ao mais feliz dos homens, e como explica aos dois os deveres da união e suas finalidades e diz que eles encontrariam a felicidade na harmonia e no amor e como pede depois a ela o seu ‘sim’, que dura uma eternidade, e ela finalmente o diz, com firmeza e pausadamente – tudo isso eu me permito deixar de lado na retratação da cena para que possais dar a ela o *Finale* que bem entenderdes”..... Florestan interrompeu sua fala, partiu para o final do *Allegretto* e ele soou como se o sacristão fechasse com toda a força a porta, de sorte que o som da batida ecoasse por toda a igreja ...

Neste exemplo, é interessante observar que os heterônimos de Schumann se desdobram em outros e trazem para o interior do discurso as alcunhas de outros

lenda das bodas. O artigo escrito por Ebers deu ensejo a estas considerações sumárias de Schumann sobre o tema, mas aquele está para estas como a prosa está para a poesia. O trabalho de Ebers termina com um apelo direto ao próprio Beethoven, o que deve ter movido o compositor a se manifestar sobre suas intenções. – Não se pode deixar de mencionar que foi Gustav Nicolai quem estabeleceu como líquido e certo o fato de que Beethoven teria pretendido representar em sua Sinfonia em lá maior um casamento de camponeses. Contudo, embora ele designe expressamente a declaração do próprio Beethoven como sendo “de base histórica” (*Arabesken für Musikfreunde*, Revista 1835, Tomo 1, p. 128), a confiabilidade de sua informação não pode ser considerada suficientemente comprovada. // Contudo, mais valioso do que o relato oficioso de Nicolai para a interpretação do final da Sinfonia em lá maior é um fato, que Sir George Grove descobriu e comunicou a Jansen. O tema do final apresenta uma curiosa coincidência com o epílogo do *Lied* irlandês *Nora Creina*, adaptado por Beethoven. // Sinfonia [em pentagrama] // Epílogo do *Lied* [em pentagrama]. // A estrofe final do texto diz o seguinte: Fort mit Weisheit, trüb und alt, / Ha! Narretei nur mag uns frommen; / Still mein Lied – ein Laut erschallt, – / Der Reigen naht – die Tänzer kommen. / Wird dort einer, der mich sieht, / Mir Lust und Narrheit taumelnd preisen, / Er nur, der mich so beriet, / Beim Himmel! Machte mich zum Weisen. / (Coro) Du, der mehr als Weise weisst, / Sing dein Lied aus voller Brust; / Dankbar lauscht der Jugend Geist / Dem Wort, das Liebe rät und Lust. [N.T. – Em tradução aproximada: Chega de sabedoria, turva e velha, / Ah! Só a insensatez nos pode ajudar; Silêncio, canto meu, – um som ressoa. / A roda começa a se formar – os dançarinos chegam. / Aquele ali, que me vê, / Exalta em mim, cambaleante, o prazer e a insensatez. / Só ele, que assim me aconselhou, / Pelos Céus! Fez de mim um sábio. / (Coro) Tu, que mais sabes que os sábios, / Canta teu canto de peito aberto. / Agradecido escuta o espírito da juventude / À palavra que o amor aconselha e o prazer.] // Beethoven adaptou as canções irlandesas (e outras) entre 1810 e 1815; a Sinfonia ele a concluiu em maio de 1812.

dauidianos: Schumann empresta voz a Eusebius, que fala com Chiara (Clara) e se refere a Zilia (outro apelido da mesma Clara); depois passa a palavra a Florestan, que fala de Meritis (alunha de Mendelssohn na Confraria de Davi) tocando um concerto de Mendelssohn, quer dizer, do próprio Meritis, e assim por diante. A exemplo da música, em que esses dois personagens se alternam em composições que retratam estados de alma díspares, mas complementares, também no texto schumanniano essa polifonia se faz presente e demanda sua reconstrução na tradução. Por detrás dela está Schumann, aficionado confesso por Bach, apresentando em letras temas e contratemas sustentados por vozes que dialogam; reconstruindo, na tessitura do discurso, a estrutura da fuga.

Outro heterônimo, de presença mais discreta nos *Escritos*, merece ser mencionado, ainda que brevemente. Trata-se de Mestre Raro que, na bibliografia sobre Schumann, é tido como uma recriação de Friedrich Wieck (1785-1873), pai e professor de Clara, por muitos anos professor de piano também de Schumann e depois – nos conturbados anos que antecederam ao casamento do compositor com Clara – um forte opositor, cujo posicionamento contrário à união dos dois acabou gerando uma disputa judicial.

A despeito disso, Mestre Raro aparece no texto de Schumann como a voz da ponderação, o apaziguador das contendas entre Eusebius e Florestan, o homem que, com o peso de sua experiência, detém a sabedoria e está acima das disputas. Em suas falas, Raro é simples, direto, objetivo. Suas ponderações têm a característica de trazerem à baila argumentos que, no calor da hora, não foram aventados pelos personagens da contenda. Por suas próprias características, é em Raro que nos deparamos com um grande número de aforismos e máximas. Nesse sentido, penso que é através dele que Schumann consegue externar sua afinidade com essa forma concisa de proferir julgamentos, tão bem quista pelos românticos.

Apresento a seguir apenas alguns dos vários momentos em que Raro interfere no curso dos acontecimentos apresentados nos *Escritos*. Os quatro primeiros foram extraídos do *Livrinho de pensamentos e poemas de Mestre Raro, Florestan e Eusebius*; o último vem dos *Aforismos*:

Uvas acres, vinho ruim. (p. 19)

Tríade = tempos. A terça revela passado e futuro como presente. (p. 23)

As obras da juventude de compositores que se tornaram mestres são vistas com olhos totalmente diferentes do que aquelas que, mesmo sendo tão boas quanto as primeiras, só prometeram coisas e não mantiveram sua promessa. (p. 24)

A primeira concepção [de uma obra] é sempre a mais natural e a mais bela. A razão engana, o sentimento não. (p. 25)

Não intervenhais no tempo; dai aos jovens os velhos para estudarem, mas não exigais deles que levem a simplicidade e o despojamento ao ponto da afetação. Purificai-os, a fim de que façam uso inteligente dos recursos da arte recentemente expandidos. (p. 30)

Toma cuidado, Eusebius, para não menosprezares demais o diletantismo (no melhor sentido da palavra), que é inseparável da vida artística. Pois o dito “Se é artista, então é porque conhece” deve ser visto apenas como meia-verdade, enquanto não se conseguir provar que um período houve, no qual a arte floresceu sem aquela interação recíproca. (p. 112)

Como sabemos, o homem por detrás dessas vozes é Schumann. Separá-lo de cada um de seus heterônimos é algo artificial e realizado aqui apenas para atender às exigências de uma representação mais clara. Isso porque é espantoso ver como essas vozes, que lutam acirradamente por preservarem sua identidade, continuam ecoando em todos os momentos em que o compositor, ele próprio, assina aquilo que escreve.

Esses desdobramentos do compositor, atestados em seus *Escritos*, trazem à tona, é natural, a referência a fatos de sua vida. Contudo, não pretendo aqui entrar em detalhes sobre dados biográficos de Schumann, sobre a enfermidade que o levou ao sanatório de Enderich, nas proximidades de Bonn, nem sobre sua tentativa de suicídio em Düsseldorf, em 1854, dois anos antes de morrer. Se esquizofrênico ou não, do ponto de vista da medicina, Schumann foi corajoso o bastante para transformar a depressão em produtividade; para viver várias vidas numa só; para deixar falarem aqueles com quem convivia em seu interior; para trocar de máscaras, vivendo intensa e plenamente cada um dos estados de alma alternantes que marcam a existência e a supremacia do sujeito no romantismo.

O baile de máscaras, as sensações fugidias, as incertezas e convicções expressas na brandura (Eusebius), nas explosões de raiva (Florestan) aplacadas no instante seguinte pela voz da razão (Raro), tudo isso está na música e nos escritos de Robert Schumann. É desse cadinho de emoções fortes que nascem a unidade e a coerência do compositor, assim como os contornos de sua escrita personalíssima. Uma decorrência lógica do compromisso profundo que ele selou com seu tempo.

Complexo na vida, complexo na escrita. Conforme veremos a seguir, a crítica que Schumann inaugura na esteira de E.T.A. Hoffmann é muito pouco objetiva. Ela é, antes de tudo, a união perfeita da erudição com uma personalidade obcecada pela perfeição, o que impôs ao compositor a hercúlea tarefa de absorver tudo à sua volta – da literatura trivial às obras de grandes mestres e à filosofia – e de viver cada instante do cotidiano com toda a intensidade, rigor e disciplina.²⁶

A exigência para consigo mesmo desdobra-se na exigência para com seu público, tanto ouvinte, quanto leitor. Daí sua escrita repleta de pressuposições. É como se ele perguntasse a si mesmo: Como é possível alguém não conhecer isso? A consequência imediata dessa atitude são as lacunas. Lacunas que começam na dificuldade de compreensão da estrutura alemã – Schumann faz uso de parágrafos extensos, longos encadeamentos, períodos complexos, ordens inversas, sabe marcar o registro de seu discurso com uma escolha lexical primorosa, traz para o texto marcas da oralidade, regionalismos, discute (e ironiza) o emprego de galicismos, entre tantos outros recursos linguísticos – e terminam na dura constatação, para grande parte dos leitores de hoje, de que seu conhecimento sobre ele e sobre o romantismo alemão estava erigido sobre estereótipos.

A fim de organizar minimamente as considerações seguintes, pretendo caracterizar a complexidade da escrita de Schumann tomando por base: (1) o desafio,

²⁶ Em seus Diários, deparamos com extensas passagens em que o compositor – como um contador cheio de escrúpulos – apresenta seu orçamento doméstico descrito em minuciosas listas de ganhos e despesas.

para o leitor, imposto por sua erudição; (2) as pressuposições, decorrentes da erudição e da impaciência, que permeiam seu discurso; e, como decorrência, (3) a não objetividade. Reunidas, essas três características definem os contornos de uma crítica marcada pela subjetividade e pela generalidade, na contramão, por assim dizer, do que se esperaria hoje da atividade de um crítico.

A escrita crítica de Schumann: elisão e subjetividade

Desde muito cedo, Robert Schumann foi um leitor voraz: não só se esforçava para ler (e incorporar essas leituras às suas composições e escritos) obras exponenciais da literatura contemporânea à sua época – alemã e estrangeira – e da Antiguidade, como também literatura trivial, obras das ciências humanas, da filosofia, política, artigos e periódicos de música e outros. Os *Escritos* demonstram isso com toda clareza. Neles aparecem citados não apenas autores canônicos da literatura alemã e estrangeira (em especial, Goethe e Shakespeare), mas também autores não canônicos da literatura e da crítica literária – por exemplo, Johann Anton Leisewitz, Wilhelm Heinse, Eugène Scribe e Jules Gabriel Janin –, bem como da música – por exemplo, Christian August Pohlenz, Charles-Auguste Bériot, Daniel Gottlob Türk, Karl Mayer, Pleyel, Vanahl e outros.

Não seria possível citar e comentar todas as referências à literatura contidas nesse primeiro livro dos *Escritos*. Afinal, a experiência da leitura ele a transformou em música, em reflexões, em vivência; em fonte inesgotável, portanto, para suas composições e escritos. Paulatinamente, Schumann transportou para o interior desse mundo governado pela criação poética seu próprio universo de experiências; a ele o compositor subordinou aos poucos todas as suas ações e projetos, de sorte que – para usar uma terminologia mais atual – a realidade do discurso, separada, como sabemos, por uma tênue linha da realidade dita objetiva, aos poucos foi com ela se confundindo.

Diante, portanto, da impossibilidade de identificar e comentar tudo o que, nos *Escritos* de Schumann, aponta para esse substrato literário,²⁷ digo que, aquilo que timidamente estou chamando de “erudição” do compositor, quer dizer, seu vastíssimo cabedal de leituras, encontra seu correlato na pressuposição, também na falta de melhor palavra, pois – em vários momentos – a mim me parece que Schumann não tem mesmo paciência com a desinformação dos possíveis leitores e nem tem tempo a perder, em face de tudo o que ainda tem a fazer.²⁸

Penso que o círculo de leitores da NZfM não era muito numeroso. Estou certo, também, que Schumann reconhece em seus destinatários ao menos três “partidos”, como ele mesmo se refere com frequência ao público em seus *Escritos*: os

²⁷ Para o Livro I, elaborei uma lista não exaustiva de 53 referências, citações e alusões explícitas à literatura.

²⁸ Essa “pressa” em dizer muita coisa sem se preocupar em explicar o que diz, também está presente na constituição do texto schumanniano: por vezes faltam nexos sintáticos, verbos auxiliares, conectores, índices de retomada, entre outros, que exigem do leitor o esforço de preencher espaços vazios e reconstruir, assim, a cadeia coesiva.

adeptos dos velhos (e já passados) tempos – isto é, dos mestres e das formas do barroco e do classicismo –, os apreciadores da música de salão e do virtuosismo “vazio” e os (poucos) simpatizantes das novas tendências. Parece-me, então, que o compositor não previu que, com o transcorrer do tempo, esse estado de coisas pudesse ser mudado e que os novos receptores não estariam em condições de preencher os espaços vazios deixados por ele em suas resenhas.

Isso que hoje nos parece óbvio, aparentemente passou despercebido ao compositor no momento de rever seus trabalhos e de transformar suas resenhas em livro, cerca de duas décadas depois de tê-las escrito. Que as opiniões mudem com o tempo – inclusive a dele mesmo –, isso fica claro quando vemos, nas notas de Kreisig, aquilo que foi reformulado ou suprimido no texto final. Também aqui, não seria possível comentar cada uma dessas alterações. Contudo, destaco como característica geral das transformações operadas por Schumann no texto final certa tendência à generalização, ao apagamento do aspecto técnico, por assim dizer, de suas resenhas, em função de considerações de caráter mais amplo. A questão de saber se, ao rever suas resenhas, Schumann teria pretendido efetivamente parecer mais genérico, fica, por ora, sem uma resposta definitiva. Isso porque pode ser, também, que ao rever seus textos ele não tivesse mais parâmetros concretos para aferir a parte técnica: em vários momentos dos *Escritos*, Schumann reclama dos editores que lhe encomendavam críticas, mas que não lhe enviavam as partituras para análise. Como resultado disso, muitas vezes ele tinha de escrever sobre a obra a partir de uma só audição e sem o apoio da partitura. Seja como for, o apagamento de uma ancoragem mais precisa e, conseqüentemente, a ampliação da impressão que a obra lhe causou à época parece ser uma tendência que já se esboça neste primeiro livro, conforme deixam patente alguns exemplos arrolados a seguir.

Na resenha para um trabalho de Loewe (*A primavera, poema musical em forma de sonata [em sol] O. 47*), a Nota 122 (p. 382) traz o seguinte trecho suprimido da versão final:

[suprimido:] “O ritmo do adorável tema talvez se tornasse mais marcado se o baixo começasse na segunda colcheia e as últimas colcheias de cada compasso estivessem ligadas ao compasso seguinte. Pela facilidade com que L[oewe]. lida com as formas e sabe invertê-las, falta-nos, ao final da pág. 10, a retomada do tema, pelo qual se espera depois do dó sustenido que precede e do acorde de ré maior, da dominante ré, ao invés de se chegar a sol passando-se por um repentino dó. O que incomoda está em sol # e é fácil de ser removido”.

Também na nota 124 (p. 382), sobre a *Sonata op. 39* de Lachner, lemos:

[suprimido:] “No que respeita especificamente à sonata, presumimos que ela tenha sido, na verdade, uma sinfonia escrita para orquestra e posteriormente arranjada para piano. Confirmada essa hipótese, nossa crítica sobre ela continuaria preservada em seus pontos principais; contudo, preferiríamos que tal observação viesse acoplada ao título, pois Lachner, já de antemão, poderia rechaçar a objeção de que a sonata, enquanto peça para piano, não estaria suficientemente adequada ao instrumento para fazê-lo responder com toda a sua riqueza de sons”.

Na abertura para *O conto da bela Melusina*, de Mendelssohn, Schumann suprime o seguinte trecho (Nota 191, p. 391):

[suprimido]: “Se estes dois últimos [aspectos mencionados], assim como o tipo de instrumentação (mais especificamente no que respeita aos meios expressivos, quando instrumentos isolados vêm e vão alternadamente), nos fazem lembrar algo já ouvido anteriormente, somente uma mente desprovida de compreensão poderia ver unilateralidade nisso”

Também nas resenhas sobre os *Trios* (1836), encontramos supressões importantes:

[suprimido:]: “O último movimento, no andamento de um rondó, produz o mesmo efeito prosaico do primeiro e se coaduna perfeitamente com ele. Incomoda-me apenas, à página 31, o brando mi maior depois do rígido mi menor, o que me parece um erro estético. Algo que causa pena, pois com pouco esforço se poderia ir da pág. 30 à pág. 32.” (Nota 210, p. 393, sobre um trio de Rosenhain)

[suprimido:]: “Descendo um pouco mais a pormenores, devo dizer que supus no primeiro movimento do oitavo trio (à página 7) um retorno um pouco menos trivial ao início. Certamente Reissiger compõe em períodos de bela simetria [na maioria das vezes, de quatro em quatro compassos]; com isso, porém, frequentemente ele cai numa prolixidade em que, sem abrir mão da simetria, poderia ser mais conciso. De outra parte, considero primoroso o *Scherzo* com seu trio eloquente e, da mesma forma, *Andantino* e o rápido *Finale*. A mim me parece que o nono Trio deixa um pouco a desejar em relação ao anterior no que respeita à força inventiva e à atitude. Só o *Scherzo* arroja-se a alçar voos mais altos”. (Nota 220a, p. 394, sobre um Trio de Reissiger)

Além das supressões, que acabam deixando incompletas algumas resenhas, Schumann ainda adota, em várias passagens, uma forma generalizante de redigir sua crítica. Embora este aspecto já tenha sido contemplado em parte, quando me referi anteriormente à marca da pressuposição no texto schumanniano e à escrita de seus heterônimos (principalmente de Eusebius), apresento a seguir alguns outros exemplos (um fragmento de resenha e duas resenhas na íntegra) que, somados às supressões que marcaram a revisão do compositor para seus escritos, deixam vagas suas considerações:

“O segundo concerto de Herz parte de dó menor e é recomendado àqueles que gostam do primeiro”. Se, por acaso, certa sinfonia em dó menor for apresentada na mesma noite, pede-se que a mesma seja alocada depois do concerto. (parágrafo de fechamento da crítica ao *Segundo concerto de Herz*, op. 74, p. 153-154)

“Também Napoleão perdeu suas últimas batalhas; mas Arcole e Wagram as ofuscam. Ries escreveu um concerto em dó sustenido menor e pode dormir sossegado sobre seus louros. Mas a que se deve, então, o fato de ainda nos sentirmos tão bem e tão felizes quando ele se revela em obras anteriores – quer dizer, obras anteriores de sua maturidade –, mesmo a despeito de certo esmorecimento da fantasia e da natureza da arte? É a comemoração da maestria, o descanso depois da luta e da vitória, quando não há mais batalhas a enfrentar e nem pelas quais lutar. Nesse sentido, esse nono concerto alinha-se aos seus antecessores. Neles não encontramos, sob nenhum aspecto, qualquer sinal de progresso, nem do compositor e muito menos do virtuose. Os mesmos motivos de antes, sua mesma expressão, tudo bem definido e claro como se não

pudesse ser diferente; nenhuma nota a menos; a mesma e perfeita fusão dos elementos no conjunto, harmonia, ideia básica, música. – Sobre obras desse tipo é tão difícil e há tão pouco a dizer quanto sobre o azul do céu, que me lança um olhar neste momento através da janela; por isso desejamos que os leitores, que leem esta página neste momento, sejam agraciados por esse mesmo olhar, a fim de que encontrem, tão rapidamente quanto eu, os pontos de comparação entre o concerto de um velho mestre e aquelas faixas de azul que pairam tranquilas lá no alto”. (9º concerto de Ries, op. 177, p. 156-157)

“Quatro quintos dos concertos mais recentes, sobre os quais ainda teceremos comentários aos nossos leitores, estão compostos em tonalidade menor, de sorte que há razões concretas para se temer que a terça maior desapareça completamente do sistema tonal. Assim, quando abri a partitura do concerto em lá maior de Döhler e me deparei com a tonalidade, que mais do que qualquer coisa transborda juventude e força, e pude prever já no título ramos de louro, tive esperança de finalmente ter encontrado uma pessoa agradável, que me pudesse contar muitas coisas da bela Itália, onde ele passou um longo período, e a quem, em agradecimento, eu pudesse transformar os ramos de louro em coroa. No início, tudo parecia aceitável, regular, mas já pela metade, enquanto eu executava uma página ao piano, comecei a lançar à página ao lado olhares esperançosos, pois o compositor me desagradava cada vez mais; por fim, vi-me forçado a lhe dar a prova sincera de que ele ainda não tinha a menor ideia da dignidade da arte para a qual a natureza lhe havia dotado de algumas habilidades, ainda que não em profusão, razão pela qual ele as teria de administrar melhor. Pois se alguém escreve um rondó divertido, deve fazê-lo bem. Mas se alguém se candidata à mão de uma princesa, dele se pressupõe que tenha berço e alma nobres; ou, sem querer parecer supérfluo com tantas imagens, se alguém trabalha com uma forma tão grandiosa da arte, da qual os melhores do país se aproximam com humildade e timidez, ele tem de saber disso. E é exatamente isso o que nos irrita neste caso. Ainda se se tratasse dos compositores mais talentosos dos dias de hoje, Herz e Czerny, que se esforçassem em nos oferecer algo de maior valor em suas obras de grande fôlego! Mas quando um compositor mais jovem e de talento incomparavelmente inferior nos quer impor algo que nem seus padroeiros o fazem, então ele merece ser distinguido, como é o que acontece aqui. Para o bem do compositor, tomara que seu bom espírito permita que estas páginas lhe caiam às mãos antes que ele arrume suas malas pela segunda vez para viajar à Itália e que leve em consideração nosso pedido: que evite um raio de vinte milhas em torno do país que quase sempre nos devolve enfraquecidos e inaptos para o trabalho nossos músicos jovens e vigorosos. A Itália tem os seus cantos mágicos, mas também tem *seus próprios* compositores para eles; de modo que não há necessidade alguma que engrossemos ainda mais suas fileiras na condição de suíços grosseiros para, no melhor dos casos, atacar nosso próprio país – isso sem pensar no desprezo com que esses desertores são medidos pelos seus novos amigos. Se quiserdes, porém, tirar algum proveito de lá, fazei-o de forma inteligente o suficiente para não terdes de lamentar dez perdas para cada benefício; assim, não sacrifiquei a força à brandura, a beleza ao adorno. Numa palavra: a polpa à casca! E mesmo tu, divertida cidade imperial, que costuma ter alguns bons artistas entre os teus filhos, não te canses de lembrar a teus jovens artistas, que em teus muros viveu um dos maiores homens de todos os tempos, para que tu, na tua gentil benevolência não os incentives a tomar um caminho que desemboca num banco de areia movediça, no qual eles, leves como nuvens e sob os teus milhares de ‘bravos!’ se afundem cada vez mais!” (Theodor Döhler, *Primeiro Concerto com acompanhamento de Orquestra. Obra 7*, p. 149-150).

Às supressões e formulações genéricas soma-se, então, o fato de o lapso de tempo entre a publicação das resenhas na NZfM e o momento em que Schumann as reviu ter levado o compositor a rever alguns de seus primeiros julgamentos. Ao longo dos *Escritos*, essas reavaliações qualitativas são sutis, muitas vezes sendo expressas através da substituição de um adjetivo ou de um substantivo:

E façamos nós o mesmo, colocando para esses nossos [bons]²⁹ concertos para piano o título desses dois num mesmo patamar de beleza. (W. Taubert, *Concerto com acompanhamento de Orquestra. O. 18*, p. 157-160)

Também encontramos uma reconsideração de suas primeiras avaliações sobre a sinfonia de Berlioz (p. 69-90) nas Notas 105 e 106 (p. 378):

Vamos nos abster, aqui, de desenvolver mais essas reflexões, mas gostaríamos, ao final deste parágrafo, de lembrarmos as palavras proféticas, ditas há muitos anos por Ernst Wagner num momento de cândida inspiração poética: “aquele a quem é dado dissimular totalmente e tornar imperceptível a tirania do compasso na música, ao menos conseguirá tornar essa arte aparentemente *livre*; quem for capaz de lhe dar uma *consciência*, conferirá a ela o poder de representar uma bela ideia; e a partir desse momento, a música será a *primeira* de todas as belas artes³⁰.”³⁰ (p. 74)

Em todas as passagens em que aparentemente não há uma forma definida, é preciso [reconhecer]³¹ sempre a relação com a ideia, a coerência do conjunto e aqui se poderia pensar numa frase – embora não de toda acertada – que se costuma dizer sobre Jean Paul, a quem alguém chamou de um lógico bruto e de um grande filósofo. (p. 74)

Outra revisão de julgamento também pode ser vista na Nota 110 (p. 380), ainda sobre a Sinfonia de Berlioz:

Na terceira parte ele desenvolve [de forma particularmente bela]³² o tema principal (7) em contraponto; também é digno de nota o modo como ele cuidadosamente transporta o tema para mi bemol maior (8) e para sol menor (9).

Sobre a transcrição para piano da Sinfonia de Berlioz por Franz Liszt, Schumann (re)escreve (Nota 113, p. 381):

A transcrição para piano de Franz Liszt mereceria uma análise extensa e minuciosa; deixemo-la, bem como algumas considerações sobre o tratamento sinfônico do pianoforte, para uma ocasião futura. Liszt dedicou-se ao trabalho de transcrição com tanto afino e entusiasmo,³³ que o resultado não pode ser visto senão como uma obra original, um *resumée* de seus estudos profundos, uma escola prática do piano para execução à vista de uma partitura.

Na resenha ao *Duo a quatro mãos para pianoforte*, de W. Taubert, O. 11 (p. 94-96), lemos:

Mas se quiserdes saber o que é possível fazer de um pensamento simples³⁴ com perseverança, predileção e, sobretudo, genialidade, voltai os olhos para Beethoven e vede como ele

²⁹ [N.K.] (*Escritos*, 160, ao meio) Originariamente: “melhores”.

³⁰ [N.K.] (*Escritos*, 74, ao meio) Suprimido: “Este momento não começaria com a Sinfonia de Berlioz?”

³¹ [N.K.] (*Escritos*, 74, abaixo) Originariamente: “admirar”.

³² [N.K.] (*Escritos*, 79, acima) Originariamente: “como um Mestre”.

³³ [N.K.] (*Escritos*, 81, ao meio) Originariamente: “entusiasmo e genialidade”.

³⁴ [N.K.] (*Escritos*, 96, ao meio) Suprimido: “e, porque não dizê-lo, fraco em si”.

eleva às alturas esse pensamento³⁵, enobrece-o, e como a palavra, no início comum, acaba por se transformar, em sua boca, num adágio sublime, de validade universal. – Há pouco desejei à obra ampla divulgação. E é o que realmente desejo. Sobretudo é preciso entregar às mãos dessa época jovem, que começa a lançar suas raízes, algo que a guarde da influência maléfica que sobre ela exercem algumas [obras virtuosísticas e de baixo valor].³⁶

São apenas alguns exemplos, mas que – no jogo especular da tradução – revelam, também no domínio da crítica, o compromisso selado por Schumann com seu tempo: a revisão sem fim de parâmetros, a aceitação do inacabado, o esforço da progressão rumo ao aprimoramento.

Para concluir: “A melhor forma de se falar sobre música é calando-se”

A afirmação é de Schumann e lança uma dúvida sobre a validade mesma da crítica musical, sobre sua eficácia e pertinência. Assim posto, isso parece constituir um contrasenso em vista do fato de o compositor ter-se dedicado, durante anos, à chefia de redação de sua revista e depois, já no fim de sua vida, escolher justamente suas resenhas para rever, transformar em livro e legá-lo à posteridade. Tal contrasenso, porém, não se sustenta, principalmente quando levamos em conta o já mencionado compromisso de Schumann com a arte e os artistas de seu tempo.

De um lado, a arte. Schumann está preocupado em definir o espaço e os contornos de uma crítica que tenha os pés em seu tempo, mas cujos olhos estejam voltados para o futuro; uma crítica, enfim, que avalie a produção musical do início do século XIX tendo por base e parâmetro uma contemporaneidade situada entre o conforto e a inquietação: diacronicamente, entre a produção dos clássicos e a herança do barroco, de um lado, e um porvir ainda sem contornos definidos, de outro; sincronicamente, entre o fascínio do virtuosismo e da música de entretenimento e o anseio por devolver a criação à poesia:

É pouco provável que Berlioz tenha tido mais repulsa ao dissecar a cabeça de um belo assasino³⁷ do que eu tive para fazê-lo com seu primeiro movimento. *E será que consegui oferecer algo de útil ao meu leitor com essa dissecação? Minhas intenções com ela foram três: em primeiro lugar, mostrar àqueles que desconhecem completamente esta sinfonia, quão pouco lhes pode ser explicado, na música, através de uma crítica analítica; em segundo, indicar alguns pontos essenciais àqueles que passaram os olhos superficialmente por ela e que, sem saberem o que fazer e nem como se orientarem nela, talvez a tenham colocado de lado; em terceiro, finalmente, provar àqueles que a conhecem, sem quererem lhe reconhecer os méritos, que – a despeito de uma aparente ausência de forma – habita este corpo uma ordem absolutamente simétrica, medida em proporções maiores, para não mencionar sua coerência interna. (Sinfonia de H. Berlioz, p.72, grifos meus)*

³⁵ [N.K.] (*Escritos*, 96, ao meio) Suprimido: “(frequentemente negativo, ao remeter para a beleza que se encontra próxima dele)”.

³⁶ [N.K.] (*Escritos*, 96, abaixo) Originariamente: “obras de interesses menores ou geradas pela paixão imoral”.

³⁷ [N.S.] Ele estudou medicina em sua juventude.

De outro lado, os artistas. Com eles Schumann se confraterniza e, mesmo não se acanhando em reconhecer a rudeza das palavras frente à linguagem da música, das artes “a mais delicada”, encontra na identificação e na solidariedade com seus correligionários outra base de sustentação da crítica:

É claro que se deve prevenir contra o que seja feio e obscuro; nada há, porém, que torne as coisas mais mediócras do que falar mediocremente sobre elas³⁸. *Nenhum artista, porém, precisa de um espelho florescente de sua arte mais do que o músico, cuja vida frequentemente termina em contornos tão sombrios; nenhuma arte se deveria tratar com mais delicadeza do que a mais delicada, ao invés de prepará-la para o consumo com as mãos rudes de um açougueiro.* (*Grande Duo para dois pianofortes, de I. Moscheles. Obra 92, p. 181-182; grifos meus*)

É nesse sentido que, a meu ver, se podem interpretar as afirmações em caráter de manifesto do compositor na resenha aos dois concertos de Frédéric Chopin (p. 164-167), que escolhi para concluir essa breve exposição sobre sua escrita crítica:

Ao vos deparardes com adversários, jovens artistas, regozijai-vos com este sinal da força de vosso talento e considerai-a tanto maior, quanto mais resistentes forem aqueles. Ainda assim, continua digno de nota o fato de que, naqueles anos muito áridos antes de 1830, em que as pessoas deveriam ter dado graças aos céus por um ramo de palha, a própria crítica – que, naturalmente, sempre vem a reboque quando não emana de cabeças produtivas – deu os ombros por tanto tempo ao reconhecimento de Chopin, havendo mesmo um³⁹ que se atreveu a dizer que as composições de Chopin seriam boas para serem rasgadas. Chega dessas coisas! Mesmo o Duque de Módena ainda não reconheceu Louis Philippe e se o trono de barricadas não repousa sobre pés de ouro, isso certamente não é por causa do Duque. Talvez eu devesse mencionar de passagem uma revista de pantufas⁴⁰ que, pelo que ouvimos dizer (isso porque não a lemos e nos sentimos lisonjeados, aqui, de possuir alguma pouca semelhança com Beethoven – vede os *Estudos* de Beethoven, editados por Seyfried -) pelo que ouvimos dizer, portanto, nos sorri por debaixo da máscara com os olhos mais doces e, também, afiadíssimos como punhais, só porque certa feita eu disse sorrindo a um de seus colaboradores, um colaborador que havia escrito alguma coisa sobre as *Variações de Don Juan*, de Chopin, que ele – o colaborador –, à semelhança de um verso mal escrito, possuía alguns pés a mais e que se deveriam cortá-los no tempo oportuno! – Mas porque me lembrar dessas coisas hoje, quando acabo de ouvir o Concerto em Fá menor de Chopin? Longe de mim tais ideias! Leite contra veneno; leite azul, frio! Pois o que representam as resenhas de um ano inteiro de uma revista musical em face de um concerto de Chopin? O que representa o desvario de um magistrado face ao poético? O que representam dez coroas de redação em face de um *Adagio* no segundo concerto? E para dizer a verdade, meus caros companheiros da Confraria de Davi, eu não vos julgarei dignos de uma palavra sequer sobre obras que não fôreis capazes de compor vós mesmos, excetuadas algumas, é claro, como

³⁸ [N.K.] (*Escritos*, 182, acima) Suprimido: “De nossa parte – enquanto não encontramos correligionários que, do mesmo modo como preferimos escrever sobre alguns descendentes, se alonguem sobre outros – preferimos, ao menos por enquanto, tomar a nós a crítica de uma unilateralidade momentânea do que concordar num tom superficial e geral que, em seus elogios, muito mais mal faz do que a pseudoparceria e a paixão por escândalos”.

³⁹ [N.K.] (*Escritos*, 164, ao meio) Rellstab, referindo-se às Mazurkas, Op. 7 (“Íris”, 1833, p. 112).

⁴⁰ [N.K.] (*Escritos*, 164, abaixo) A “Allgem[eine] Musikal[ische] Zeitung”, de Fink.

justamente este segundo concerto, do qual nem todos nós juntos seríamos capazes de nos aproximar, ou que conseguiríamos, no máximo, beijar a barra da saia. Fim às revistas musicais! Sim, o triunfo e o objetivo supremo de uma boa revista (e em cuja direção muitas já trabalham) deveria ser o de se elevarem até tão alto, que ninguém mais as lesse por não ter o que fazer e que o mundo inteiro, tomado pela produtividade, não quisesse mais nem ouvir falar de escrever sobre isso; – da mesma forma, a meta suprema do crítico honesto (e também aqui alguns se esforçam nesse sentido) seria o de se tornar totalmente supérfluo; – a melhor forma de se falar sobre música é calando-se.

RODAPÉ

GOETHE COMO CRÍTICO

ERNST ROBERT CURTIUS

1

A crítica literária não tem um lugar reconhecido na vida intelectual alemã. A Alemanha não teve um Sainte-Beuve, e provavelmente também não pode tê-lo. Cultura literária é, entre nós, assunto de algumas individualidades dispersas, não uma necessidade do público leitor. Falta uma existência assegurada de tradição literária. O que se produz como Poesia [*Dichtung*] vem a ser consumido como visão de mundo [*Weltanschauung*]. Os grandes jornais alemães empregavam críticos fixos de teatro e música (sabidamente música, teatro e filme formam a “cultura” ou a “vida cultural” e podem ser “exercidos” profissionalmente). Mas eles não possuíam nenhum crítico literário. Conforme os livros chegavam, eram distribuídos de forma aleatória aos colaboradores. Suas vozes não possuíam qualquer peso, não podiam ter. Também não era melhor nos jornais maiores. O curto florescimento do *Caderno Mensal do Sul da Alemanha* [*Süddeutschen Monatshefte*] com Josef Hofmiller como crítico foi uma exceção que confirma a regra. A França possuía um Albert Thibaudet; a Inglaterra, um órgão de resenhas como o *Times Literary Supplement*. Não tínhamos nada do mesmo nível para contrapor.

Nem sempre foi assim. Trata-se de um fenômeno de decadência merecedor de uma análise mais atenta. Tácito e Quintiliano investigaram a decadência da arte da eloquência [*Beredsamkeit*] romana. Em 1812, Adam Müller proferiu em Viena “Doze discursos sobre a eloquência e sua decadência na Alemanha”. Poder-se-ia escrever um capítulo sobre a crítica e sua decadência na Alemanha, pois entre 1750 e 1812 houve uma crítica alemã. Esse espaço de tempo corresponde ao período de vida de Goethe. Mas ao mesmo tempo, esta é a era das revoluções, a partir das quais o mundo moderno surgiu. Na Inglaterra acontecia a Revolução Industrial; na França, a cultural; na Alemanha, a filosófica e científica, marcada pelos nomes de Lessing e Herder, Winckelmann e Friedrich Schlegel, Kant, Fichte e Hegel. Dessas três revoluções, a mais fácil de ser reconhecida foi a francesa. Compreensivelmente, a alemã foi registrada primeiramente apenas na Alemanha e, mais precisamente, pelo romantismo. Friedrich Schlegel e Adam Müller a conceberam como correspondente à Revolução Francesa. Muito mais tarde, a Revolução Industrial da Inglaterra foi reconhecida e assim chamada como acontecimento histórico de primeira grandeza.

Quando o romantismo alemão falava de uma revolução filosófica e científica, ele se valia de uma metáfora política. Mas com isso foi marcado um acontecimento

real e significativo: um movimento que abrangia todos os âmbitos da vida espiritual. Foi dividido em três gerações que se interpenetravam. Atuavam juntos filósofos e estudiosos da Antiguidade, poetas e historiadores; sem intenção, mas de modo tal como se alguém lhes houvesse incumbido de realizar uma obra em conjunto. Porém o elemento mediador, o fluido que permeava a todos, era o espírito da crítica, essa palavra tomada no sentido mais amplo que abrange a *Crítica da razão* de Kant, assim como o *Laocoonte* de Lessing; a história da arte de Winckelmann assim como as preleções de história da literatura dos Schlegel; os *Discursos sobre a religião* de Schleiermacher, assim como as *Preleções sobre a ciência e literatura alemãs* de Adam Müller (1805).

A essência de todo o movimento era: tornar presente e compreender toda a tradição europeia. Tal entendimento era, porém, ao mesmo tempo uma nova valorização e uma tomada de consciência. Isso significava, caso possa utilizar essa expressão, uma integração. E ela foi possível apenas a partir de um novo nível de consciência: superação do Iluminismo [*Aufklärung*] por meio de uma filosofia crítica. Esta passou no mesmo século por todos os níveis de desenvolvimento dialético – indo da *Crítica da razão pura* de Kant até a morte de Hegel – um processo que só possui analogia com o pensamento dos pré-socráticos. A filosofia alemã se divide em escolas dissidentes. Mas para a crítica, isso significava um ganho. Ela tinha a possibilidade de se livrar de todo ponto de vista escolar, para compreender o filosofar em si como função pura e como potenciação do espírito. Isso é o que significa a frase de Novalis, a qual Walter Pater¹ adora citar: “Filosofar significa vivificar”. É o que pensa também Friedrich Schlegel quando ele define a crítica como “entendimento do entender” [*Verstehen des Verstehens*].

A teologia de Aristóteles concebia o divino espírito cósmico [*Weltgeist*] como o “pensar sobre o pensar”. O idealismo alemão fez uso dessa função para a filosofia. A fórmula de Friedrich Schlegel a transferiu para a crítica. Poder-se-ia expressar também da seguinte forma o conteúdo do pensamento: crítica é a literatura da literatura. Ou de forma mais explícita: crítica é a forma da literatura, cujo objeto é a literatura. T. S. Eliot disse uma vez que o romance é a forma na qual a literatura “afeta um maior número”. Crítica, então, acrescentamos, é a forma na qual ela afeta em menor número. Poesia hermética encontra glosadores [hermeneutas] e adeptos. A crítica parece estar predestinada aos *happy few*; na Alemanha pelo menos.

2

Na grande época da crítica alemã, Goethe se situa como receptor e participante, como colaborador e como antagonista. Acolheu a obra de Lessing, Herder e Winckelmann. Em 12 de fevereiro de 1781, escreve à Sra. von Stein: “Um quarto de hora antes de chegar a notícia da morte de Lessing, tinha planos de visitá-lo. Com ele perdemos muito, muito. Mais do que pensamos”. A relação com Herder, apesar de toda conturbação, foi altamente produtiva e descrita em *Poesia e verdade*.

¹ Walter Horatio Pater (1839-1894), ensaísta e crítico literário inglês. (N.T.)

Ao “maravilhoso” Winckelmann, Goethe dedicou uma de suas obras mais belas e desconhecidas, uma biografia com uma perspectiva histórico-universal. Nela também encontra ensejo para dizer umas palavras sobre a filosofia e sua posição no movimento alemão. Desde sempre os filósofos haviam atraído para si o ódio dos “homens do mundo e da vida” [*Welt- und Lebensmenschen*]. Já que a filosofia, segundo sua natureza, reclama para si aquilo que há de mais universal e elevado, “dessa forma, ela tem de apreender as coisas do mundo como contidas nela, observar e tratá-las como subordinadas a ela”. Goethe considera isso como uma “presunçosa pretensão”; assim como Winckelmann reclamara amargamente da filosofia de seu tempo e sua ampla influência.

Contudo, no momento em que temos em vista os acontecimentos dos últimos tempos, talvez seja aqui o lugar certo para fazer uma observação, a qual podemos manter pelo resto de nossas vidas: a de que, em relação àquele grande movimento filosófico iniciado por Kant, nenhum homem de ciência impunemente o rejeitou, a ele se contrapôs ou o menosprezou, com exceção dos verdadeiros estudiosos da Antiguidade, os quais, devido a especificidade de seus estudos, parecem ter sido colocados em posição privilegiada em relação a todos os outros homens.

Faz-se reverência à filosofia, mas o estudioso da Antiguidade está, de todos os modos, dispensado de fazê-la. De certa maneira, ele é assim duplamente favorecido. Goethe livra a pesquisa histórica das pretensões totalitárias da filosofia. Está definido o ponto de vista que Ranke e Burckhardt logo adotarão. Esse distanciamento em relação à filosofia já remete ao século XIX, o século da história. Ao mesmo tempo significa um marco fronteiro que Goethe interpõe entre si e os jovens críticos. Não cabe aqui descrever como se institui esse marco divisor. Com os vizinhos do lado (os irmãos Schlegel e Adam Müller) pode haver pontos de contato ou desavenças. Porém eles estão excluídos do “país da arte” goethiano.

Nós definimos crítica como o tipo de literatura cujo objeto é a literatura. Essa definição abrangente do conceito é especialmente recomendada diante de uma obra crítica tão universal como foi a de Goethe. O ajuizamento de novas produções é apenas uma província do reino da crítica. Em minha opinião, existe apenas uma única descrição completa desse reino: *Die History of Criticism* de Georg Saintsbury, que data de apenas meio século. O autor declara o valor de Goethe enquanto crítico como uma “superstição já superada”. Em 1858, contudo, Sainte-Beuve homenageou Goethe como o “maior de todos os críticos”. Eu entendo a contradição, pelo fato de Saintsbury conhecer pouco Goethe e, por isso, não pode tê-lo visto corretamente. De fato, a crítica de Goethe só pode ser apreciada quando é compreendida em conexão com o universo de seus pensamentos como um todo. Suas recensões do livro de Grüber, *Poesias no dialeto de Nuremberg (Gedichten in Nürnberger Mundart)*, ou de *Olfried e Lisena* de Hagen, por exemplo, podem parecer estranhas, mas elas têm de ser consideradas dentro da economia do sistema de Goethe de ordenação e formação do gosto. Mas não é em seus *Escritos sobre Literatura* que se acha o Goethe crítico. Suas reflexões sobre literatura e a função social do poeta são encontradas de forma dispersa no *Wilhelm Meister*, no *Tasso*, nas *Notas sobre o Divã* e nas *Máximas*. As conversações com Eckermann oferecem um

rico material; na verdade, as conversas são muitas vezes condicionadas por alternados estados de ânimo, já que Goethe era tão sensivelmente dependente da posição do sol e do barômetro. Elas fornecem material limitado também pela personalidade subalterna do ouvinte, mas ao qual se pode atribuir autoridade, na medida em que Goethe examinou os manuscritos. Mas a isso ainda se deve acrescentar, a fim de se constituir o *corpus* da crítica goethiana, passagens de seus dramas de juventude, nas quais zomba da maneira aristofânica e lucianesca² das manias literárias em voga; também muita coisa de suas poesias; das notas ao *Sobrinho de Rameau*;³ da inesgotável riqueza de suas cartas. Os *Escritos sobre ciência da natureza* também possuem filões de ouro em termos de crítica. Nos *Materiais para a história da doutrina das cores* é discutido o conceito de tradição, o que deu ensejo para delinear uma caracterização comparativa da Bíblia, de Platão e de Aristóteles.

3

Sigamos adiante. Somente sob a luz de sua doutrina da natureza, a teoria da literatura de Goethe torna-se transparente. Como se sabe, para Goethe, assim como para a história da criação da Bíblia, a oposição original entre luz e treva é um fenômeno primordial. Em Goethe essa oposição também é definida como criação divina: “A luz é uma das forças e virtudes originais criadas por Deus, a qual se empenha em representar uma analogia [*Gleichnis*] do divino na matéria”. O material é ou transparente, ou opaco ou turvo. “Então, quando a virtude da luz se empenha por atravessar o meio turvo, embora de modo tal que sua força original é retida, mas que, todavia, sempre continua a atuar, então se torna visível sua analogia (*Gleichnis*) como amarelo ou amarelo-avermelhado.” Este é um teorema da doutrina das cores. Transposta na linguagem poética:

*Als die Welt im tiefsten Grunde
Lag an Gottes ewger Brust,
Ordnet' er die erste Stunde
Mit erhabner Schöpfungslust.
Und er sprach das Wort: "Es werde!"
Da erklang ein schmerzlich Ach!
Als das All mit Machtgebärde
In die Wirklichkeiten brach!*

*Auf tat sich das Licht; so trennte
Scheu sich Finsternis von ihm,
Und sogleich die Elemente
Scheidend auseinander fliehn.
Rasch in wilden, wüsten Träumen
Jedes nach der Weite rang,
Starr, in ungemessnen Räumen,
Ohne Sehnsucht, ohne Klang.*

² O autor se refere aos escritores gregos Aristófanes e Luciano de Samósata (século II d.C.). (N.T.)

³ Tradução de Goethe da peça de Diderot. (N.T.)

*Stumm war alles, still und öde,
Einsam Gott zum ersten Mal!
Da erschuf er Morgenröte,
Die erbarmte sich der Qual;
Sie entwickelte dem Trüben
Ein erklingend Farbenspiel,
Und nun konnte wieder lieben,
Was erst auseinanderfiel.⁴*

A aurora corresponde ao amarelo ou ao amarelo-avermelhado. “porém, caso um material escuro faça limite ao turvo, de modo que a virtude [*Tugend*] da luz não consiga prosseguir, mas que do turvo iluminado retorne como um reflexo, então o análogo disso é azul e azul-avermelhado”. A luz: análogo de Deus; as cores: análogas à da luz; ao formular o axioma fundamental da *Doutrina das cores*, Goethe já pensa por meio de analogias. Sereno e turvo, sombrio e obscuro logo se tornam analogias próprias para situações relativas à história e à alma humana. “Os obscurecimentos e iluminações do homem fazem seu destino” (a Eckermann, 1828). Aplicação à história e à literatura:

Podemos aproveitar tão pouco dos obscuros tempos da antiguidade alemã como das canções sérvias e de poesias bárbaras de povos semelhantes. Ao lê-las, interessamo-nos por elas durante algum tempo, mas somente até concluir a leitura para logo em seguida as deixamos de lado. O homem já é obscurecido por meio de suas paixões e pelo destino, por isso não necessita ainda mais obscuridade, com as trevas de uma época bárbara. O que necessita é claridade, serenidade, voltar-se para aquelas épocas da arte e da literatura em que homens extraordinários alcançaram a mais perfeita formação, tanto que a eles próprios faziam bem e ainda estavam na posição de derramar sobre outros a bem-aventurança de sua cultura.⁵

Do mesmo modo que iluminação e obscurecimento, assim se correspondem barbárie e formação. Entre os polos desses pares opostos acontece uma permuta necessária, um movimento pendular. Épocas de obscurecimento devem, portanto, retornar periodicamente. Caso isso seja entendido como processo regular, então se está em um patamar, a partir do qual uma nova barbarização – como nós hoje a vivenciamos – a qual na verdade não se precisa aceitar, mas que da qual também não se poderá reclamar. “O círculo que a humanidade tem de percorrer é suficientemente determinado e, a despeito da longa paralisação feita pela barbárie, ela já

⁴ *Divã Oriental-ocidental* (Livro de Suleika), “Wiederfinden” – Reencontro. [Quando o mundo em seu mais profundo fundamento / Repousava no eterno peito de Deus, / Ele ordenou a primeira hora / Com sublime prazer de criação, / Ele proferiu a palavra; “Faça-se!” / Então ressoou um doloroso ai! / Quando o universo com gesto poderoso / Rompeu em realidades. // A seguir fez-se a luz: dela / timidamente a escuridão se afastou, / E tão logo os elementos / Correram a se separar. / Rápidos, em desérticos sonhos selvagens / Cada um lutava pela amplidão / Obstinadamente, em espaços imensuráveis, / Sem nostalgia, sem som. // Emudecido tudo estava, calmo e ermo, / Deus sozinho, pela primeira vez! / Então ele criou a Aurora, / Que se apiedou do sofrimento; / Ela desenvolveu da turbidez / Um soante jogo de cores / E assim pode amar novamente / O que antes havia se separado.] (N.T.)

⁵ *Conversações com Eckermann*, 3 out. 1828. (N.T.)

o percorreu mais de uma vez. Caso se queira atribuir a ela um movimento espiral, assim ela retorna sempre de novo àquela região, a qual já percorrera uma vez”.

Predomínio da luz sobre a turbidez é o estado que está em conformidade com o pensamento de Goethe. Ele designa esse estado com a palavra “sereno” [*heiter*]. Na decadente consciência da língua do presente ela é sinônima de “alegre” [*froh*]. Originalmente ela foi usada na descrição de um céu diurno ou noturno sem nuvens, como a palavra em latim “*serenus*”. No manuscrito do quarto ato de *Ifigênia em Táuris*, terminado em Schwalbestein, nas cercanias de Ilmenau, anota Goethe: *sereno die, quieta mente*. Em 1775 elege a “maravilhosa estrela da manhã” como brasão. Em Dornburg – verão de 1828 – ele frequentemente ficava à janela antes do irromper do dia para “gozar do espetáculo dos três planetas que agora estavam em conjunção e refrescar-se junto ao crescente esplendor da auro-ra”. O êxodo de Israel pelo deserto é visto na imagem de uma turvação:

O sereno céu noturno, incandescente por incontáveis estrelas, para o qual Abraão foi indicado por seu Deus, não estende mais sua cabana de ouro sobre nós... Todos os fenômenos alegres se foram, apenas chamas de fogo aparecem em todos os cantos e becos. O Senhor, que havia chamado Moisés por meio da sarça ardente, marcha diante da multidão em uma fumaça ardente, a qual se toma de dia por uma coluna de nuvens e de noite por meteoro de fogo.

Na imagem da noturna claridade estrelar, Goethe avista a mais almejada analogia da relação com o universo:

*Hast du so dich abgefunden,
Werde Nacht und Äther klar,
Und der ew'gen Sterne Schar
Deute dir belebte Stunden,
Wo du hier mit Ungetrübten,
Treulich wirkend, gern verweilst
Und auch treulich den geliebten
Ewigen entgegeneilst.*⁶

Em 1826, quando escreveu uma crítica sobre uma obra histórica de Schlosser, Goethe observou: “O autor pertence àqueles que a partir da escuridão almejam a clareza, um gênero ao qual também pertencemos”. “Escuro”, “sombrio”, “turvo” são exemplos da linguagem do crítico Goethe, formas de rejeição. Por outro lado, o maior elogio pode ser exemplificado quando ele fala sobre o romance pastoral de Longo:⁷ “Estamos em meio ao dia mais claro... nenhum vestígio de dias tur-

⁶ “Trauerloge”, 1816 Poema feito por Goethe em memória a diversos amigos falecidos e proferido em uma sessão da loja maçônica [*Trauerloge*, 1816]. [Quando te conformares / Resplandecerão noite e firmamento / E o conjunto das estrelas eternas / Te anunciarão horas vívidas / Assim como aqui, onde, livre de turvações / Atuando lealmente, contente ficaste por algum tempo / E também lealmente corrias ao encontro / Dos amados seres eternos.] (N.T.)

⁷ Longo (gr. Λόγγος, lat. Longus), escritor grego do século II ou III d.C., autor do romance pastoril *Dáfnis e Cloé*, também chamado de *As pastorais*. (N.T.)

vos, de névoa, de nuvens e umidade, temos sim o céu mais azulado e puro”. Esta obra lhe é preferível ao “bom Virgílio”. Uma infração contra o credo ortodoxo do classicismo.

4

A crítica [*Urteil*] em relação a Longo poderia ser um sinal de aviso para todos aqueles que gostariam de conservar Goethe na Grécia clássica. No Goethe da Itália, faz-se presente uma tendência clássica, mesmo que não atue sozinha (no jardim da Vila Borghese foi escrita a “cena da bruxa” do Fausto I); e depois na época da amizade com Schiller. Entretanto, o Goethe tardio estabelece uma nova relação com a Antiguidade. A Antiguidade tardia torna-se seu lugar de escolha. Ele era da opinião de que já tinha vivido uma vez no círculo do imperador Adriano (1815, em conversa com Boisserée).⁸ A noite “clássica” de Valpurgis é uma abreviatura de toda a Antiguidade, na qual os campos de batalha de Pidna⁹ e Farsalos¹⁰ são tão fortemente acentuados quanto o período arcaico dos heróis. Seu ornamento mitológico-filosófico foi preponderantemente tomado de autores da Antiguidade tardia; mas também o caminho de Fausto até as Mães se relaciona com apontamentos de Plutarco. Não apenas um recorte “clássico” – não, a Antiguidade é mencionada em todas suas fases e metamorfoses; sem *paideia* ou *furor paedagogicus*. Uma Antiguidade espiritual, reproduzida de maneira sugestiva e abstrata, como nas obras tardias de grandes mestres. “O tratamento devia, cada vez mais, passar do específico ao genérico”, disse Goethe a Riemer que prossegue o relato: “Já em idade avançada, Ticiano, o grande colorista, pintou aquela cena que ele já havia imitado antes tão concretamente, mas desta vez apenas *in abstracto*, como, por exemplo, o veludo, apenas como ideia daquilo. Uma anedota que Goethe me contou repetidas vezes em referência a si mesmo”.

Herman Hefele elogiou “o vigor e magnificência barrocos” dos versos da “Noite clássica de Valpurgis”. A cena do mar, o hino ao que se põe em movimento, é “uma esplendorosa fonte romana de Bernini só que fundida em palavras” – “da mesma forma que o barroco é a forma na qual o espírito alemão pode plasticizar o clássico de modo mais retumbante. A inteligente formulação marca, caso se desembarace o preguiado histórico-artístico, nada além do fato de que *Fausto II* não faz parte da cataforia do clássico. A essência do mundo clássico é vista pela perspectiva de um

⁸ Goethe fez alusão a versos de Adriano em 1770, e depois na *Elegias Romanas* (Livro I, Nr. XV). Nos *Anos de Peregrinação* foi mencionado como “bendito aquele nobre imperador peregrino Adriano”. [Goethe refere-se aqui ao imperador Públio Élio Trajano Adriano (76-138), mais conhecido apenas como Adriano. Foi imperador romano de 117 a 138. (N.T.)]

⁹ Curtius refere-se aqui à Batalha de Pidna, cidade no noroeste da Grécia, ocorrida em 168 a.C. entre o exército romano e o macedônico, Terceira Guerra Macedônica, e que marcou o início da supremacia de Roma na região da Macedônia, pondo fim ao Império constituído por Alexandre, o Grande. (N.T.)

¹⁰ Batalha de Farsalos, ocorrida em 9 de agosto de 48 a.C. entre Caio Júlio César e Cneu Pompeu Magno, marco do fim da República e ascensão de César, constituindo a partir daí o Império Romano. (N.T.)

tempo antigo que não está ligado a nenhuma época histórica. A Roma da guerra civil está refletida no poema épico do tempo de Nero. A Hélade da época heroica aparece junto ao tempo das Cruzadas, e vemos o Peloponeso ocupado por germanos. Filemon e Báucis são transplantados das esferas helenístico-ovidianas até o Mar do Norte. Tempos e lugares sobrepõem-se uns aos outros, transpostos para a atemporalidade alegórico-simbólica que conhecemos dos palcos de mistério da Idade Média, de Calderón e de Hofmannstahl. Essa forma artística, tão distante da grega, poderia ser concebida como uma conservação da maneira medieval ou renascentista – caso não fosse a cesura de um classicismo (*Ifigênia*, *Tasso*), formado a partir de Racine, e que a separaria disso. Não ocorre uma continuidade, mas sim o retorno a um patamar mais elevado – “tendência espiral”, tomando emprestado um conceito da ciência da natureza de Goethe.

Tal transferência está de acordo com a forma de pensar de Goethe. A oposição primordial entre o sereno e o turvo alcança, conforme vimos, as esferas da natureza e do espírito. Através das cores complementares Goethe via “uma grande lei que perpassa toda a natureza”, a lei da “alternância necessária”. “Talvez”, acrescenta ele, “as divertidas cenas intercaladas nas tragédias de Shakespeare se baseiem nesta lei... ela parece não ser aplicável somente às mais elevadas tragédias gregas”. Aqui temos o caso de obras que, tomadas como clássicos exemplares, parecem contradizer uma lei tida como universal. Do mesmo modo, uma relativização de normas clássicas pode resultar da observação da natureza. É bem característico como Goethe pensa em tal situação. Ele constata que tudo estaria interligado; uma lei da teoria das cores poderia servir a uma análise das tragédias gregas. “É preciso apenas se resguardar de ir longe demais com uma lei tal, e tomá-la como base para fenômenos heterogêneos; se estará mais seguro, caso seja usada apenas como um *analogon*, como um exemplo”. Ou seja, a transposição de conceitos da ciência natural para a esfera dos conceitos da vida intelectual possui para Goethe apenas o caráter de uma referência analógica [*analogisch*]. Isso vale também, no sentido mais estreito, para os conceitos de metamorfose e formação orgânica. “A planta segue de botão em botão e termina com o florescimento e a semente”. Goethe encontra analogias [*Analogien*] para isso na formação da lagarta, dos animais vertebrados e, finalmente, em “grandes corporações” como a da colônia de abelhas. “Desta forma, um povo produz seus heróis que, como os semideuses, estão no poder para proteção e salvação; e do mesmo modo se unificaram as forças poéticas dos franceses em Voltaire.” Grandes povos, como os franceses, aparecem aos pesquisadores da natureza como “corporações”, como a sociedade das abelhas. Esta produz a rainha e a coloca como chefe. Dessa maneira Voltaire é a França elevada à potência. Trata-se aqui de uma consideração espirituosa, divertida e sem compromisso. Falharia aquele que quisesse reduzir a morfologia de Goethe ao esquema da formação dos botões e das vértebras. É bastante instrutivo que o fenômeno Voltaire ache outro desaguadouro que esteja livre de botânica e osteologia:

Quando famílias conservam-se por muito tempo, pode-se então notar que a natureza finalmente produz um indivíduo que congrega em si as peculiaridades de todos seus antepassados e reúne todas as até então disposições [*Anlagen*] significativas e singulares, expressando-as

perfeitamente. Da mesma forma acontece com as nações cujos préstimos se expressam de forma total e de uma só vez, caso saia-se bem, em um indivíduo. Assim surge Luís XIV como um rei francês no mais alto sentido, e da mesma forma, Voltaire é o mais elevado tipo de escritor concebível entre os franceses e o mais de acordo com essa nação.

Ou um terceiro uso desse mesmo pensamento: “Foi a metamorfose de uma literatura secular que desde Luís XIV cresceu e, por fim, floresceu plenamente”.

Natureza e história estão reunidas sob um mesmo olhar. Como crítico, Goethe é também historiador. Ele mostra as produções intelectuais a partir de suas bases históricas. Paris, “onde em cada canto se passou um pedaço da história”, oferece condições para o desenvolvimento daquela brilhante literatura que se estende de Molière até Diderot. Os romances de Scott “repousam sobre o esplendor dos três reinos britânicos”. Muito pelo contrário, o escritor alemão! A história dos primórdios da Alemanha se encontra em uma escuridão demasiadamente densa, a posterior não desperta em geral nenhum interesse nacional “devido à falta de uma única casa regente”. Klopstock procurou se estabelecer com *Hermann*, “porém o objeto está muito distante, ninguém possui nenhuma relação com esse tema”. E Lessing! Em sua *Minna von Barnhelm* teve de se contentar em tratar das contendas entre saxões e prussianos, porque não encontrou nada melhor. Ele nasceu em um tempo ruim e por isso necessitava de um efeito polêmico: em *Emília Galotti* deu sua “espetada” nos príncipes, em *Nathan*, nos padres. O próprio Goethe fez com *Götz von Berlichingen* uma feliz escolha. “Por outro lado, em *Werther* e no *Fausto*, tive de tocar em meu próprio peito, pois o que havia sido transmitido pela tradição não era grande coisa”. Em *Wilhelm Meister* teve que escolher o assunto mais miserável que se possa conceber: “comediantes ambulantes e camponeses pobres”. É um ancião que fala assim (1826). “Mas se soubesse, segue dizendo, de forma tão clara como agora, quantas coisas magníficas já existem há séculos e séculos, não teria escrito uma linha sequer, mas sim feito outra coisa”.

5

Essas palavras podem parecer estranhas, mas elas esclarecem muita coisa. Bem na metade de sua vida, Goethe descobriu que ele teria “nascido para ser escritor”. Porém, em 1791 ele declara a Jacobi que estaria, dia após dia, cada vez mais ligado às ciências naturais, e faz a seguinte declaração: “como consequência disso, provavelmente irei me ocupar exclusivamente delas”. Por muito tempo acreditara estar destinado a tornar-se artista. Isso era, lançando mão de uma fórmula bastante significativa para ele, uma “falsa tendência”. Uma história que demonstra isto é a que se desenrola em *A missão teatral de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meister theatralische Sendung*). Por muito tempo Goethe teve a “fantasia” de que seria possível instituir um teatro alemão e de que ele poderia contribuir para isso. “Eu escrevi a minha *Ifigênia* e o meu *Tasso* e tinha a esperança ingênua de que daria certo. Contudo, nada se mexeu nem se agitou e tudo permaneceu como era antes”. Desenhista, pesquisador de ciências naturais, reformador do teatro, funcionário público, escritor – essas e outras possibilidades ele as tinha em si. Somente em idade avançada ele pôde lançar um olhar sobre elas. Nos últimos anos, ele se

tornou, como único sobrevivente, histórico para si mesmo e até mesmo “mítico”. Uma obra tardia como o *Divã* também se tornou, após uma década, estranha para ele: “é como uma pele de cobra que se desprende e ficou pelo caminho” (1827). Nos primeiros tempos em Weimar, Goethe já havia utilizado essa imagem para falar de si mesmo. A historização da própria vida, que induziu censores irracionais a criticar *Poesia e verdade*, não significa ossificação ou rigidez, mas sim um efeito da entelúquia. As etapas da vida que se completavam tornam-se transparentes e são suscetíveis de ser contempladas juntas, formando uma unidade mais elevada. Por isso, Goethe nomeou o poema “À meia-noite” (*Um Mitternacht*) – esse acorde perfeito – de sua “Canção da vida”, “uma de minhas produções preferidas”. Somente nessa fase mais elevada, Goethe acreditava saber “o quanto de excelente existe há séculos e milênios”. O “excelente” como categoria de valor corresponde à fase da vida da idade mais avançada – pois implica a duração e, com isso, a noção de tempo que se conta por séculos e milênios. A juventude pensa em anos, a idade madura em quinquênios, em décadas:

*Lustrum ist ein fremdes Wort!
Aber wenn wir sagen:
Lustra haben wir am Ort
Acht bis neun ertragen
Und genossen und gelebt
Und geliebt bisweilen,
Wird, wer nach dem Gleichen strebt,
Heute mit uns teilen.*¹¹

Em 1825 celebra-se o cinquentenário de Goethe como funcionário a serviço da corte. Em 1827, ele pensa se valeria a pena “ainda aguentar por mais outros cinquenta anos”; pois ainda gostaria de estar presente quando estivessem prontos o Canal do Panamá, o Canal de Suez e Canal do Reno-Danúbio. A construção de canais é uma das atividades de melhoria do solo empreendidas por Fausto. O palácio do último ato localiza-se em um amplo jardim, ornamentado junto a um “grande e retilíneo” canal, pelo qual chegam produtos das partes mais distantes da terra. Fausto é um centenário. O pensamento de todo um século está projetado no palco da existência humana. Desse modo se toca o campo da macrobiótica, que exercia uma atração tão mágica sobre os contemporâneos de Goethe. Ele gostava de falar, com aqueles que o visitavam em seus últimos anos de vida, sobre a longevidade de Ninos de Lenclos. Reprendia Sömmerring, que havia se deixado levar da vida aos 75 anos de idade. Ele pesava as “vantagens e desvantagens” das distintas fases da vida, concluindo que em seu octogésimo ano de vida possuía vantagens as quais não gostaria de trocar com as de antes. Após a morte de Karl

¹¹ [*Lustrum* é uma palavra estranha! / Mas quando dizemos: / Neste lugar temos suportado / oito ou nove lustros / E aproveitado e vivido / E amado algumas vezes / Aquele que almeja o mesmo / Compartilhará hoje conosco.] (Poema dedicado ao amigo von Knebel, escrito em 1817 e musicada por Zelter (N.T.))

August, lamenta-se de que não “há diferenças” e que semelhante homem tenha de ir tão cedo. “Apenas um mísero século a mais, e como ele teria feito seu tempo avançar a um estágio superior!”

À pretensão de uma vida de duração secular tem de corresponder uma consciência histórica milenar. Como diretor geral de obras públicas, Coudray conta que queria resguardar o túmulo de Wieland em Osmannstedt com uma cerca de ferro, ao que Goethe observa: “vivendo como vivo, em milênios, sempre me surpreendo pensando quando ouço falar de estátuas e monumentos. Não posso pensar no erguimento de uma estátua em homenagem a um homem de valor sem que a veja em ruínas, derrubada e destroçada por futuros guerreiros. Já vejo a cerca de ferro de Coudray em torno do túmulo de Wieland como ferraduras sob cascos de cavalos de uma futura cavalaria.” Aquele que não sabe como dar conta de três milênios, permanece “no escuro, inexperiente”.

Com o mesmo olhar de lince dirigido à carga vinda de países longínquos, Goethe contempla o régio tesouro de milênios. E com que modéstia! Ao contemplar pinturas de Pompeia, mergulha em devoção silenciosa e então irrompe a falar as seguintes palavras: “Sim, os Antigos são inalcançáveis em todos os campos da arte sagrada. Vejam, meus senhores, creio também ter feito algo, mas diante de um dos maiores poetas áticos como Ésquilo ou Sófocles, não sou absolutamente nada”. Ou melhor: “em cinco séculos, os árabes reconheceram como bons apenas sete poetas e dentre aqueles que foram rechaçados havia muitos insignificantes que eram melhores do que eu”. Ele considera Tieck como um talento de grande significância. “Mas é um erro querer elevá-lo acima de seus méritos e equipará-lo a mim. Posso dizer isso sem rodeios, pois no que se refere a mim, não fui além de mim mesmo. Seria como se quisesse me comparar a Shakespeare que também não foi além de si e que, contudo, é um ser da mais alta espécie, para quem eu levanto os olhos para olhar e a quem devo venerar”. E finalmente: “Não tenho nenhuma ilusão em relação ao que fiz como poeta. Poetas excelentes viveram na minha época, outros ainda melhores viveram antes de mim, e viverão outros depois de mim”. Essas e outras considerações semelhantes mostram-nos o quanto Goethe se classifica a partir de um ponto de vista milenar. Elas permitem interpretar a declaração de que ele não teria escrito coisa alguma, caso tivesse a clara consciência, “do quão extraordinário já foi feito há séculos e milênios”. Elas apontam claramente para uma exigência que está colocada para todo crítico de um tipo mais elevado, mas que na realidade permanece não cumprida: a hierarquização dos autores. Isso significa também: distinção entre os espíritos.

6

A apropriação da poesia oriental ampliou o reino do Goethe crítico. Foi como uma campanha de Alexandre: Hélade e Ásia entraram em uma nova relação compreendendo frutíferas tensões. Nas *Notas e ensaios sobre o Divã* [*Noten und Abhandlungen zum Divan*], os europeus são chamados de “os ocidentais”. Não era mais possível separar Oriente e Ocidente. Mas o Oriente não deveria ser ajustado ao Ocidente. Sir William Jones apreciava e amava seu Oriente. Somente a fim de

“contrabandear” a produção oriental para seus conterrâneos, comparou-as com os gregos e latinos. Para isso necessitou do preconceito excludente dos “críticos clássicos” ingleses (“classicistas”, como os chamava Goethe) que não admitiam como válido “nada além do que fora herdado por nós de Roma e Atenas”. O descobrimento da poesia árabe e persa abriu uma brecha no classicismo de Goethe, mas ao mesmo tempo confirmou e reforçou um elemento cultural que Goethe havia recebido desde sua juventude, até mesmo desde sua infância: o elemento bíblico. O *Antigo Testamento* era para ele o protótipo da tradição, carregado de doutrina e poesia; continha os mais antigos documentos da humanidade. No período da juventude de Goethe podiam-se encontrar “na Alemanha protestante” leitores das Escrituras Sagradas que sabiam de cor todos os trechos mais importantes e que os tinham sempre prontos para uso e eram “uma concordância viva”. Eram chamados de *bibelfest*, “fortes na Bíblia”, e tal apelido “dava uma dignidade especial e uma recomendação inequívoca”. Goethe se lembra deles quando no estudo da poesia oriental depara com os crentes que fortemente se atêm ao Corão e aos quais se concedia o título honorífico de *Hafiz*. Ao ser perguntado sobre o motivo pelo qual portava tal título, Mohamed Schemseddin respondeu:

*Weil in glücklichem Gedächtnis
Des Korans geweiht Vermächtnis
Unverändert ich verwahre,
Und damit so fromm gebare,
Des gemeinen Tages Schlechtnis
Weder mich noch die berührt,
Die Propheten-Wort und Samen
Schätzen, wie es sich gebühret--
Darum gab man mir den Namen.*¹²

Em concordância com ele, o poeta ocidental pode dizer:

*Und so gleich ich dir vollkommen,
Der ich unsrer heil'gen Bücher
Herrlich Bild an mich genommen,
Wie auf jenes Tuch der Tücher
Sich des Herren Bildnis drückte,
Mich in stiller Brust erquickte
Trotz Verneinung, Hindrung, Raubens
Mit dem heitern Bild des Glaubens.*¹³

¹² *Divã Oriental-ocidental*, “Livro de Hafiz”. [Pois em memória feliz / Sagrado legado do Corão / Sem alteração mantenho sob custódia / E ajo deste modo tão devotadamente / Que o Mal dos dias comuns / Nem a mim, nem àqueles atinge, / Quem as palavras e sementes dos profetas / Prezam, como dever ser – / Por isso me deram esse nome.] (N.T.)

¹³ *Idem, ibidem*. [E assim inteiramente assemelho-me a ti, / Pois de nossos livros sagrados / Tomei para mim imagem magnífica, / Como naquele manto dos mantos / Se estampou a imagem do Senhor, / Meu peito tranquilo se revigorou, / Apesar de negações, obstáculos, roubos, / Com a serena imagem da fé.] (N.T.)

Hafiz e Goethe encontram-se sob o signo das Sagradas Escrituras, e a imersão na poesia oriental coincide com um novo estudo da Bíblia. “Pois, assim como todas nossas peregrinações pelo Oriente foram sugeridas pelas Sagradas Escrituras, do mesmo modo retornamos sempre a elas, como a mais reconfortante água de nascente, e que, apesar de ser ocasionalmente turva e por vezes se esconder no solo, logo volta a brotar pura e fresca.” A incursão de Goethe no mundo do Islã não era um exotismo, mas sim o retorno ao puro ar patriarcal do Oriente. Através dos diários de viagem de um Marco Polo, de um Pietro della Valle, de um Chardin, a visão de mundo foi ampliada até os últimos séculos e, no espaço, até a China, onde já havia romances excepcionais, “quando nossos antepassados ainda viviam nas florestas”.

Nenhum conceito relativo à visão de mundo histórica de Goethe tornou-se tão conhecido como o de literatura mundial (*Weltliteratur*). Uma de suas raízes se encontra na assimilação do Oriente; em sua integração na tradição da humanidade. No ano 1831, Goethe diferencia em quatro outra teoria das fases da cultura: a idílica; a social ou cívica; a generalizada; a universal. Essa última “é a união de todos os círculos cultos que antes tinham alguns pontos de contato, o reconhecimento de *um* propósito, a convicção do quão necessário é se informar do presente estado das coisas do mundo. Todas as literaturas estrangeiras se assemelham à literatura nacional e não ficamos para trás no girar do mundo”. O girar do mundo, a crescente “facilidade da comunicação”, era um aspecto de sua época que Goethe saudava. Ele elogiava o serviço expresso dos correios, essa novidade dos meios de comunicação alemães;¹⁴ informou-se com interesse sobre a inauguração da navegação a vapor pelo Reno e sobre a máquina voadora de Degenhardt. Os canais dos Parsis, “de cuja circulação surgiu a fertilidade do país”, prenunciam a construção de canais no *Fausto*. Ele tinha esperanças de uma unificação da Alemanha, isto é, da entrada da Prússia na aliança aduaneira do sul da Alemanha, do mesmo sistema monetário, de medidas e peso – mas que se observe bem, sem nenhuma unificação estatal: “pressuposto que tivéssemos há séculos na Alemanha apenas as duas capitais Berlim e Viena, ou apenas uma, então gostaria de ver como estaria a situação da cultura alemã”. Ele esperava que a unificação da Alemanha viesse por meio “de nossas estradas e futuras linhas férreas”. Tudo isso ressoa no conceito de literatura mundial. A dois visitantes poloneses, a quem serve “um maravilhoso peru com trufas”, ele explica que, para a multidão cega, as diferenças nacionais tomam a forma de barreiras intransponíveis. Disso resulta então a obrigação dos mais bem formados de influir de modo atenuante nas relações entre os povos, da mesma maneira pela qual devem facilitar as navegações ou abrir caminhos nas montanhas. O livre comércio de conceitos e formas de sentir intensifica a riqueza e o bem-estar geral da humanidade, da mesma maneira como o trânsito em forma

¹⁴ Trata-se aqui do conceito de “Schnellposten”, correio expresso, introduzido em janeiro de 1819 (Berlim-Magdeburg) no serviço dos correios da Prússia. Era um serviço que garantia uma entrega, conseqüentemente, uma viagem mais rápida. Isso influenciou na melhoria das estradas e na extensão de redes de transportes. (N.T.)

de produtos e frutos do solo. A palavra literatura mundial (*Weltliteratur*) não surge na conversa, mas seu conceito é desenvolvido e, na verdade, como complemento de um ideal de livre comércio. Segundo o ponto de vista de Goethe, assim como a liberdade aduaneira não deveria produzir uma unificação política da Alemanha, do mesmo modo ele não coloca a literatura mundial (*Weltliteratur*) em oposição às literaturas nacionais. Por vezes, acentua mais fortemente o universal, por outras, mais o “nacional”. Como todos os conceitos de Goethe, o de literatura mundial não possui uma restrição de definição, mas sim um ponto de unidade de muitas relações, centro de perspectivas divergentes: ele é uma incumbência. À época do *Divã*, ele recebeu uma reprimenda por conta do preconceito classicista. Porém, depois de passada essa época, o pêndulo retorna para a Antiguidade:

literatura nacional não quer dizer mais nada, estamos na época da literatura mundial e agora todos devem atuar para que essa época se acelere. Contudo, também não podemos em tal valoração do estrangeiro ficar presos a algo especial e o tomarmos como exemplo a ser seguido. Não devemos pensar que o chinês seria esse modelo, ou o sérvio, ou Calderon, ou os Nibelungos; devemos sim, quando tivermos a necessidade de algo exemplar, voltar aos gregos, em cujas obras o belo homem sempre é representado. Devemos vislumbrar todo o restante apenas historicamente e o bom, na medida do possível, de lá nos apropriarmos.

Na medida do possível! O modo de pensar imbricado de Goethe está em oposição ao sistemático: quando ele estabelece uma posição, está também inclusa a negação. “Alemanha”, diz após a visita do jovem poeta, “está em todas as matérias em uma posição tão elevada que quase não é possível alcançar com a vista e, além disso, ainda devemos ser gregos, latinos, e ingleses e franceses. A isso se soma a maluquice de também indicar para o Oriente e aí um jovem tem de ficar completamente confuso.”

Tem-se a maluquice... por acaso Goethe também não faz parte disso? Porém, apenas seis anos mais tarde:

Imagina-se em vão que se poderia fazer face a todas as manifestações literárias; mas é inútil; tateia-se por todos os séculos, por todas as partes do mundo e em nenhum lugar sentimo-nos em casa; embotam-se os sentidos e o juízo, perde-se tempo e forças. Isso acontece comigo mesmo; me arrependo, mas tarde demais. Alguns passam a vida folheando *in-fólios* e *in-quartos* e não se tornam nem um pouquinho mais inteligentes do que se tivessem lido a Bíblia todos os dias; a única coisa que se aprende é que o mundo é estúpido e isso se pode comprovar em qualquer ruela por aqui.

In-fólios e *in-quartos*: podemos conferir através da utilização da biblioteca de Weimar por Goethe, toda anotada nos registros. Como resultado dessa investigação, constata-se que Goethe lia diariamente em média pelo menos um volume médio *in-oitavo*. A lista de obras tomadas de empréstimo revela a amplitude de seus interesses. Goethe possui um pouco daquele poli-historicismo literário que também encontraremos em Herder e em Jean-Paul. Aqui também encontramos uma das raízes da concepção goethiana de literatura mundial. Mas a poli-história se coloca a serviço de um tipo superior de modo de reflexão: a comparativa. Ela

incorpora tanto sua ciência natural e como sua teoria da história. Quando aplicada à literatura, ela produz a ideia de uma história da literatura comparada, o que, por sua vez, novamente contribui para a crítica: quando começa a elogiar o maneirismo de Jean-Paul, traço que, em seu período clássico, ele havia rejeitado completamente, Goethe o faz através de semelhanças com a poesia oriental. Graças ao método comparativo, a poli-história se eleva a uma consideração genuinamente histórica. A partir daí se desenvolve uma relação mais ampla. Como pesquisador da natureza, assim como historiador, Goethe informa sobre a história da pesquisa. As *Notas e escritos sobre o Divã* e a *História da teoria das cores* propiciam história da ciência e dos sábios, misturadas com considerações pessoais. Com isso é dado à história da literatura uma área na qual ela, na verdade, raramente entra de modo suficiente. Frequentemente entre nós, ela se limita em demasia à história da Poesia [*Dichtungsgeschicht*], permanecendo no ar a pergunta sobre a forma pela qual se poderia separar sensatamente Poesia (*Dichtung*) de Literatura (*Literatur*).

Qual é a essência da Poesia? Qual é o seu lugar no sistema do “espírito objetivo”? Sua função na sociedade humana? Sua relação com as artes plásticas e da oratória? Com a filosofia? Essas são questões que, desde Homero, são sempre feitas e respondidas de formas diferentes. Tomadas em conjunto, podem se caracterizar como teoria poética (*Dichtungstheorie*). Esse complexo carece de minuciosa investigação histórica. Isso faria bem tanto à história da literatura como à crítica. Mas também ao entendimento de Goethe – que de modo algum está concluso – essa forma de abordagem poderia oferecer uma contribuição fundamental. Isso é obstruído por interpretações convencionais. Quando se discute sobre sua teoria poética, então se costuma remeter para o fato de que ele qualificou suas obras como partes de uma grande confissão (*Konfession*), mas também como poesias de ocasião (*Gelegenheitsdichtung*). Mas o que propriamente se quer dizer com isso?

Entende-se poesia de ocasião da seguinte forma: na Antiguidade tardia, a oratória tinha lugar quase que apenas em festividades privadas ou públicas, nos chamados discursos de ocasião (*Gelegenheitsreden*).¹⁵ Havia uma grande demanda de panegíricos, de discursos de saudação, discursos em festas, de convite, de saudação, de despedida, de casamento, de nascimento, de consolo e de outros tipos semelhantes. Na Idade Média, na Renascença e nos tempos seguintes, todos esses tipos são transpostos para a poesia, considerada como parte da Retórica. Ao discurso casual correspondia a poesia casual. Encomendavam-se poesias de ocasião para festividades. Na época da juventude de Goethe elas circulavam amplamente. O rapaz contemplava-as com certa inveja, porque ele “acreditava poder fazer tais coisas tão bem ou, talvez, ainda melhor”. Logo se deu a oportunidade para isso, por meio do primeiro suave idílio amoroso que é tecido em torno da Gretchen de Offenbach.¹⁶ Goethe relata o relacionamento graciosamente em *Poesia e verdade*. Compõe epitalâmios e outras *carmina*. São poesias de ocasião em sentido próprio

¹⁵ Ver o capítulo “Retórica” do meu livro *Literatura europeia e Idade Média latina* (Bern 1954). [Nota do autor.]

¹⁶ Cidade alemã às margens do rio Meno. (N.T.)

e original. Porém, a criação lírica livre obedece a leis bem distintas. “Eu cheguei à conclusão”, observa Goethe a respeito de seus *Estudos de Espinosa* em Frankfurt,¹⁷ “que o talento poético que em mim residia devia ser visto como algo natural, ainda mais quando me dispunha a considerar a natureza exterior como objeto dele. O exercício desse dom poético podia ser incitado e determinado por algum motivo; mas quando surgia involuntariamente, contra a vontade, era o mais feliz e rico possível.” Esse exercício poético espontâneo e natural é caracterizado aqui como oposto à elaboração de poemas festivos. Mas já em *Poesia e verdade* o uso linguístico se desloca. Na homenagem a Johann Christian Günther, a poesia de ocasião é chamada de “a primeira e mais genuína de todas as formas de poesia”. Nos anos 1920, a palavra tinha o mesmo significado de poesia objetiva. Goethe declarava a respeito de seus trabalhos que eles seriam todos “estimulados por uma ocasião de maior ou menor importância, compostos na contemplação imediata de um objeto qualquer”. De forma ainda mais clara diz a Eckermann: “O mundo é tão grande e rico e a vida tão múltipla que nunca faltarão motivos para poesias. Mas todas elas precisam ser poesias de ocasião, quer dizer, a realidade tem de propiciar o ensejo e o tema para isso... Eu não dou o menor valor a poesias tiradas do ar”. A subjetividade é “a doença geral dos tempos de hoje”. Na medida em que um poeta “expressa apenas suas poucas sensações subjetivas, não deve ser chamado como tal; mas tão logo ele se apropria do mundo e sabe expressá-lo, ele é um poeta”. Poesia de ocasião é então o oposto da expressão de estados pessoais. Ela é poesia plena de conteúdo do mundo.

Essa explicação me pareceu necessária, porque a palavra do poeta de ocasião Goethe se tornou uma convenção sem pensamentos que a sustentem. Assim também com a fórmula pobre “vivência e poesia” [*Erlebnis und Dichtung*] se ganha pouco. Goethe estabeleceu para sua poesia cunhos bem diferentes. Caso os coloquemos à prova, elas se ordenam em uma sequência gradativa. Tentaremos explicá-la.

No primeiro degrau, a poesia aparece como fenomenologia da vida humana. Ela condensa e dá forma às errâncias do coração, às complicações da vida em comum. Ao mesmo tempo, isso significa um caminho para o conhecimento, para a sabedoria, para a saúde. O poeta, diz Wilhelm Meister,

vê movimentarem-se sem propósito o emaranhado das paixões, famílias e reinos, vê os insolúveis enigmas dos enganos, aos quais frequentemente falta apenas uma palavra monossilábica para que sejam resolvidos, eles provocam confusões indizivelmente arruinadoras... Nascidas no solo do coração, cresce a bela flor da sabedoria e, enquanto os outros sonham despertos e temem diante de suas representações monstruosas vindas de todos seus sentidos, ele vive então o sonho da vida como um ser em vigília, e acontece o fato mais extraordinário, para ele o passado é ao mesmo tempo futuro. Dessa forma, o poeta é ao mesmo tempo professor, vidente, amigo dos deuses e dos homens.

O pretense egoísta Goethe (conforme Schiller o considerava nos anos 1788/1789) pode, como amigo dos homens, proferir as comoventes palavras:

¹⁷ *Poesia e verdade*. (N.T.)

*Warum sucht ich den Weg so sehnsuchtsvoll,
Wenn ich ihn nicht den Brüdern zeigen soll?*¹⁸

Ele procura o caminho, vê sua vida como “decurso labirinticamente errante”, mas ao mesmo tempo como uma pirâmide que foi posta diante de si. Ele a trilha degrau por degrau em direção ao alto.

*Weltverwirrung zu betrachten,
Herzensirrung zu beachten,
Dazu war der Freund berufen,
Schaute von den vielen Stufen
Unsres Pyramidenlebens
Viel umher und nicht vergebens:
Denn von außen und von innen
Ist gar manches zu gewinnen.*¹⁹

O último desdobramento desse diagnóstico fenomenológico nos fornece a estrofe:

*Des Menschen Leben scheid ein herrlich Los*²⁰

Com os versos-chave:

*Keins wird vom andern wünschenswert ergänzt,
Von außen düstert's, wenn es innen glänzt,*²¹

A despeito disso, a “Reconciliação” é transposta para a música.

Poesia como exposição e esclarecimento de uma “aspiração confusa”, inserida em uma fenomenologia da existência humana – isso é uma constante na poesia [*Dichtung*] goethiana. No esquematismo tradicional da teoria poética essa concepção não tem lugar. Porém, ela é uma chave para âmbitos mais amplos da criação poética goethiana. Ela pode desdobrar-se em poesia [*Gedicht*], em drama, em mascarada, em romance. Ela perpassa todos os gêneros e os conecta como algo orgânico que se deixa reconhecer nas mais variadas formas. Antes de Goethe ela não existia no mundo, nem voltou a existir depois dele. Ela é a contribuição de Goethe para a teoria da criação literária, unida à sua mônada.

Mas em seu caminho, o Goethe pesquisador de história e teórico da literatura também teve que se encontrar com teorias poéticas mais antigas. Uma tradição erudita, que foi herdada dos tempos da Antiguidade tanto pelo Islã como pelo

¹⁸ [Por que procurei o caminho tão ansiosamente, / Se não devo mostrá-lo aos irmãos?] (N.T.)

¹⁹ [Contemplar a balbúrdia do mundo / Observar a errância do coração / Para isso o amigo foi predestinado / Dos mais altos patamares / Da nossa pirâmide da vida / Olhava bastante em torno, / E não era em vão: / Pois interior e exteriormente / Há muito o que se ganhar.] (N.T.)

²⁰ [A vida humana parece um fado esplêndido.] (N.T.)

²¹ [Nunca uma coisa é completada por outra satisfatoriamente; / Por fora está escuro, quando reluz no interior.] (N.T.)

Ocidente e que continuou através da Idade Média e Renascimento até o século XVIII, uniu Poesia e retórica como “belas artes da palavra”. Em sua jornada pela literatura mundial, Goethe censurou essa “categoria geral”. Ela avilta a Poesia na medida em que a coloca ao lado da Retórica, quando não subordinada a ela. Essa “Custódia” [*Verwahrung*] de Goethe deveria ser apreciada como detentora de significado histórico. Ela se mostrou a ele durante a pesquisa sobre a poesia oriental, quando se colocou diante dele uma forma poética de cunho mais puro e da qual ele se apropriou com o sentido profundo dado por uma idade capaz de abarcar milênios com a vista: o gênero encomiástico, como ele o chama, valendo-se de um termo técnico da retórica grega. *Enkomion* significa louvor, elogio. Poesia encomiástica é, ante de tudo, elogio aos príncipes. Encontramo-la também nas cortes helênicas e ocidentais, mas não tão ricamente desenvolvida como no Oriente. O persa Enweri é “um encomiasta livre e acha que nenhum ofício é melhor do que entreter com elogios as pessoas. Príncipes, vizires, mulheres nobres e belas, poetas e músicos – ele adorna com seus discursos laudatórios e a cada um sabe atribuir algo ornamental, colhido do extenso estoque do mundo”. Elogiar é a função própria do poeta da corte. Mas o conceito de elogio se converte também em uma cifra que Goethe tem como a quintessência de toda a poesia. Ainda mais! No velho Goethe, a palavra “elogiar” (louvar) está repleta de um conteúdo solene – uma abreviatura de uma visão de mundo transfigurada (metamorfoseada). Desprendido do círculo da palavra é transferido para a esfera do ser.

Em noite estrelada, Goethe olha o infinito

*Wenn sie sich einander loben,
Jene Feuer in dem Blauen*²²

A história se transforma em *Te Deum*: o panegírico da humanidade que a Divindade escuta com tanto gosto nunca emudeceu e nós mesmos sentimos uma ventura divina quando ouvimos uma emanção harmônica dispersa por todos os tempos e lugares, ora em vozes singulares ou em coros, ora em fugas, ora em forma de vozes que entoam um só canto [*Vollgesang*]. Um canto de louvor que se eleva através de todas as esferas até o Empíreo – isso se revela então como a essência da Poesia.

Nesta ocasião há muito a se observar: que o verdadeiro poeta é chamado a captar em si a magnificência do mundo e, por isso, se sempre sentirá mais inclinado a louvar do que a censurar. A isso segue o fato de que procura encontrar o objeto mais digno de todos e, depois de ter passado por tudo, emprega seu talento de preferência para louvar e glorificar a Deus.

Poesia como elogio e louvação a Deus – *Carmen Deo nostro* – seria, portanto, outro aspecto da teoria da poesia de Goethe. No entanto, louvor a Deus feito por um crente que não era um crente propriamente dito. Mas eram ortodoxos os venerados poetas persas? Havia lugar nas leis religiosas do Islã para a Poesia? Até mesmo o fundador dessa religião teve de protestar contra o fato de o terem colo-

²² [Ao se louvarem uns aos outros, / Aqueles fogos no azul.] (N.T.)

cado no mesmo patamar dos poetas do tempo pagão. Mas no desenvolvimento ulterior, ao lado da lei e da dogmática, surgiu uma mística que poderia ser vista como em oposição à prática ortodoxa, sobretudo quando ela se servia de uma simbologia erótica. Entre os grandes da poesia persa estavam homens como Hafiz, a cujas poesias podiam ser atribuídas significado religioso e mundano. O Oriente parecia possuir também a possibilidade de uma piedade poética mundana e supra-mundana que permanecia negada ao Ocidente e, com isso, a possibilidade de uma nova “magnificência da Poesia”. Uma magnificência “na qual se refugiam pura humanidade, nobres costumes, júbilo e amor, para nos consolar das lutas de castas, de fantásticas monstruosidades da religião e do misticismo abstruso e para nos convencer de que, por fim, nela permaneceria conservada a salvação da humanidade”. Em sua “magnificência” a Poesia abriga a salvação da humanidade. A salvação, porém, é um conceito da esfera religiosa. Portanto, também dela se aproxima a concepção de Poesia que se contrapõe de modo consciente à degeneração da fé. Contudo, a religião do profeta concede ao poeta seu direito. Os dois tipos de pessoas espiritualizadas estavam abrigados naquela esfera religiosa; mesmo que em uma separação complementar.

Caso então queiramos explicitar mais especificamente a diferença entre poeta e profeta, digamos o seguinte: ambos são possuídos e inflamados por um Deus, porém o poeta desperdiça o talento que lhe foi dado no prazer, para produzir novos prazeres e alcançar honrarias pelo que produziu e quando muito uma vida confortável. Ele negligencia todos os outros propósitos, procura ser polivalente, mostrar-se ilimitado em relação a convicções e representações. O profeta, ao contrário, vê um único propósito, e para alcançá-lo serve-se dos meios mais simples.

Neste ponto, abrem-se duas perspectivas. Poesia como fruto e meio do prazer. Nossos pedagogos não se cansam de repetir – ter prazer nos faz vulgar. Mas em relação a esse assunto, Goethe tem algo bem diferente a dizer. Ele fornece uma ética do prazer, do próprio e – uma etapa mais elevada da vida – do substitutivo.

*Was ihr sonst für euch genossen.
Läßt in andern sich genießen.
Niemand wird uns dann beschreien,
Daß wir's uns alleine gönnen;
Nun in allen Lebensreihen
Müsst ihr genießen können.*

*Und mit diesem Lied und Wendung
Sind wir wieder bei Hafisen,
Denn es ziemt, des Tags Vollendung
Mit Genießern zu genießen.²³*

²³ [O que outrora haviéis gozado outrora / Deixai que outros dele se deliciem / Ninguém irá então nos reclamar / Que quisemos somente nosso regalo; / De ora avante em todas as aparas da vida / Deveis poder se deleitar / E com essa canção e giro / nos encontramos novamente junto a Hafis; / Pois convém para que o dia seja completo / Deliciar-se com quem sabe se deleitar.] (N.T.)

A poesia de deleite de Anacreonte, a de Hafiz, a de Goethe: patamares da pirâmide da vida da literatura mundial.

Como aquele deleitante e criador de deleites, o poeta é um pródigo. Esse pensamento nos conduz do *Divã* ao *Fausto*. Na cena da mascarada no paço imperial, o arauto anuncia vários poetas: “poetas da natureza, poetas da corte e de cavalaria, uns ternos, outros entusiastas”. Na aglomeração de concorrentes de todo tipo, nenhum deixa o outro tomar a palavra. O satirista, ao passar furtivamente, diz algumas palavras. Os poetas da noite e dos sepulcros se desculparam, “porque se acham em conversação com um vampiro recém surgido, do que talvez possa resultar um novo tipo de poesia”. Deles se prescinde e evocando-se a mitologia grega, “a qual, mesmo sob uma fantasia (máscara) moderna, nada perdeu de seu caráter, nem de seus encantos”. No desfile de máscaras surge um carro, dirigido por um belo rapaz. Quando perguntado pelo arauto, ele se define:

*Bin die Verschwendung, bin die Poesie;
Bin der Poet, der sich vollendet,
Wenn er sein eigenst Gut verschwendet.*²⁴

Se, em Platão, Eros é o filho da Pobreza e da riqueza, ao Rapaz-guia é dado como pai Plutus, o deus da riqueza, “um rei rico e benevolente”. Plutus traz riquezas para a corte imperial. Ao esvaziar as arcas com os tesouros, ele se volta para o Rapaz-guia e diz:

*Nun bist du los der allzu lästigen Schwere,
Bist frei und frank, nun frisch zu deiner Sphäre!
Hier ist sie nicht! Verworren, scheckig, wild
Umdrängt uns hier ein fratzenhaft Gebild.
Nur wo du klar ins holde Klare schaust,
Dir angehört und dir allein vertraust,
Dorthin, wo Schönes, Gutes nur gefällt,
Zur Einsamkeit! – Da schaffe deine Welt.*²⁵

Junto ao Rapaz-guia coloca-se eufóron. As duas figuras são representações do protótipo [*Urbild*]:²⁶ é a Poesia em sua “magnificência”, aparecendo e desvanecendo como um gênio juvenil. Ambos são jovens, ambos vivem protegidos, sob os cuidados de um pai bondoso que logo os põe em liberdade. Seria errôneo interpretar a figura do pai com uma simbologia psicológica demasiadamente categórica.

²⁴ [Sou a abundância, sou a Poesia / Sou o Poeta que se completa / Ao dissipar sua própria fortuna.] (N.T.)

²⁵ [Da mui pesada carga estás liberto, / És enfim livre, à tua esfera corre! / Aqui ela não é. Confusas, rudes / Aqui nos cercam formas monstruosas / Só onde a mente é clara, e a serena claridade olhas / a ti pertences e em ti só confias; / Lá ode o Belo e Bom melhor nos prazem, / Na solidão: – aí teu mundo forma!] (N.T.)

²⁶ Usou-se a palavra “protótipo” na acepção etimológica de “o primeiro tipo, de criação primitiva, primitivo”. Cf. Dicionário Houaiss. (N.T.)

Entretanto, uma coisa é certa: o gênio encarnado como rapaz – última encarnação da ideia da Poesia de Goethe – deve ser visto em conjunto com a imagem de uma potência criadora, cuja esfera abarca a do filho. A esfera da Poesia é uma região demarcada e purificada do ser do mundo [*Weltwesen*]: “Só onde a mente é clara, e a serena claridade” – esse único verso expressa com a mais vigorosa concisão a essência da teoria goethiana da poesia e da vida: uma visão clara dirigida à clareza; um interior claro que dialoga com o claro exterior. Luz do dia “tecida de vapores da aurora e da claridade solar”; luz das eternas estrelas quando se tornam claros a noite e o éter: dupla forma de aparição do mundo “sereno”, ao qual Goethe, ansioso por luz, se sabe ligado. A Idade Média conheceu uma metafísica da luz. Encontramos em Goethe uma poética da luz que abrange o divino e o humano, o Oriente e o Ocidente, o passado e o presente.

*Laß den Anfang mit dem ende sich ins eins zusammenziehen*²⁷

Esse verso exprime o que há de mais peculiar no sentimento goethiano da vida e remete os leitores de Goethe a outras passagens que expressam o mesmo. Citemos apenas uma, por ela possibilitar um olhar final sobre o domínio da metamorfose na poética goethiana:

certos grandes motivos, lendas, antiquíssimas tradições históricas gravaram-se tão profundamente na alma que eu as mantive vivas e atuantes em meu íntimo por quarenta ou cinquenta anos; me parecia ser meu bem mais precioso, ver essas valiosas imagens frequentemente renovadas em minha imaginação já que, na verdade, elas se metamorfoseiam repetidamente sem contudo perderem sua essência, amadurecendo até uma forma mais pura, até uma representação mais definitiva.

Por meio século Goethe traz em si imagens que chegaram até ele pela tradição e que o deixaram para se converterem em criações artísticas. A declaração é significativa. Elas aludem à relação entre consciente e inconsciente na criação de Goethe, e os “grandes motivos, lendas, antiquíssimas tradições históricas” podem ser entendidos como uma alusão quase imperceptível às imagens arquetípicas no sentido de C. G. Jung. Elas emergem uma vez ou outra da corrente na qual lenda e história estão misturadas. Ele une sua criação à cadeia áurea das tradições da humanidade. Aquelas imagens são a carga do suprapessoal e supra-histórico. Ocupam a posição mais elevada no mundo hierarquizado que Goethe chama de objetivo. É um conceito que em diversos graus de seu teor também predomina de modo peculiar em sua crítica de valor. Não devemos nos estender aqui sobre suas normas e conceitos fundamentais. Já é suficiente para nós termos esclarecido nossa compreensão de Goethe em alguns pontos.

Tradução de Magali Moura do texto original em alemão “Goethe as Kritiker”.

²⁷ [Deixai que início e fim em um só se reúnam.] (N.T.)

APÊNDICE

AOS COLABORADORES

A revista *Literatura e sociedade* está aberta à colaboração na área dos estudos literários, teoria literária, literatura comparada, com ensaios de caráter teórico ou voltados para a interpretação de autores e obras.

As propostas de artigos para publicação são submetidas a um corpo de pareceristas externo à revista. O resultado da avaliação é informado posteriormente ao autor.

Os trabalhos submetidos para publicação devem ser encaminhados em formato Word (.doc) ou formato RTF (.rtf) e, preferencialmente, não devem ultrapassar 8.000 palavras (cerca de 20 páginas em fonte Times New Roman, tamanho 12 e espaçamento 1,5). As notas devem aparecer no rodapé da página. As referências bibliográficas devem ser completas e obedecer às normas da ABNT. O texto deve ser acompanhado de resumo de 3 a 5 linhas e de 3 palavras-chave, bem como de *abstract* (versão em inglês do resumo) e *keywords* (tradução para o inglês das palavras-chave). É aconselhável que os textos tragam, ao final, a data de redação. Os autores devem também informar seus vínculos institucionais.

As propostas de artigos ou ensaios para publicação podem ser encaminhados por e-mail: revflt@usp.br

Endereço para correspondência

Literatura e Sociedade (USP-FFLCH-DTLLC)

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403

Cidade Universitária – São Paulo (SP)

05508-010

fone: (11) 3091 4312

fax: (11) 3091 4865

e-mail: revflt@usp.br

flt@usp.br

ONDE ENCONTRAR A REVISTA

Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
DTLLC-FFLCH-USP
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403
Cidade Universitária – São Paulo (SP)
05508-010
tel.: (11) 3091.4312
fax.: (11) 3091.4865
email: flt@usp.br
site: www.usp.br/dtllc
USP/FFLCH

Projeto original
de *Literatura e Sociedade*
CARLITO CARVALHOSA

Projeto de capa e adaptação de miolo para
os números 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 e 14
MARIA AUGUSTA FONSECA

Secretaria
LUIZ DE MATTOS ALVES
MARIA ÂNGELA AIELLO BRESSAN SCHMIDT
MARIA NETTA VANCIN
SUELI MARIA REGAZZO
ZILDA FERRAZ

Preparação e Revisão
NELSON LUÍS BARBOSA

Abstract (Ensaio 1) / *Contents*
DANIEL LAGO MONTEIRO

Diagramação
ESTELA MLETCHOL

Literatura e Sociedade, n.16
São Paulo, 2011.2
ISSN 1413-2982