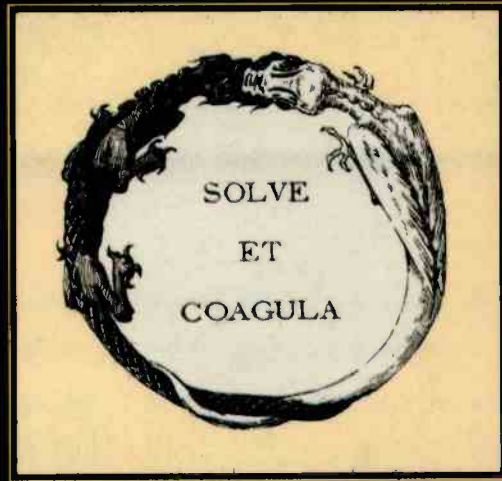


Rodrigo Petronio



Transversal do Tempo



PREFEITURA DO RECIFE
SECRETARIA DE CULTURA
FUNDAÇÃO DE CULTURA CIDADE DO RECIFE

Tempos e espaços de idéias

Heloísa Arcoverde de Moraes

Os Prêmios Literários Cidade do Recife, por sua abrangência nacional, trazem de São Paulo o ensaio *Transversal do Tempo*, de Rodrigo Petronio, premiado em 2001 e lançado agora pela Prefeitura do Recife.

O concurso, instituído pelo Conselho Municipal de Cultura, proporciona, ao longo dos seus 30 anos de existência, um salutar intercâmbio de idéias, contemplando talentos às margens e para além do Capibaribe. Pode, assim, o público leitor conhecer a literatura de bom nível dos vencedores de outros estados e reconhecer, no mesmo patamar, a dos concorrentes locais.

Poeta e contista, Rodrigo Petronio já circula nos meios literários, com livros publicados, outros prêmios recebidos, ensaios em suplementos literários e Internet, veículo tão jovem quanto o autor.

Transversal do tempo reúne ensaios sobre autores separados pelo tempo e de culturas e estilos diversos.

Se não é o tempo nem o espaço, o que aproxima Lúcrécio e Ezra Pound? Góngora e Voltaire? Montaigne e Fernando Pessoa? Marcel Proust e Pedro Nava?, nestes dez capítulos?

Para saciar a curiosidade, o leitor deve percorrer os caminhos da poética, da filosofia e da memória desses autores que Rodrigo Petronio aborda com muita propriedade e erudição, mas com um estilo leve e uma linguagem coloquial de agradável leitura.

para o meu amigo

João Freitor, poeta

professor e editor - me,

Emas histórias e desenhos

da literatura

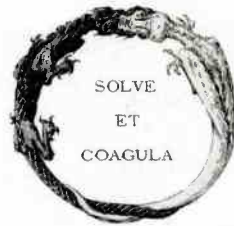
com o desejo de fazer um

Projeto Petisco

30 maio 2003

**Transversal
do Tempo**

Rodrigo Petronio



Transversal do Tempo

Prêmio Jordão Emerenciano
do Conselho Municipal de Cultura
Ensaio, 2001

Prefeitura do Recife
Secretaria de Cultura
Fundação de Cultura Cidade do Recife
Recife, 2002

Copyright © Rodrigo Petronio

Prefeito do Recife

João Paulo de Lima e Silva

Secretário de Cultura

João Roberto Costa do Nascimento

Presidente do Conselho Municipal de Cultura

Raul Córdula Filho

Presidente da Fundação de Cultura

Ada Siqueira

Diretora Administrativo-financeira

Marlene Moraes

Diretor de Ação Cultural

Antonio Edson Cadengue

Diretora do Departamento de Literatura e Editoração

Heloísa Arcoverde de Moraes

Revisão

Pedro Américo de Farias

Programação visual

Isabel Leão

Ilustrações capa e quarta capa

Solvet et coagula – inscrição alquímica de autor anônimo, in *Mutus liber*;

A grande roda – in *Uma visão*, de W. B. Yeats

ISBN Nº 85-7044-116-9

P497t Petronio, Rodrigo, 1975-
Transversal do tempo / Rodrigo Petronio. - Recife :
Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002.
189p. : il.

Prêmio Jordão Emerenciano do Conselho Municipal
de Cultura. Ensaio, 2001.

1. ENSAIOS BRASILEIROS. 2. LITERATURA - HISTÓRIA
E CRÍTICA. I. Título.

PeR - BPE

C D U 869.0(81)-4
C D D B 869.4

Direitos exclusivos desta edição reservados pela

Fundação de Cultura Cidade do Recife

Cais do Apolo 925 15º andar 50030-230 Recife PE

(81) 34258018 delied@recife.pe.gov.br www.recife.pe.gov.br

Impresso no Brasil - 2002

para Ana, todo

Prefácio

Elegante, equilibrado, erudito e agradável de se ler

Elegante, porque escrito numa linguagem sem pompa nem truques baratos; equilibrado, porque conduz com gosto e tranqüilidade os temas que aborda; erudito, porque ficamos surpresos com a facilidade e a propriedade com que apóia sua argumentação em exemplos, sempre sagaz; agradável de se ler porque não pesa em momento algum, não cai no despropósito da maioria da crítica de infernizar o leitor com tiques acadêmicos ou jornalísticos: o tom é o de uma conversa inteligente.

É oportuno saber que se trata de livro de poeta e contista. O ponto de vista particular que expressa e as escolhas que faz estão relacionados ao fato imprescindível de termos um poeta e prosador dividindo suas leituras conosco. Petronio escreveu e publicou *História natural* (1999), um ótimo livro de poemas, foi premiado por seu livro de contos, *Anaxarata*, e pelo novíssimo *Eco*, com seus novos poemas. Sua crítica tem sido publicada, até agora, na Internet e no suplemento literário Rascunho, e apenas esparsamente. O prêmio Jordão Emerenciano, que recebeu por este *Transversal do tempo*, nos trouxe enfim alguns deles em edição,

acrescentando mais um poeta à tradição de autores como Eliot, Borges e Paz, com quem sua ensaística revela ter pontos de contato. Aqueles que mencionei na primeira linha.

Para traçarmos um brevíssimo panorama, basta dizer que, como o título deste livro indica, a mira incide sobre um conjunto de autores separados por línguas, culturas, tradições e épocas muito diversas, que comparam em ordem cronológica e quase sempre numa proposta monográfica em cada capítulo (a única exceção é a do capítulo em que investiga as relações entre o memorialismo de Pedro Nava e Proust). Teremos um arco que se estende de Lucrécio a Ezra Pound, e, terminando o livro, ficamos mais esclarecidos a respeito de cada um dos autores. Montaigne tem o ponto de sua curiosa individualidade, na inauguração do gênero ensaio, defendida com a convicção que encontramos nos bons leitores; Pound recebe um ensaio importante em português, sobre Mauberley; o Siglo de Oro espanhol ganha mais um leitor atento (Petronio tem trabalhado numa tese sobre Góngora).

Enfim, é disso que se trata.

Espero ter definido o traçado geral do belo livro de Rodrigo Petronio e ter cativado a sua simpatia, leitor, para com ele. Evidente que, como todo prefácio a um bom livro, este comporta um tanto de vestíbulo e redundância. De resto, não deve ter tamanho para ser enfadonho. Boa leitura.

Dirceu Villa
Inverno de 2002

Prólogo

Os ensaios contidos neste volume são de naturezas diversas. Alguns se aproximam mais do comentário e da anotação de leitura, onde tentei dar uma abordagem bastante pessoal à obra de autores que freqüentam a minha cabeceira. É o caso dos que versam sobre Lucrécio, Vico, Voltaire, Montaigne e Góngora, cujas *Soledades*, ápice da agudeza engenhosa do Homero espanhol, serviram de guia a essa constelação de temas por meio dos quais procurei pintar um panorama geral de sua obra dentro do debate estilístico seiscentista. De caráter difuso, este livro provavelmente não dirá nenhuma novidade ao especialista ou ao erudito, mas sim ao leitor curioso que entende a literatura como essa espécie de espaço ideal do pensamento, onde o tempo se suspende e por um instante podemos contemplar todos esses fragmentos do Espírito dispostos lado a lado, unidos pela fruição e por algumas intensidades e afinidades que corram entre eles independente dos séculos que os separem. Outros têm um caráter de estudo. Assim ocorre com aqueles dedicados às *Coplas* do aragonês Jorge Manrique, ao longo poema em forma de colagem de Ezra Pound, à poesia do heterônimo Alberto Caeiro e às relações entre

Proust e Nava. Já o texto que trata da prosa poética de Francis Ponge está mais próximo de uma sugestão crítica sucinta. Faltam ainda ensaios sobre Gracián, Vieira, o *Quijote*, a tradição da alquimia e Augusto dos Anjos, que estão em fase de idealização e devem figurar em uma edição futura deste livro.

O título explica a obra tanto nas suas possíveis virtudes quanto nos seus débitos, impertinências e equívocos. Quis, com esses ensaios, ainda que imaturos em muitos aspectos, delinear um fio de Ariadne que nos redima da experiência amarga de viver entre os cacós da tradição e da história, fornecendo-lhes um sentido. Subjaz a todo impulso à unidade um abismo: aquele que nos sugere que essa condição transcendente talvez só exista no discurso, não nos fatos mais palpáveis de nossas vidas. Se for assim, paciência. A separação entre a linguagem e a realidade, a idéia mesma de realidade, há muito me parece uma das criações mais maravilhosas e inverossímeis a que o homem já se propôs. Na melhor das hipóteses, mais uma construção imaginária, uma mitologia, agora positiva. Mas como poderíamos classificar essa forma mental que não dá nunca sua nuca à guilhotina inábil que a todo momento cinde pensamento e ato, realidade e ficção? Uma variante moderna, sem o apelo sacramental de séculos atrás, daquela famosa e mal interpretada prosa do mundo? Sim; é bem possível. E se me exigissem uma sentença drástica, diria que creio piamente nesta como a única realidade possível.

Rodrigo Petronio

Sumário

- 7 **Prefácio**
- 9 **Prólogo**
- 13 **A máquina do mundo**
Lucrécio e o *De rerum natura*
- 31 ***Ars moriendi* e Ética cortês**
As *Coplas* de Jorge Manrique
- 49 **O teatro do mundo**
Comentários em torno dos *Ensaaios* de Montaigne
- 69 **Os séculos de Luis de Góngora**
- 97 **A história aos olhos de Deus**
Vico e a *Ciência nova*
- 107 **Voltaire vivo**
- 119 **A inversão da metafísica clássica**
Fernando Pessoa: heterônimo de Alberto Caeiro
- 135 **A experiência do tempo qualitativo**
Marcel Proust e Pedro Nava
- 149 **A revolução das coisas**
Anotações sobre Francis Ponge
- 155 **O calor convida à sombra**
Hugh Selwyn Mauberley e a poética de Ezra Pound
- 185 **Notas**

A máquina do mundo



*O tempo é a substância de que sou
feito. O tempo é um rio que me arrebatou,
mas eu sou o rio; é um tigre que me
despedaça, mas eu sou o tigre; é um fogo
que me consome, mas eu sou o fogo.*

Jorge Luis Borges



A MÁQUINA DO MUNDO

Imagem: pintura do Rajastão, c. século XVIII. Segundo a concepção tântrica, um ponto de energia invisível (*bindu*) gera a matéria primordial (*prakriti*), constituída por três qualidades (*gunas*): sattva (essência, silêncio), rajas (energia, paixão) e tamas (substância, inércia). No início da criação as três encontravam-se equilibradas; sua desarmonia é que deu origem à diversidade do universo.

Lucrécio vai a um bosque ermo em meio a ciprestes; lá encontra o amigo Mêmio, com quem troca algumas palavras e para quem ensina a filosofia de Epicuro. Ao voltar para casa, observa sua mulher desmanchando retroses de lã; olha cada floco que esvoaça sobre a mesa de madeira, pequenos seres amorfos que correm caoticamente pela sala. Sabe que assim também o universo não se encontra estático; que há em toda a matéria a unidade mínima dos átomos, e que todos os seres criados têm como última instância o vácuo, se dispersam e nunca se contraem. É inútil o amor dos homens pelo centro: nada pode se manter unido. Desviando os olhos, vê um povo revoltado sob tudo o que toca. No cânhamo, na flor, no tronco, na areia, nos objetos corriqueiros persiste a marcha inexorável e divergente dessa multidão. Os deuses são mera ilusão; ao fim, com a morte, a forma dos seres se transmuta, é impossível inverter a lógica do tempo e a substância de que é feito, ao morrer, levará todas as qualidades que o enformam e nele participam. Tudo o que o fogo queima em si resume – pensa. Olha a africana nos olhos, como quem trava um acordo tácito. Ela vai à gamela, mexe-a por alguns minutos em silêncio e logo lhe ministra algumas gotas de veneno.

Essa pequena história, narrada por Marcel Schwob

no estilo conciso e lapidar de suas saborosas *Vidas imaginárias*, tem como motivação a *Vida dos filósofos gregos*, de Diógenes Laércio e a *Vida dos pintores*, de Giorgio Vasari, biografia de artistas ilustres publicada em 1550. Mas Schwob inverte a sua natureza: além de homens insígnies, aparecem em suas histórias piratas e mercenários cujos feitos são recuperados hipoteticamente. Valem muito como ficção, mas nos importam muito pouco como fato. No caso de Lucrécio, e dos autores gregos e latinos, que vale o conhecimento de suas respectivas vidas? De quase todos eles sabemos muito pouco, quase nada, e na maioria das vezes nos guiamos por conjecturas. Qual a importância que a biografia de um escritor tem para as letras? Poderia se dizer que, felizmente, nenhuma. Afinal, morto, o autor não passa de um conjunto de sentenças que construímos mentalmente, e se fosse substituído o nome de Lucrécio por qualquer outro, continuaríamos a ler a mesma obra. Não há por que ir buscar na falibilidade de um cotidiano tudo aquilo que alguém se propôs a tornar perfeito transfigurando com artifícios. Apenas na nossa época, onde a crítica literária ora parece uma extensão da fofoca e da conversa de bar, e tenta ver a obra como um subproduto dos humores desse hipotético autor, essas coisas tomam vulto. Afinal, não há mais Schwob, Diógenes e Vasari para nos salvar.

Digo isso pois não importa a disposição mental que levou Lucrécio a escrever o *De rerum natura*, e alguns historiadores que lêem os autores antigos buscando neles algum tipo de não se sabe qual misteriosa psicologia chegam a supor um estado próximo da loucura. O fato é que há poucas obras literárias que conseguem

encenar dramaticamente os processos da natureza com a sua intensidade e resolução. Poeta atípico dentro do panorama das letras romanas, Lucrécio parece ter desenvolvido uma tradição literária que vem dos gregos, dos poemas de Parmênides e de certo tom reflexivo de Píndaro, mas que encontra nele o seu único porta-voz em língua latina. Contemporâneo de Cícero, de Propércio e dos *neóteroi*, os poetas novos, como Catulo, e de uma geração imediatamente anterior a Virgílio e Horácio, Lucrécio destoa tanto dos poetas do primeiro século antes da era cristã quanto daqueles que viveram a época de Jesus, e cujas obras nos chegaram. Enquanto Virgílio é o poeta oficial, e promove, com a *Eneida*, o elogio do Império de Augusto, período de maior prosperidade intelectual e econômica dos povos do Lácio, Horácio exercita a sátira a partir de Pérsio e Juvenal. Já os poetas novos propõem novos temas e uma urbanização da poesia a partir de uma crítica à épica, e Propércio tece sua trama erótica e amorosa ornando-a com a *erudictio* das referências. Ao contrário, Lucrécio se dispõe a fazer uma cosmogonia a partir da filosofia de Epicuro. Se fôssemos pensar em termos cronológicos superficiais, julgaríamos sua proposta como um grande anacronismo para a época. Mas seu poema cósmico não tem nada a ver com a Teogonia de Hesíodo. Pois a base do *De rerum natura* é exatamente a crítica aos deuses, e a descrição dinâmica e conceitual da natureza como a faria um filósofo materialista. No lugar de heróis, deuses, adivinhos e imperadores Lucrécio pôs os átomos, as forças de contração e repulsão, as relações do espírito com a matéria, o vácuo, o acaso, os astros, as vidas vegetal, animal e mineral, o universo em sua mudança

contínua, as qualidades e o funcionamento de cada um dos nossos afetos e a origem das nossas faculdades. A Natureza é o Odisseus de Lucrecio, e creio que ele inaugura a poesia dramática ocidental, por não ser nem épico, nem trágico, nem lírico, cômico ou satírico, já que é o velho Aristóteles quem nos ensina a classificar o gênero de uma obra a partir do que ela não é.

Poema reflexivo, seu objetivo didático não tem nenhuma correspondência com a acepção moderna deste termo e da própria literatura, vista como instrumento útil à defesa de uma tese ou à exposição e veiculação de uma filosofia. Não há precedência de algo a ser exposto e maneira de o fazermos, e pensar assim é pensar como se fosse possível um raciocínio instrumental, típico da nossa sociedade, no mundo antigo, o que é, em suas premissas, algo sem fundamento. Há sim a matéria a ser narrada, e os meios retóricos de fazê-lo; e ambos são simultâneos. Lucrecio não se apropriou de Epicuro para difundi-lo em sua poesia: ele efetivamente *viveu* as idéias de Epicuro *na* sua poesia. Daí o casamento entre a matéria – a invenção, diria Quintiliano – e a técnica ser perfeito, o que dá a força poética de sua obra. No decorrer dos seis cantos, vemos uma série de teses serem levantadas, umas refutadas outras aceitas. Uma das primeiras invectivas é contra a própria pátria, segundo Lucrecio tomada por adorações infundadas e vítima da superstição. É muito curioso ver um poeta pagão imprecisar contra as divindades, e dizer que os numes e os deuses são um engodo sem sentido que só estiola o nosso crescimento intelectual, se pensarmos que Ovídio, no século III, irá escrever as *Metamorfoses*, e repisar o mais que repisado enredo mitológico com

uma finalidade, no entanto, mais ornamental que vital, como o é em Homero. Daí em diante, a mitologia grega e latina atravessará toda a literatura, passará por Camões e desembocará em Ezra Pound. No entanto, já se trata de uma conjunção de *crença* e de *estilo* – essa parece ser a diferença principal entre esses extremos.

Após a invocação de Vênus, Lucrécio já iniciará suas críticas. Cito a boa tradução de Lima Leitão, erudito português do século XIX:

*Não me é decente desferir meus cantos
No tempo iníquo de aflições da pátria¹.*

É claro que, num sentido extremo, essa exclamação poderia ser entendida como um mero tropos retórico. Em todos os tempos encontramos escritores que vilipendiam sua própria época. Montaigne se dizia contemporâneo dos costumes mais baixos de que se tinha notícia; achava que os cortesãos se pavoneavam demais e entendiam de menos; muitas vezes, ainda, que vacilavam a sua discrição e o seu decoro. Menos de um século mais tarde, Baltasar Gracián, no *Oráculo manual*, diz que seu século é o mais fútil e abominável que já existiu, e a maioria das pessoas parecem viver felizes em sua vulgaridade, fato que escapa ao seu entendimento. Sabemos o quanto Nietzsche criticou os alemães, chamando-os de um povo sem espírito, rudimentar e grosseiro, em detrimento dos russos e franceses, seus adorados. Também falou de seu tempo, e o que disse não é nada agradável, já que era contra o avanço das formas democráticas de governo, formas essas, segundo o filósofo, de domesticar o rebanho, e avesso ao

José
Albano

espírito de negação e ao pessimismo que ele identificou no cristianismo, e dos quais o século XIX se tornou um porta-voz. Nós, no século XX, glosamos esse tema *ad infinitum*. Não sem razão, é óbvio. Mas, se todos a tem, estaremos coagidos a ver o mundo como um grande purgatório, às vezes sem redenção – esse é o agravante. No caso de Lucrecio, é bem provável que suas críticas tenham um fundamento empírico, não porque possamos deduzir isso de uma suspeita intenção do autor, mas porque é adequado às suas crenças. As superstições são o maior entrave à inteligência e à compreensão real dos fatos, diz nosso autor, e são elas que embotam a nossa percepção às custas de legitimar o poder de quem as usa:

*Sempre a superstição em toda parte
Crimes brotou, brotou ímpios sucessos.*

Um outro ponto polêmico de Lucrecio é que ele nega, sem o saber, um dos princípios da doutrina cristã então nascente: a Criação a partir do nada. Como para o poeta há dois elementos fundamentais na Natureza, o vácuo e os átomos, e um depende do outro já que, não havendo o primeiro, a própria idéia de movimento e, portanto, de vida, seria impossível, a ausência e a presença se complementam, e seria estranho se pudéssemos depreender uma da outra, tirar todo o criado de um Incriado absoluto e vice-versa. Heráclito cria no fogo primordial, Tales na água, Empédocles nos quatro elementos conjugados. Lucrecio não só descrê dessas premissas como as refuta, porque perto do atomismo de Epicuro essas propostas parecem algo inverossímeis.

Como subordinar a existência de todos os demais elementos a um, de qualidades equivalentes às deles? Parte então do princípio de que nada pode sair do nada, nem voltar a ele – e deixa assim implícita mais uma invectiva contra os deuses, que podiam gerar *ex nihilo*. Além disso, crê que tudo se transforma e nada permanece; os seres mudam sua aparência mas não se aniquilam, pois sua substância é a mesma de todo o universo: as partículas elementares, força unificadora da diversidade perceptível. E diz:

*O que as metas transpõe de sua essência
Morre logo, e o que foi não é como antes.*

Percebemos então que a base de toda a existência é indestrutível, porque os átomos são indestrutíveis, e são eles que dão estabilidade ao que seria, ao contrário, caótico. Não se trata de um instante único da Criação, localizado fora do tempo: a criação está em constante processo, ainda não foi acabada e nem haverá de ser. O universo existe desde sempre na eternidade. Só que seus seres, ao morrer, se transformam em outros seres: a forma define a substância mesma de que somos feitos, e, se uma é mortal, ambas o são, porque estão atreladas indissociavelmente. Para Lucrecio, há sim uma força eterna. Mas ela é puramente material, e não comporta nenhuma transcendência. Uma espécie de *terror mortis* se apresenta dessa maneira, e estamos diante do mesmo problema de Aquiles e da tartaruga, proposto por Zenão de Eléia. Porque, se o universo é a representação, sob formas efêmeras e mortais, dessa Unidade imanente incorruptível, tudo o que morre o

faz como se dançasse e sugerisse por trás de sua máscara a Matéria imóvel e eterna de Parmênides, que para Lucrécio são os átomos, e fosse apenas uma modificação superficial sobre a essência comum e constante, sempre idêntica a si mesma e anterior às manifestações sensíveis. Assim, se imaginamos que o universo também é infinito, infinitos têm de ser os corpúsculos mais tênues de que ele é feito:

*Que diferença então se imagina
Que entre o máximo e o mínimo se dera?
Nenhuma: a crermos infinito o mundo,
Também de partes infinitas consta
Desse mundo o corpúsculo mais tênue.*

Ou então:

*Presta ao que vou dizer: os elementos,
Que têm finito o número das formas,
São infinitos em cada uma delas.*

Se a matéria é finita em suas formas, cada uma das formas que a compõe não o é, e seria preciso imaginarmos um infinito discreto, intrínseco às próprias criaturas, cujas propriedades principais já não fossem a extensão e a duração, como geralmente estamos acostumados a pensar, e às quais, por fim, sem respostas, acabamos sempre delegando uma explicação metafísica. Há então um movimento duplo: as formas são mortais em suas manifestações aparentes, mas imortais em sua substância – o homem, ao morrer, estará cerrando definitivamente o curso de *sua* existência, mas não

barrando a continuidade perpétua dos átomos que o constituem e são imortais. Assim também, se o universo é finito na variedade de suas formas, é infinito na Substância que as fundamenta e que participa nelas. Não há nisso, como se crê, *necessariamente* a ausência de Deus ou sua negação. Porque ele pode facilmente identificado a essa Substância, como o fará mais tarde Espinosa, incorruptível e sem extensão, já que, se a tivesse, estaria sujeita a ser referida pelos mesmos predicados que limitam todas as criaturas e seres mortais, ou seja, deixaria de ser uma força *perfeita*, fora do tempo e do devir das criaturas. A partir dessa trama, Lucrécio poderá criar suas analogias entre cosmo e microcosmo, que são de grande beleza quando arquitetadas a partir de um fundo filosófico altamente bem amarrado, como é o caso do *De rerum natura*.

No Livro I, Lucrécio vai dar as bases de seu poema, e dizer-nos que tudo aquilo que não é nem vácuo nem átomo é deles propriedade ou acidente, seguindo a famosa distinção de Aristóteles na *Física* e na *Metafísica*. Assim, criará a concepção do universo como uma engrenagem, e sua obra será uma das maiores expressões do que, no século XVII principalmente, viria a se entender por máquina do mundo, tópica cara a Camões, que a usou no Canto X dos *Lusíadas*, e às letras seiscentistas de modo geral, a partir das quais essa noção será vulgarizada e apropriada em momentos de extrema beleza. Basta lembrar que o poema homônimo de Drummond, além de dialogar com o *Little Giddens*, última instância dos *Four quartets* de Eliot, também recupera essa tradição que, por hábito, rotina ou falta de imaginação, chamamos barroca. Muito

nosso corpo e, portanto, nossos sentidos, são formados por átomos. Há uma distância intransponível entre os fenômenos e nossa capacidade de interpretá-los. Devido a isso, Platão chama esses mesmos fenômenos de aparência, que nada mais é que uma sombra pálida da Idéia, e elege a filosofia como o melhor (e único) instrumento para a ascensão ao pensamento das esferas, e à transposição dessa barreira. Lucrécio os chamará de simulacros – mais pessimista e, se acreditarmos que o pessimismo é o estado mais concentrado da inteligência, mais inteligente que Platão, não nos dá nenhuma saída. Cores, sons, movimentos, formas elaboradas e relações geométricas: quando os apreendemos, não os apreendemos como realidade, mas sim como imagens construídas. São simulações aproximadas, cuja ordem e sentido variam conforme o nosso ânimo. No Livro IV, lemos uma longa e bela especulação sobre a visão, o som, o sabor, o cheiro, o tato e, finalmente, sobre as idéias, e suas relações com os simulacros, essas “emanações da superfície da matéria”. Depois dessa teoria das sensações e das idéias, discorre, em belas passagens, sobre o amor e o sexo. No Livro V, reforça a importância dos sentidos para o pensamento:

*Dos sentidos vê pois que nos dimanam
Da verdade as idéias primitivas.*

Num sentido mais abrangente, a idéia do ser como fruto e produtor de simulacros nos leva a um questionamento bastante radical. Pode-se dizer que Lucrécio, ao negar a unidade da matéria, nega também a unidade ontológica do indivíduo, fornecida pelos arquétipos

ideais, e que atravessou os tempos sob a insígnia cândida e frágil de uma criação do imaginário religioso: a alma. É como se ele nos dissesse que não há matrizes, não há uma Causa Primeira que forma todas as causas secundárias e participa nelas. Se nós, homens, só podemos apreender as coisas por intermédio dos sentidos, é sinal de que não há uma essência que os constitui, a elas e a nós, pois a realidade se esgota em sua *simulação*. O homem, como todas as outras criaturas, é um ponto para onde convergem forças, movimentos e intensidades que, no entanto, *não param* nele. Assim, o universo seria regido por uma pura imanência: os fenômenos e os seres não têm uma *arché*, um sentido platônico ideal que justifique todas as ocorrências particulares. Uma metáfora perfeita para isso seria a de um tecido: cada ponto só existe *como tal* pela interseção com os outros pontos. Nós, ou melhor, cada uma das qualidades que cremos intrínsecas a nós mesmos é apenas um desses pontos minúsculos nas malhas da Natureza.

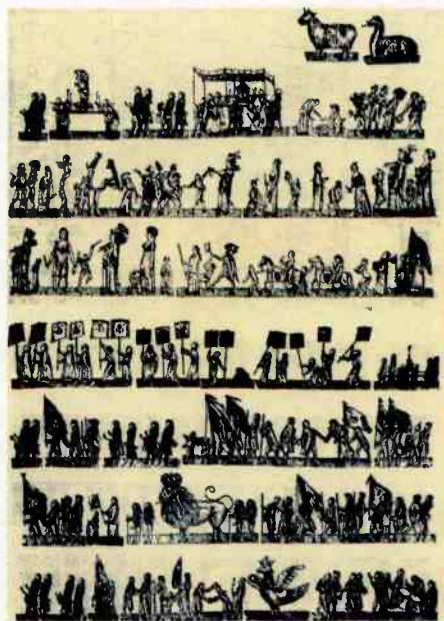
Os últimos versos do sexto e último Canto falam de um hábito comum entre os romanos: a incineração de seus mortos. Lucrécio compara-o às antigas imolações aos deuses, e diz que nele, na verdade, não há nada de simbólico ou transcendente. O fogo, ao consumi-los, está pondo fim definitivo às suas vidas. Essa parece ser a alegoria perfeita e ilustrativa de seu pessimismo, para o qual não há redenção possível. Talvez possamos dizer que o fogo seja o elemento principal de sua filosofia, não como genitor de todas as coisas, mas como corolário do ser terreno, do qual ninguém escapa.

Protegido de Cícero, admirador de sua poesia e de sua personalidade, o nome de Lucrécio foi varrido

das obras literárias didáticas e das bibliotecas com a instituição do cristianismo, embora alimentasse uma tradição subterrânea que permaneceu viva por toda a Idade Média. Começou a ser reeditado em 1417, e essa é a partir de então a edição príncipe que deu ensejo às demais, muito esporádicas, numa média de uma por século até os dias de hoje. A Igreja sempre manteve um misto de silêncio e repúdio à sua obra. Porque suas críticas à mitologia pagã, à idolatria e à possibilidade da reencarnação poderiam muito bem ser absorvidas pela doutrina católica, mas não o seu materialismo, e isso parece ter obstado a sua incorporação. Os florilégios e gramáticas jesuíticas podiam ter versos picantes de Ovídio e Catulo animando-os, mas não uma sentença do *De rerum natura*. O impacto foi tão grande que em 1747, praticamente dezoito séculos depois da morte do autor, o cardeal Melchor de Polignac publicava o seu *Anti-Lucrécio*, e bania a figura do poeta romano dos círculos intelectuais. Goethe, em virtude de suas inclinações filosóficas e de seu gosto pelas ciências naturais, era um entusiasta de sua obra. Até que o espírito de Lucrécio, por ironia, renasceu na obra de Paul Valéry. Talvez seja ele quem melhor encarne, na literatura moderna, o caráter reflexivo e as inflexões dramáticas desse autor singular, e isso podemos depreender tanto de sua poesia quanto da sua prosa dispersa, em que o discípulo de Mallarmé expõe uma verdadeira filosofia da forma, relacionando-a aos movimentos da nossa consciência. Lucrécio compôs um teatro animado pelas forças da Natureza, Valéry uma farsa onde a Idéia, a consciência e a linguagem encenam seus papéis e se espelham à revelia das regras dessa mesma natureza.

Hoje, quando temos todo o nosso planeta palmilhado, acumulamos um grande avanço da ciência no campo da astronomia e da física atômica, mas, ao mesmo tempo, estamos cercados de mistificações e crenças das mais grosseiras, é urgente recuperar a obra de Lucrécio, e, mais que isso, revivê-la. Se, dentre os poetas antigos, me fosse dada a tarefa difícil de escolher qual deles considero o mais atual, arriscaria todas as minhas fichas no autor do *De rerum natura*, esse poema em seis Cantos que mal ultrapassa as trezentas páginas, mas que é capaz de criar celeumas religiosas, literárias e existenciais significativas.

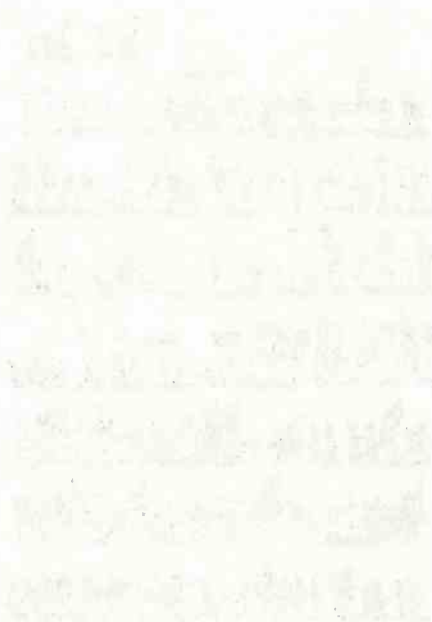
Ars moriendi e Ética cortês



Símbolos
↓

*Amiúde indaguei de mim mesmo por que,
na guerra, a perspectiva e a presença da morte,
nossa ou de outrem, nos impressiona muito
menos do que em nossos lares.*

Montaigne
Ensaaios, I, XX



ARS MORIENDI E ÉTICA CORTÊS
Imagem: Procissão de Corpus Christi – gravura da Catalunha,
Espanha, século XIX.

O termo *elegia* deriva do grego *elegeion*, que quer dizer canto fúnebre. Era o gênero por excelência também da *laudatio*, a homenagem prestada aos mortos ilustres. De maneira curiosa, essa forma poética, composta quase que exclusivamente em versos jâmbicos, passa na alta latinidade a servir à expressão erótica e amorosa, e tem nas *Elegias* de Propércio e nos *Amores* de Ovídio o seu ponto mais alto em língua latina. Não sabemos ao certo o que motivou essa transposição de temas e gêneros; é provável que tenha sido a proximidade métrica, já que o jambo também era o verso utilizado nos poemas fesceninos gregos. Mas em Propércio essa união entre o tom fúnebre, que remonta à origem dessa *ars poetica*, e a tópica amorosa deixa de ter como motivo os heróis e passa a designar uma mulher especiosa e suas aventuras numa Roma subterrânea: Cíntia. Ao invés da tentativa de imortalizar as virtudes guerreiras, como ocorre nas elegias de Tirteu, da sátira de Arquíloco de Paros ou dos versos gnômicos – sentenciosos e morais – de Sólon, a elegia latina se aproxima mais da melancolia de Mimnermo, e a Cíntia de Propércio parece avessa a qualquer tipo de idealização ou de elevação de tom próprios ao louvor. Esse desdobramento de formas e temas vai se desenvolver de modo muito *sui generis*, e poderíamos até dizer que os conceitos de *ars amandi* e *ars*

moriendi, as artes de amar e de morrer, que alimentaram muitas obras e todo o imaginário medieval, têm sua origem nesse desmembramento inexplicável do gênero elegíaco romano.

Sabe-se que a obra amorosa e erótica de Ovídio encontra ecos na tradição dos goliardos, os padres poetas que vagavam de castelo em castelo, e serviu de base para a composição dos trovadores do século XII, além de inspirar todo o código de ética do amor cortês desse florescimento notável das letras. Resumindo esse fenômeno de forma bastante didática, a grande novidade que esse período poético nos trás é que, pela primeira vez depois de muitos séculos, temos poetas de identidade conhecida compondo em língua vulgar. Já a tradição da *ars moriendi* irá encontrar sua síntese máxima na *Consolação da filosofia* de Boécio, escrita em meados do século VI e muito lida e apreciada durante os séculos subseqüentes. Acusado de conspiração contra o tirano godo Teodorico I, que então subjugava os povos itálicos, Boécio a escreveu na prisão, diz a lenda, friccionando pedaços de arame sobre tabuinhas, e sabendo que sua cabeça rolaria no cadafalso dentro de alguns dias. Nela, as deusas Fortuna e Filosofia se apresentam ao cônsul teólogo emanadas para dentro de seu cárcere em sonho, e participam, com ele, de um colóquio onde a efemeridade das coisas e o tempo irreversível são submetidos às luzes da reflexão³. A obra de Boécio, amalgamando essa tradição que trata da arte de morrer, aliada à filosofia estoíca, vai dar margem à criação de uma ética que encontrará acolhida nas regras da vida palaciana posterior, agora transformada em códigos de convívio e em valores nobiliárquicos, em

pequena ética, em – *etiqueta*. Não é à toa que Gracián tomará a fábula de Esopo como modelo da discrição cortês: a raposa que observa uma estátua e, ao remexê-la, percebe que ela está oca, lhe servirá de mote para dizer, no *Discreto*, o quanto é sagaz aquele que consegue ver as coisas por dentro e, igualmente, o belo que, carecendo de interior, ainda conservar a pele de sua aparência⁴. Assim o indivíduo se anula e vive sua pequena morte silenciosa em benefício do Estado, espécie de corpo político fundado na religião, ou da linhagem, ou seja, se resigna a se sacrificar a dimensões que escapam do seu domínio restrito. O cortesão perfeito seria aquele que consegue dominar a própria expressividade, controlar a morte em vida, resumida aqui no domínio de si que ora tem seu correspondente filosófico na ataraxia, ora nos sugere um esvaziamento da individualidade e uma capacidade de saber que tudo é transitório e, por isso, não devem nos interessar os valores mundanos, mas a vida eterna: assim o cortesão vem pintado, de forma emblemática, como uma caveira se olhando no espelho ou trazendo em uma das mãos um pergaminho desenrolado. A inscrição perfeita para essa alegoria seriam os versos do Eclesiastes: vaidade das vaidades, tudo é vaidade. Há sabedoria em reconhecer isso e, havendo-a, haverá também discrição, engenho e arte.

E é de posse desse senso comum de que a vida terrena é transitória, um estágio intermediário para a eternidade, onde a alma se desprende do corpo e evolui em uma outra dimensão, que Manrique compõe uma das primeiras estrofes de suas *Coplas*:

*Este mundo es el camino
para el outro, qu'es morada
sin pesar;*

*Partimos cuando nascemos,
andamos mientras vivimos,
e llegamos
al tiempo que fenecemos⁵;*

Nela diz-nos que o mundo é caminho e a vida após a morte é a morada, para onde todos nos conduzimos. Rubem Amaral Jr., no belo estudo introdutório que acompanha a sua tradução das *Coplas*, faz uma série de aproximações interessantes entre a peça de Manrique e alguns poemas de Camões⁶. Creio que essa estrofe guarda pontos de contato sutis com um dos poemas máximos do poeta português, *Sôbolos rios que vão*, em que a Babilônia é vista como signo do exílio, enquanto a imaginada Sião seria a verdadeira pátria, celeste:

*Mas ó tu, terra de Glória,
se eu nunca vi tua essência,
como me lembras na ausência?
Não me lembras na memória,
senão na reminiscência.
Que a alma é tábua rasa,
que, com a escrita doutrina
celeste, tanto imagina,
que voa da própria casa
e sobe à pátria divina.*

Não é, logo, a saudade
das terras onde nasceu
a carne, mas é do Céu,
daquela santa cidade,
donde esta alma descendeu⁷.

Sabemos que Camões tinha os poemas de Manrique em grande conta, e que mesmo antes de sua morte seus versos circulavam fartamente em toda a Península Ibérica, sendo as *Coplas* peça que boa parte dos aristocratas sabia de cor. A primeira edição da obra de Manrique de que se tem notícia é de 1535, do *Cancionero de Baena*. Geralmente os leitores desse *corpus* não tinham muita noção da identidade dos autores ali contidos, e o próprio Manrique só foi conhecer uma edição edótica e, dentro do possível, definitiva de seus poemas no final do século XIX. Ainda assim há peças apócrifas e duvidosas, como as duas coplas que compõem o apêndice do poema homônimo, segundo a tradição oral encontradas sobre a sua armadura pouco antes de morrer. Há quem diga que Manrique estava convalescendo, e não poderia ter composto esse adendo. Para nós, restam apenas sombras e neblinas difíceis de se esparzirem. O fato é que Camões, na verdade, neste trecho de *Sôbolos rios que vão*, glosa a idéia que Platão desenvolve no *Fédon*, segundo a qual temos em nós, de forma inata, todas as qualidades e predicados das coisas existentes, pois a alma é eterna e o ato de *conhecer* é equivalente ao de *reconhecer*, já que trazemos inscritas todas as coisas nessa tábua rasa que é a alma. Desse passo de Platão vai surgir uma curiosa concepção da memória. Aristóteles fará a distinção entre memória e

reminiscência: a primeira seria um ato cognitivo voluntário, a capacidade que temos de trazer de volta ao pensamento os fatos vividos, e a segunda seria a capacidade de reconhecermos em nossa experiência as marcas indeléveis de outras vidas pela qual nossa alma passou e das quais manteve seus registros⁸. Nasce então, mais precisamente com os judeus alexandrinos, sobretudo Fílon, e sua interpretação das obras de Platão, a doutrina da falibilidade do corpo em oposição à imortalidade da alma, propalada pelo cristianismo e disseminada por todas as esferas do pensamento. Tanto o poema de Camões quanto o de Manrique apontam para essa tensão existente entre o mortal e o imortal, entre a pátria celeste, de onde descendemos, da qual guardamos reminiscências pálidas e é a morada à qual retornaremos depois da morte, e a vida terrena e corruptível, onde a alma – a senhora – se vê cativa do corpo:

*Si fuesse en nuestro poder
hazer la cara hermosa
corporal,
como podemos hazer
el alma tan gloriosa
angelical,*

*qué diligencia tan viva
toviéramos toda hora,
e tan presta,
en componer la cativa,
dexándonos la señora
descompuesta.*

Por isso a morte, além de uma redenção, é um descanso:

*Assí que cuando morimos,
descansamos.*

Diante desse estado de coisas, como justificar a vida, se ela é um percurso que só se completa e enfim só se dignifica com a morte? Domando a morte, e submetendo-a a uma análise fria. Manrique, que pertenceu à Ordem de Santiago, liga guerreira de inspiração religiosa que batalhava contra os mouros, a exemplo de Don Rodrigo, mais do que ninguém conviveu o tempo todo com a morte. Essa familiaridade tornou possível a composição de um poema onde ela é vista sob o mais tácito estoicismo, sem uma única lamentação ou lágrima. Parece-me que não se trata de um caso excepcional de Manrique, mas de um *ethos* corrente da época, de um valor relativo à nobreza e ao despojamento das contingências materiais.

É sob essa ética fundada, entre outras coisas, em uma concepção da morte, que podemos nos aproximar das letras do século XV, e em especial das *Coplas* de Jorge Manrique. De caráter elegíaco, mas pertencente a um gênero híbrido que remonta a Juan de Mena, e composto em pés quebrados, ou seja, sextilhas formadas de octossílabos interpolados a tercetos, que proporcionam um intervalo rítmico muito interessante, diferente do que se faz nos *enjambements*, as *Coplas* se distinguem dos epicédios correntes por duas coisas fundamentais: o que nesses é grandiloquente e narra de maneira copiosa o feito dos homens ilustres que

sucumbiram, nas *Coplas* Manrique nos apresenta a morte em meios tons, negando-se a dramatizar seu assunto com uma excessiva catalogação de nomes e vitórias:

*Dexo las invocaciones
de los famosos poetas
y oradores;
no curo de sus ficciones
que traen yerbas secretas
sus sabores.*

Manrique entende que as citações são uma ficção literária que pode embotar o tema tratado mais do que lhe dar vigor; por isso não vai se estender nelas, e se aterá a falar dos seus antepassados ou dos personagens da história mais recente, à exceção de duas coplas onde relembra os grandes homens romanos e gregos:

*En ventura, Otaviano;
Julio César en vencer
e batallar;
en la virtud, Africano;
Aníbal en el saber
e trabajar;
en la bondad, un Trajano;*

*Marco Aurelio en igualdad
del semblante;
Adriano en la elocuencia;
Teodosio en humanidad
e buen talante.*

Comparando a virtude de cada um às de Don Rodrigo. Isso talvez seja o que dê a limpidez das *Coplas*, e sua beleza intacta até os dias de hoje: ao despojar seu poema de ornamentos aparentemente sem função está contrariando uma das regras da elocução de seu tempo, que era a prática da sementeira e da colheita, a distribuição de temas e conceitos e sua posterior síntese final, mas, ao fazê-lo, está também dotando-o de uma estranha modernidade, se a entendermos como uma recusa das instituições retóricas e uma necessidade de submeter a forma poética às exigências internas da sua invenção. Um outro aspecto que distingue a sua peça das demais, além dessa forma híbrida, é o tratamento que Manrique dá à morte, tornando-a, mais do que uma matéria poética, uma vibração que parece se urdir à própria estrutura do poema. É muito interessante pensar que esse intervalo que existe entre um octossílabo e um terceto é um tempo em branco, um suspense para a meditação sobre a própria realidade do Tempo, que subjuga todos os seres e não retrocede. A meditação que a idéia da morte nos exige já estaria implícita na divisão estrófica, no ritmo e nos cortes de versos do poema, o que cria essa relação indissociável entre a sua fortuna retórica e a sua *mátesis*. Isso, mais do que *representar* a morte, a *presentifica* na linguagem, o que é, por si só, uma das excelências da grande poesia.

E qual seria a concepção de tempo de Jorge Manrique? Certamente ela traz referências às noções do tempo cristão e à escatologia. Mas de maneira muito particular. Santo Agostinho define o tempo como um eterno presente, que seria o ponto de contato real entre o passado e o futuro; diz-nos que o que passou e

não participa mais da nossa experiência imediata é impalpável, alheio a nós, e o que ainda está por vir mas se mantém latente, ainda não manifesto, é igualmente incognoscível e intocável, não pode ser auferido pela razão humana pois participa tão só em Deus⁹. Manrique dá uma definição muito próxima desta nos belos versos:

*Pues si vemos lo presente,
cómo en un punto s'es ido
e acabado,
si juzgamos sabiamente,
daremos lo non venido
por pasado.*

Se o presente é fluído e inapreensível a tal ponto que, mal o vemos, ele já não existe mais, há uma equivalência perfeita entre futuro e passado, já que ambos só existem virtualmente e é deles que emana esse agora sobre o qual meditamos. É a partir dessa visão equânime dos tempos, já que todos participam na Identidade de Deus, que se formarão as chaves de leitura alegórica e toda a tradição escatológica que, lendo tanto a história laica quanto a sagrada a partir de uma chave profética, usará os feitos do passado como evidências sensíveis da inteligência divina que está anunciando o que acontecerá no futuro. Mas Manrique não se guia por essa visão alegórica, mas por outra muito mais cética:

*cualquiere tiempo pasado
fue mejor.*

Não quer dizer que houve tempos melhores, mas

que todos são, relativamente e em contraste com tempo presente, bons. Essa concepção descendente dos tempos guarda um pessimismo muito amargo. E é a partir dessa metafísica dos tempos que Manrique vai compor a estrutura de sua obra, que podemos dividir em três partes que se seguem dedutivamente, ou seja, partem do mais abstrato e geral – o tempo, o aspecto efêmero das coisas, a eternidade – indo para os tempos históricos – os antepassados de Manrique e os personagens da história recente – e culminando no tema central do poema – a morte de Don Rodrigo Manrique, seu pai. Temos assim uma trindade descendente que vai da mortalidade aos mortais e chega, enfim, ao morto, seguindo aquele esquema proposto por Sêrvio, primeiro comentador de Virgílio: *proponant*, *invocant* e *narrant*. O que poderíamos entender, retoricamente, como um exórdio, onde se propõe o tema que vai ser desenvolvido, seguido de uma invocação, onde se faz menção aos homens ilustres que, no caso, sofreram os males da morte, até a narração, onde Manrique define o caráter de seu pai e seus feitos¹⁰.

Há muitas outras divisões temáticas possíveis a partir de conjuntos de estrofes. Serrano de Haro propõe uma divisão em quatro estâncias: sermão moral, discurso histórico, epicédio e auto da morte¹¹. Tesán desmembra as três partes em subtítulos, conforme o conteúdo de cada conjunto de coplas. Não vou enveredar por essa análise minuciosa, e me atenho à divisão ternária básica e a alguns comentários sobre ela, já que a própria forma das *Coplas* é de difícil definição. Tanto se discutiu o tema que ele já se tornou polêmico. O arabista espanhol Juan Valera, para explicar a sua originalidade de estilo,

diz que Manrique a plagiou – como se à sua época houvesse a idéia de propriedade intelectual – de um poema de Abul Beka, poeta hispano-árabe imediatamente anterior ao poeta militar¹². Provavelmente Manrique não sabia árabe, e isso não importa. O que importa é que temos uma obra pronta, aberta às mais diversas leituras, independente de sua árvore genealógica, no sentido atual de uma possível crítica genética do texto que queira chegar a uma conclusão definitiva sobre a intenção – esse mito romântico – do autor. É boa a definição de Pedro Salinas para o poema: uma constelação de temas. Assim devemos nos aproximar das *Coplas*, sabendo a fragilidade de quaisquer tentativas de fechá-las sob esquemas determinados.

É a partir da segunda parte que Manrique começa a usar a tópica do *ubi sunt*, onde estão?, e a invocar os mortos numa série de interrogações de grande beleza que parecem constituir o cerne da obra, começando pelos infantes de Aragão, os trovadores, as damas e arrematando com a sugestão de que todos eles talvez não sejam hoje mais que o orvalho dos prados:

*dónde iremos a buscarlos?
qué fueron sino rocíos
de los prados?*

Assim, todos diante da morte inexorável se equivalem, ou têm um mesmo fim:

*Que a papas y emperadores
e perlados,*

*assí los trata la muerte
como a los pobres pastores
de ganados.*

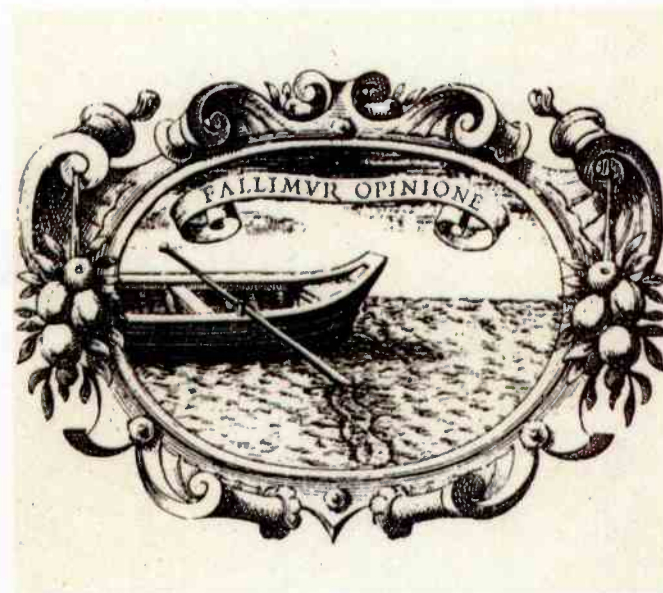
Mas, podemos nos perguntar, como integrar essa visão homogênea e natural dos seres diante da morte com a divisão hierárquica e social dos indivíduos dentro das normas aristocráticas? Creio que Manrique, com essa síntese, está naturalizando a condição social dos membros de uma comunidade e assim reforçando o traço de distinção social que os marca; lemos por traz de seu discurso, em um tom subliminar, a crença de que não adianta nos iludirmos com a ascensão de classe ou nos rebelarmos contra nossa condição: elas, diante desse imperativo que subjuga todos os seres, se anulam reciprocamente; a ordem política está fundada num pacto social que não quer permitir, e não permite, mobilidade, já que tem como essência uma Causa transcendente que lhe enseja e justifica sua existência: a morte. Nesse sentido, talvez possamos ver a morte, dentro da ética aristocrática, como um fenômeno que está muito além da realidade biológica, e que, se por um lado, diz que todos os indivíduos são iguais perante a sua ação, por outro, apaga a potência transformadora que por ventura poderia haver neles, pois os ensina que o lugar que ocupam no corpo do Estado é tão inexorável quanto a vinda daquela que lhes tirará a vida. Esse pensamento, típico dos cortesãos, parece sempre jogar com a ambigüidade que há entre as relações de poder e a Natureza: naturalizando-as, acabam tornando-as imutáveis, já que, se são como são, só o são por um desígnio que ultrapassa o raciocínio humano e que se

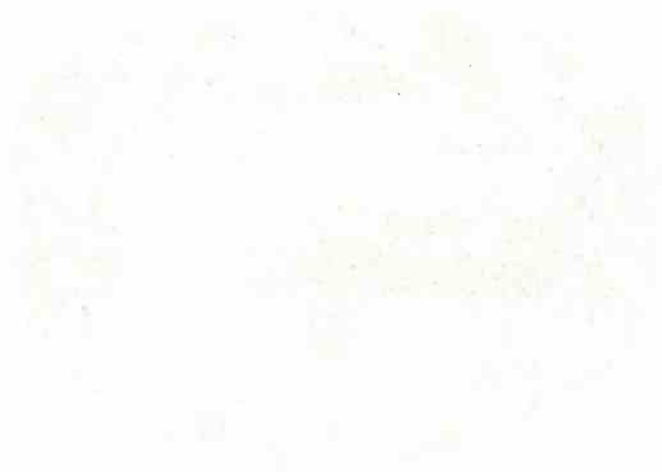
chama Deus. Se Ele é o autor de todas as coisas criadas, que padecem sob o império do tempo, nos resta acatar essa realidade tendo em vista que quem a quis assim o fez pelo bem. É interessante que esse tipo de lógica vai se solidificar intensamente nos séculos XVII e XVIII, com o Absolutismo Monárquico, onde o Estado assume o papel de um corpo místico e político, o qual cabe ao monarca, inspirado pela divindade, guiar. Se Deus mantém a ordem, a morte serve para conter a desordem; se o primeiro diz-nos que vivemos no melhor dos mundos possíveis, a segunda ensina que, ainda que não o creiamos como tal, será sempre inútil querer transformá-lo, pois o nosso fim, de um modo ou de outro, será o mesmo. Somos diferentes, em termos políticos, diante de Deus, e iguais, em termos naturais, diante da morte – ou seja, diante daquela que torna nossos destinos homogêneos e inócuos.

Dessa filosofia política engenhosa participa Manrique, não como teórico de Direito Canônico ou Natural, partidário ou não do pacto social e do contrato entre os nobres, mas como poeta e guerreiro, imbuído desses valores que não são de domínio exclusivamente livresco, mas sim o supra-sumo, a forma mental de uma época que permeia todas as práticas e se manifesta em todos os seus registros. A *ars moriendi* poderia ter uma outra acepção, e chamar-se *ars vivendi*: a arte de morrer, de selar acordos e de participar do conjunto dos valores de uma época, parece ser a base mesma da própria sobrevivência das instituições e dos indivíduos, e, portanto, inseparável de suas vidas. No século XVII, alguns teóricos do direito irão comparar o Estado ao corpo humano: ambos só funcionam se cada parte

estiver no seu lugar, e se o povo – os membros – trabalharem em função do cérebro – o rei. Onde colheirão essa metáfora aguda? Em Tomás de Aquino, e assim poderão justificar teologicamente uma invenção política e ideológica¹³. Essa estrutura nos deu uma das épocas mais áureas do espírito no que se refere às artes, humanidades e ciências, e devemos compreendê-la na sua nascente, não como leitores politicamente corretos. O germe dessa distinção de classe está em Manrique, na sua visão da morte, da guerra, da virtude, da nobreza e afins. No século XVIII a guilhotina pôs fim a esse sistema. Será que nossa visão de hoje é muito mais positiva e humana que a desses homens?

O teatro do mundo





O TEATRO DO MUNDO

Imagem: Fallimur Opinione – *Empresas Políticas* de Saavedra Fajardo.

Montaigne é um dos autores mais cativantes de toda a literatura. E é preciso nunca tê-lo lido ou agir de má fé para atribuir inconsistência teórica a essa frase ou dizer que ela é impressionista. Porque os *Ensaaios* foram escritos, como o próprio autor nos diz no prólogo, tão-só para registrar aspectos de sua personalidade, e conservá-los para a posteridade e para a memória dos próprios amigos e familiares. Se é um caso de modéstia afetada ou de uma espécie curiosa de *captatio benevolentia*, em que o autor, escondendo a pretensão de seus fins, oferece um espelho falso ao leitor, dada a riqueza de seus temas, assuntos e o trabalho retórico apuradíssimo, isso não cabe averiguar. O fato é que essa aparente simplicidade de proposta pode ter sido também uma estratégia que visa, não só criar um novo gênero literário, no qual a consciência mesma do escritor seja a um só tempo o palco e a protagonista de todos os assuntos que ele venha a abordar, e seu intuito seja sempre o de fixar estados de pensamento como quem apreende retratos da paisagem e livra-os da sua fugacidade intrínseca, mas também personalizar a escrita de uma tal forma que muitas vezes nos sentimos entretidos numa longa conversa com um amigo, alguém muito próximo com quem travássemos um diálogo. Isso torna difícil julgar a obra de Montaigne: ela nos desarma do rigor

crítico, pois nos elege como os sujeitos de seu universo verbal. É como se o autor nos dissesse: essa encenação dos meus pensamentos, cabe a vocês incorporá-la e vivê-la. Ao descrever o movimento de minha consciência, escrevo para que todos os homens o identifiquem nas suas. E esse aspecto literário acaba fisgando o leitor, menos pelo seu caráter lingüístico que pelo *pathos*, pela empatia que ela consegue mobilizar em nós. Montaigne não é mais o nobre dono de um castelo homônimo, cuja biblioteca gozava de inscrições de versos gregos e latinos no seu teto, que esteve à frente do poder militar do Estado francês, aprendera o latim como língua materna e dominava o francês com elegância e rigor. É simplesmente Michel, sofrendo com suas dores de gota, preocupado com a velhice, surpreso diante de crenças como a de Platão, que propunham que o líquido seminal viria da coluna vertebral¹⁴, e meditando, por intermédio dos antigos, sobre a morte, grande tema que perpassa seus textos.

Poucos escritores no decorrer do tempo conseguiram nos sugerir estados de espírito tão sutis, e uma tal proximidade e convivência com os leitores. Depois dele, só conheço Proust. Organizados de forma fragmentária, única capaz de dar conta do material farto e diverso de que trata, os *Ensaïos* são uma espécie de repositório oblíquo, em que a memória (que Montaigne dizia ser uma de suas faculdades mais defeituosas) encena suas peças. Ao fundo, o mote caro à época, e que se intensificaria nos séculos subsequentes, da realidade como ilusão, do mundo como um grande palco, no qual se dá esse estranho espetáculo a que chamamos vida, e as relações sociais todas reduzidas à simulação e

às máscaras, fato que o desgostava profundamente, e o levou a colocar a dissimulação e o artifício entre os piores, os mais ignóbeis vícios *conhecidos*¹⁵. Se fôssemos rastrear o motivo que o levou a essa visão, poderíamos encontrá-lo no imenso artificialismo em que submergiam as coortes francesas, e as lutas pelo poder engendradas no interior da ordem aristocrática, da qual Montaigne fazia parte. Mas isso não nos interessa; é algo que deve interessar *só a ele*, como os indivíduos se preocupam e participam do seu momento histórico. Mas a partir dessa constatação, alguns críticos quiseram vê-lo como o criador do conceito moderno de torre de marfim, glosado à exaustão pelos poetas do fim do século XIX. Esse atributo não é nada justo. Pois a ataraxia, o ponto de neutralidade e distanciamento que Montaigne buscou em sua obra, não é uma recusa da realidade em prol da adoção de uma outra, formada a partir de um mergulho radical num repertório de mitos subjetivos e na elaboração perfectiva de uma Idéia, espécie de substituta de Deus num mundo carente de transcendência e de totalidade. É antes tomada aos filósofos estoicos, de Cícero e Sêneca a Marco Aurélio e Crisipo, e ao epicurismo de Lucrécio, numa curiosa síntese de correntes de pensamento opostas em sua origem. Não há negação da realidade, mas apenas uma distância crítica em que essa mesma realidade é incorporada e plasmada pela consciência em movimento.

É realmente difícil dar um curso a esse mar de fatos e idéias dos *Ensaíos*. Tendo em vista o aspecto qualitativo da consciência, todos os seus momentos são igualmente significativos, e é pouco provável que consigamos dizer o que venha a ser a filosofia de Montaigne.

Pois, como em Platão, ela tem um caráter eminentemente dramático, e ele articula inúmeras citações, quase todas de poetas e pensadores da Antiguidade, lendo-as no novo contexto do espírito quinhentista, e se apropriando delas para, de maneira ilustrativa e exemplar, corroborar suas indagações pessoais, sejam políticas, metafísicas ou de circunstância. Assim, do alto de sua biblioteca, ele forja e recicla uma série de lugares-comuns da literatura, como no belo ensaio sobre a tese de que filosofar é aprender a morrer¹⁶, cuja tópica foi extraída de Cícero, e na qual o autor nos diz, à maneira de um Camus no nosso tempo, que o único problema filosófico efetivamente sério é a morte, dada a inutilidade que a sabedoria demonstraria se ela não fosse um longo e duradouro aprendizado para esse momento único, resultado último para o qual toda a nossa existência converge. Alheio a conceitos como os de originalidade ou de plágio, Montaigne encena o drama de seu pensamento sempre ancorado na autoridade das citações; e isso não diminui em nada a sua arte. Se elas já existem, e compõem esse grande repertório de que dispomos, a leitura que o autor faz delas é rigorosamente *nova*, e toda a tradição revive em suas linhas sob uma nova perspectiva. Há também, é claro, o seu lado anedótico: como nos diz em *Dos livros*¹⁷, as citações vêm sem fontes para tapear os críticos que queiram julgá-las conforme o apreço que tenham ou não pelo autor citado. No mais, tentar classificá-lo com nossos tristes conceitos de conservador e inovador, por estar fortemente arraigado ao peso ético da tradição e dos costumes, não passa de ociosidade intelectual.

Uma das idéias que atravessa quase todos os

ensaios é a de que não é dada ao homem a revelação do divino no mundo – fato que Voltaire revirá sob a acidez de sua ironia –, e nada lhe parece mais estranho que a participação dos escolásticos, como Starobinski observou em seu belo estudo. Aliás, Montaigne não só uma vez se refere ao pensamento escolástico como um palavrório inútil, uma espécie de gaiola de conceitos que tenta resumir o mundo em si. Para ele, o divino só pode falar do divino e o humano, do humano: qualquer tentativa de permutação dessas realidades é uma falácia lógica, como o atesta na longa *Apologia de Raymond Sebond*¹⁸, ensaio sobre as idéias do filósofo naturalista seu contemporâneo, autor da *Teologia natural ou livro das criaturas*, e o deixa expresso na peroração, *Da experiência*¹⁹. O mundo criado se encontra numa espécie de redoma, e a divindade não nos é acessível sob nenhuma hipótese. Afinal, se Deus se manifestasse nas coisas, estaria contrariando sua condição de inteligência perfeita, e cedendo às substâncias que formam o universo, todas elas, na sua grandeza ou pequenez, frágeis e imperfeitas. No entanto, está muito longe de um ateísmo, que critica, e crê numa Providência que rege o curso da história e dos seres sem se imiscuir neles, como um grande artífice que se mantivesse exterior à sua obra, e na qual não pudéssemos distinguir nenhum vestígio seu.

Outra tônica dos *Ensaaios* é a percepção. Montaigne é um entusiasta da relatividade de todas nossas idéias²⁰, e de que a verdade estará tão mais distante dos homens quanto maior for o seu desejo de conhecê-la²¹. Isso colabora para dar certa obscuridade a alguns trechos da obra, e uma pletora de contradições aparentes, a ponto de ele

conseguir negar algo que havia afirmado parágrafos antes. Já que todo o conhecimento está submetido à inconstância e fragilidade dos sentidos – expostas com a pungência que o tema exige nos belíssimos parágrafos finais da *Apologia* –, único meio de acesso de que dispomos para obter a realidade, ao defender um argumento Montaigne se preocupa mais com o estilo e a nobreza do desenvolvimento do que com a sua capacidade de persuasão. Se sua premissa é a de um mundo avesso à permanência, onde tudo é fugaz, móvel e passível de sofrer intervenções²², querer encontrar um *terminos ad quo* para a reflexão é tão dispendioso quanto inútil.

Essa relatividade, extrapolando seu conteúdo ontológico e indo desaguar num questionamento etnográfico, gerou uma das linhas mais interessantes que já se escreveu sobre a diversidade cultural e biológica do planeta, contida de maneira dispersa nos *Ensaí- os*. Há momentos memoráveis, em que Montaigne demonstra como os povos então classificados como bárbaros são, em muitos aspectos, superiores aos europeus e civilizados de modo geral. Seja no clássico ensaio dedicado aos canibais²³ onde, baseado em relatos do viajante Jean de Léry, fala dos índios brasileiros, no dedicado às mudanças das leis²⁴ ou no que trata de um costume observado na ilha de Ceos²⁵, o que transparece ao leitor é o raciocínio fino e heterodoxo de quem enxergava com clareza o que era obscuro e até absurdo para seus pares. Narrando mitos e fatos de culturas remotas, como Plínio o fez em sua *História natural*, Montaigne tenta sempre evidenciar até que ponto nossas certezas morais são fruto de convenções e normas²⁶,

e que essas variam de acordo com o tempo e as regiões onde vigem. E não pára aí: acaba questionando a própria supremacia do homem em relação aos animais, lembrando-nos que no reino animal há proibidade e ética, e cada ação, mesmo as mais cruéis, tem sempre uma justificativa natural, o que não ocorre nas relações humanas²⁷. É certo que tal interpretação não é desinteressada, e nada tem de altruísta, benígna ou ingênua, como querem apropriações de cunho romântico, pois, em última instância, Montaigne as usa para um fim, que é político: questionar os princípios da teologia tomista, sobre a qual se fundamenta o catolicismo, com o intuito de alargá-los. A mesma estratégia retórica que Vieira usará para a defesa dos índios e negros do Brasil. Isso, no entanto, não invalida suas iniciativas, apenas frustra os caçadores de boas almas.

O nosso autor tem, entre as suas frases retumbantes, e não são poucas, uma que diz ser triste o resultado de todas aquelas que procuraram se inteirar da verdade²⁸. Paradoxal e, por isso mesmo, verdadeira: se por um lado vem de alguém que esteve perscrutando os meandros mais obscuros do pensamento, querendo entender seus mecanismos, e que tomou a filosofia como uma questão vital e alheia a compromissos públicos ou a prestação de serviços burocráticos, também veio da mesma pena que nos deu páginas das mais belas a respeito do funcionamento da nossa percepção, dos afetos e das armadilhas que o sensível prepara ao intelecto. Não sei se é exagerado dizer que Montaigne aponta para idéias que reaparecerão de forma sistemática no *Tratado das sensações* de Condillac e serão caras à fenomenologia de Bergson e Husserl somente

quatro séculos mais tarde. Já que uma das tolices modernas é valorizar autores pelo pioneiro de suas concepções, como se estivéssemos numa eterna corrida rumo a, quem pode saber?, uma sabedoria final ou a um paraíso terrestre, e o pensamento, em uma época tão pobre em metafísica e tão abundante em certezas materiais, seguisse a mesma lógica das descobertas científicas, sua importância não está em antecipá-las, mas na acuidade com que as trata. Mas percebo que me torno prolixo, e como os *Ensaio*s começo a digredir sem querer atingir um objetivo. Voltemos à percepção.

O que Montaigne pretendia ao escrevê-los era tecer um amplo painel, um grande mosaico de costumes, valores e fatos, tendo como pano de fundo a sua consciência, e as oscilações do pensamento apreendido em movimento. Ora, fica claro então que se trata de uma técnica híbrida, misto de mosaico e auto-retrato, este ainda incipiente na arte do *cinquecento*, mas que mais tarde chegaria ao máximo de sua expressão nas mãos de Rembrandt e Velázquez. Partindo do princípio de que os homens são um amontoado de peças desconçadas²⁹, e nos confidenciando que enquanto, em geral, se voltam para fora, ele se volta para dentro de si mesmo, inquire e se compraz na investigação do eu³⁰, Montaigne se elege como um palco onde os eventos, quer históricos ou casuais, se dão. É desse lugar privilegiado que ele nos fala, tendo sua percepção como o campo onde os significados se formam e transformam. Ao fazer isso, está submetendo a filosofia, que desde Aristóteles se pretende uma organização de conceitos com o intuito de se chegar a um senso comum impessoal chamado verdade, à doxa, à opinião e aos matizes

de visão fornecidos por ele mesmo. Falando em opinião, vai lembrar o estóico Epicteto, considerado um dos homens mais sábios dentre os gregos, e dizer que, além dela, nada mais nos pertence e nosso único patrimônio é o vento³¹. Mas, enquanto o caráter opinativo de Epicteto se apóia na complacência dos deuses, em Montaigne ele promove a fragmentação da própria realidade, e a faz subordinar-se a seu campo de atuação. E eis que introduz na filosofia um conceito novo: a perspectiva. Como Brunelleschi, Piero della Francesca e Pisanelo deram-na à pintura, Montaigne – ele mesmo – se torna o ponto de fuga para onde os enunciados de toda a tradição filosófica convergem. Troca o consenso, resultado último da maiêutica de Sócrates, pelo bom-senso, um dos seus temas prediletos.

Isso não o livra da necessidade de justificar eticamente cada uma de suas idéias. Mas sua premissa será sempre teológica por princípio, e pessoal por opção. Esse dado praticamente nos impede de olhar para sua obra querendo encontrar tópicos discursivos, ou tropos de linguagem da época, indiferentes às marcas individuais, coisa que talvez possamos fazer com autores como Rabelais, Tasso, Ariosto, Camões e Folengo. Porque quando ele coloca a beleza artificial no primeiro plano da feiúra³², sabemos que está adaptando às suas palavras o famoso verso de Propércio, reciclagem de textos que a história das letras confirma. Mas o fato é que, inseridas no conjunto da obra, essas apropriações acabam cedendo à força catalisadora de uma única pessoa que emerge da escrita. A retórica mostra seus limites, e a persona é vencida pela personalidade.

Nesse sentido, uma coisa curiosa em Montaigne

é que ele lê os clássicos adaptando-os livremente à sua maneira. Mais: chega a distorcê-los em suas preceptivas. Ao falar da estrutura geral dos *Ensaio*s, diz-nos que são um rebotalho sem pé nem cabeça, em que a matéria não se conforma à técnica, nem o assunto ao andamento do raciocínio, ficando à sua conveniência falar disso ou daquilo e inserir um tema no meio de uma narrativa de teor que lhe seja estranho. O livro seria, em suma, um belo corpo de mulher com uma cabeça de leão e uma cauda de peixe³³. É exatamente essa a definição que Horácio, na Epistola ad Pisones, dá às obras mal feitas, aberrações poéticas que devem ser evitadas. E nisso Montaigne difere basicamente dos prosadores antigos, como Cícero, que, amparado no rigor da composição e no arsenal de leis fornecido por Aristóteles, via suas obras como testemunhos de seu caráter, no sentido retórico do termo. Devido ao fato de glosar *ad infinitum* gregos e latinos – são praticamente os únicos escritores que cita, afora La Boétie e um ou outro trecho da Vulgata e da patrística –, poderíamos, num primeiro momento, pensar que ele incorpora os seus valores, e propõe uma espécie de recuperação da Antigüidade, como é usual crer no que se refere à arte do século XVI. Não creio nisso. Parece-me que, como as alegorias, os tratados de iconologia e de emblemática, muito em moda então, e cujos mestres são Cesare Ripa e Andrea Alciato, em que um símbolo visual é acompanhado de versos e sucedido por um comentário moralizante, ou seja, o corpo e a alma do emblema, Montaigne extrai dos antigos simplesmente o valor ilustrativo e exemplar das frases para defender sua matéria, esta sim ponto central de sua obra.

Se fala do amor, do sexo, da traição, da morte, da presunção, do prazer, do casamento, das mulheres, e chega até a considerar e submeter à reflexão assuntos dos mais simples, como a troca de cartas³⁴, aos mais esdrúxulos, como a função dos dedos polegares³⁵ e – pasmem o leitor – as causas fisiológicas do peido³⁶, é para demonstrar as oscilações da vida do espírito quando entregue aos devaneios do corpo, à sua intermitência, onde todos os níveis e manifestações biológicas são igualmente importantes. Não há nada mais estranho à sua filosofia que a metempsicose de Pitágoras, doutrina segundo a qual as almas migram do Hades para a superfície da vida, e retornam a ela sob nova forma. Com os epicuristas, Montaigne cria que a forma de nossa existência condiciona a substância mesma de que somos feitos³⁷. O que morre não é mais o que era antes – diria Lucrecio –, não é possível dissociar corpo e alma, matéria e espírito. Temos tantas almas quanto as transformações por que passamos: não há uma unidade transcendente dos seres, há somente uma unidade onde o Ser se mantém íntegro a cada mudança. Assim, o acaso é negado, pois, se existisse, a multiplicidade dos seres se confundiria em uma multiplicidade de fenômenos, tese que a observação torna indefensável. Por exemplo: Lucrecio nos diz, com sua acidez particular, que se houvesse acaso a natureza estaria desprovida de qualquer seletividade, e todas as coisas poderiam se permutar entre si. E ironiza, perguntando-nos se acaso já vimos coelhos nascendo de árvores. Argumentação, se não de todo convincente, pelo menos plausível. Montaigne seguirá esses passos, e verá no corpo um espaço privilegiado para a apreensão da realidade, que

dá uma eterna mobilidade ao pensamento, proporcional à gama de afetos que possamos produzir a partir de cada experiência particular. Isso o fará dizer que a natureza não unifica na mesma proporção com que a dessemelhança diversifica, e que o seu único intuito é evitar a produção de coisas idênticas³⁸, frase que lembra um pouco, com a licença do anacronismo, a poética de Alberto Caeiro.

Que sei eu? Esta é a divisa do nosso autor, visivelmente inspirada na técnica de Sócrates que, ao partir da ignorância absoluta, induz seu interlocutor, por meio de perguntas, a fazer emergir a verdade que está nele mesmo, e em todos nós, virtualmente. Esse vazio inicial produz uma grande abertura de raciocínio, pois parte do pressuposto de que todos os enunciados da realidade *podem* ser verdadeiros. Se não nos guiamos por esse critério, é bem provável (sugere Montaigne) que não estejamos lidando com conceitos, mas com *preconceitos*. Desmascaramento da filosofia semelhante ao que Nietzsche propôs em sua obra, sugerindo sentidos ocultos em palavras correntes e assim guinando o pensamento a fronteiras desconhecidas, de modo a minar suas próprias bases conceituais, o que só poderia ser feito por ele, um pensador que fosse também filólogo. Montaigne disse que a variação de nossos estados de espírito é tanta que torna impossível sabermos o que é a normalidade. Nessa frase singela, digna de Machado de Assis, ele sugere boa parte da filosofia de Nietzsche e transforma a sua falação em torno do anticristo, da modernidade e de Dionísio em um desfile de redundâncias, além de pôr em evidência as suas limitações, que parecem ter sido a tônica sobre a qual o século XX

legitimou o que há de mais fraco em sua filosofia querendo com isso embasar todo tipo de impertinência na autoridade das citações. Afinal, como explicar de outra forma o culto e a interpretação rasteira que este século lhe promoveu, geralmente inspirados em uma inversão de valores que é o oposto simétrico de tudo o que ele disse sobre o assunto?

Segundo Sêneca, uma das condições indispensáveis para a boa conduta social e a conseqüente tranqüilidade da alma é a alternância de momentos de solidão aos de convívio, de onde nós descobrimos um princípio caro aos estóicos: a moderação. Montaigne glosa-o com insistência³⁹, e às vezes de forma contraditória, pois ao mesmo tempo em que fá-la uma das maiores virtudes, também elogia, contra a covardia⁴⁰, a coragem e o ímpeto de decisão, fundamentais para um estrategista militar. Essas contradições são normais em sua obra. O que podemos perceber, no entanto, é que ele adapta à sua obra a idéia de que, na multidão, perdemos a nós mesmos, e esse é um dos piores males para a consciência, alijada da possibilidade de se concentrar em si, e a radicaliza, de tal modo que acaba negando os valores mundanos e cortesões como frutos da falsidade, do erro e do desengano, como diz Garcilaso de la Vega e dirão poetas posteriores como Sor Juana, Gregório de Matos e principalmente o Góngora das *Soledades*. No capítulo dedicado à solidão⁴¹, Montaigne nos fala que o domínio de si é muitas vezes trocado pela glória ou pelo prestígio social, e declara seu desprezo àqueles que se guiam por eles, bem como ao público que promove essa encenação, e assim dá mostras da intensa dissimulação e falsidade das coortes. Em outra ocasião chegou a dizer

que para uma relação salutar com os príncipes, a discrição não basta: é preciso mentir⁴². No magnífico ensaio sobre a presunção⁴³, nos fala das máscaras sociais e das simulações. Mais uma vez estamos presos à sua falsa ambigüidade: se se trata de prescrição de gênero ou de um atestado de seu caráter no sentido positivo do termo é uma questão que só interessa àqueles que acreditam na existência de *fatos*. Quanto a mim, sempre vi a realidade como a invenção mais maravilhosa e inverossímil a que a imaginação humana já se propôs. Mas o que enfim percebemos é que ele inverte a moderação estoíca, e propõe uma ruptura abrupta com a ética das relações sociais correntes, em troca de uma liberdade de atos e pensamentos só encontrável na vida reclusa. Ao flagrar esse mecanismo da sociedade, ele se neutraliza, e a partir do seu distanciamento pode manejar as máscaras, e recriar em sua escrita o grande teatro do mundo, sem se confundir com ele. A ataraxia dos estoícos serve de estratégia, mas não constitui o elemento fundamental de seu pensamento. E mais uma vez ele cita os antigos, mas nos despista com a citação, pois a substância que descreve não está neles, mas nas representações circundantes e naquilo que elide. Isso põe abaixo a crença de que Montaigne seria um mero comentador dos clássicos, crença que os letrados franceses nutriram até meados do século XIX, mesmo já tendo sido duramente criticada por Voltaire nas cartas endereçadas a membros da Academia.

São muitos os episódios dos *Ensaíos*, um verdadeiro manancial de personagens históricos, idéias e situações cotidianas. Um deles pode-se considerar exemplar. No capítulo XXXVI do Livro I, Montaigne analisa

as implicações morais e filosóficas do uso de roupas. Se partirmos da idéia de que as razões últimas para se julgar um ato ou costume são de ordem metafísica, e para estabelecermos uma regra, uma norma válida em toda parte e para todos os povos seria preciso saber as leis mesmas da natureza, inacessíveis porque fornecidas pela sua causa transcendente que é Deus, o que fazer? Negar-se a procurá-la. E ele se contenta em elencar inúmeros hábitos, desde os casos populares contados de boca em boca até aqueles narrados por Heródoto, Josefo e outros historiadores. Já que a causa primeira não é cognoscível e uma mesma finalidade pode ser atingida por caminhos diversos, subjaz ao conhecimento a inutilidade de procurá-los. Não se trata de negar a Providência, nem de afirmar a relatividade por ela mesma. Mas simplesmente se esquivar desse trabalho de Sísifo de rastrear origens e eleger fins. Ao invés do *por quê?*, origem de toda a reflexão metafísica, Montaigne propõe com sutileza outra interrogação que a invalida – o *para quê?* Concepção muito cara a Voltaire, cujo espírito pragmático e moderno, quando indagado sobre Deus ou sobre uma questão metafísica qualquer, se resignava a refutá-las assim: que elucidação uma tal pergunta pode trazer à estupefação humana diante do infinito, do absoluto e do milagre da vida? Esse tipo de espírito cético, então nascente, desviou os olhares da razão das coisas para a sua função, e teve desdobramentos que vão em duas direções contrárias: deu uma liberdade até então desconhecida à arte, possibilitando a Fernand Léger declarar que o criador da máquina a vapor era mais digno de admiração que o inventor dos aparelhos de perspectiva e de reprodução da natureza,

mas também gerou uma peste que nos assola até os dias de hoje – uma concepção de pensamento instrumental. E ainda de ensejo a um equívoco grosseiro: a atribuição de ateísmo a Voltaire e seus pares, quando eles se mostram simplesmente anticlericais e contrários à ontologia cristã. Voltaire é o Mozart das letras. Chamá-lo de precursor do ateísmo moderno me faz rir, e me parece uma falácia e um engodo. Como comparar alguém que pôs leveza de pássaro, sagacidade, malícia, erudição e humor em cada uma de suas linhas com esses filósofos tristes do século XX, todos com tendências suicidas e dispostos a passar uma vida inteira ruminando lixo psíquico proveniente da indústria cultural? Sombras e neblinas.

Um dos aspectos da obra de Montaigne a ser analisado é a amizade fraterna que ele dedicou a La Boétie, fazendo incluir vinte e nove sonetos seus no capítulo XXIX do Livro I. As afinidades entre ambos transcendiam o caráter intelectual, como as que aproximaram Baudelaire da figura de Poe e Valéry de Mallarmé, convergindo para uma cumplicidade de irmãos, da qual ele nos dá mostras na extrema reverência manifestada pelo amigo em algumas páginas dos *Ensaíos*. Montaigne falou da glória, do sexo, da visão, da audição, da virtude, dos coxos, dos odores, da linguagem, da vaidade, da covardia, e nos deu um painel dos mais vastos e complexos sobre os costumes dos antigos, sejam comuns ou ilustres, dos quais foi um defensor irrestrito. Falou dos povos do Sudeste Asiático e dos índios brasileiros, cujos hábitos considerava dignos da admiração de sábios como Licurgo e Platão. Meditou demoradamente sobre as funções biológicas, a morte, o prazer, a dor, a crueldade,

sempre tentando fazer desses assuntos instrumentos para a liberdade da consciência. Professou seu amor às letras e o seu desprezo aos literatos, e nos legou até uma reflexão sobre a importância dos correios. Munido de força retórica e uma inteligência atípica, Montaigne é com certeza um dos espíritos mais joviais e singulares que a humanidade já produziu. Detratou os adula-dores, a falsidade, o artificialismo, e questionou o papel das convenções, mesmo sendo um adepto fervoroso da sua manutenção e avesso a mudanças políticas e mo-rais de toda sorte. Como consequência disso tudo, foi *também* filósofo. Mas um filósofo que tinha no sono uma de suas atividades preferidas, e que nos confessou gastar a maior parte do seu tempo dormindo.

Os séculos de Luís de Góngora



*Porque a lo difícil llaman incomprendible,
y locura a todo lo que sale de la vulgaridad a
que los que tal dicen están acostumbrados.*

Dámaso Alonso

El curso de tu vida en un discurso.

Baltasar Gracián

OS SÉCULOS DE LUÍS DE GÓNGORA
Imagem: Frontispício das *Soledades* de Luis de Góngora comenta-
das por Garcia Salcedo Coronel, 1636.

Poeta predileto de Cervantes, em torno de Góngora se criou uma das polêmicas mais curiosas da história da literatura. Liderados por Lope de Vega, Juan de Jáuregui e Quevedo, seus detratores criticavam seu estilo demasiado alusivo, suas elipses e hipérbatos, dizendo que, assim, ele desviava a arte poética para um território até então considerado expressivamente inócuo, para uma obscuridade viciosa, já que, impedindo a compreensão, também comprometia as três funções básicas de todo discurso: educar, deleitar e mover o ânimo. Jáuregui, na amistosa carta-panfleto intitulada *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, chega a ironizá-lo com um silogismo engenhoso: se ele escreve para poucos e cultos que, por serem cultos e poucos, já são sábios, a quem afinal ele pretende educar? E qualifica tal gesto como o pior pedantismo de que já tivera notícia. Góngora retorquia dizendo que apenas com a sua obra a língua espanhola pôde alçar-se à altura e à pureza da língua latina, e gozar de uma liberdade sintática e retórica até então desconhecida. Ainda em vida o estilo de Góngora foi imitado e emulado por uma série de poetas, uns depreciando-o de maneira paródica, outros louvando-lhe o engenho e a agudeza da composição e do raciocínio. Dessa safra temos um dos momentos mais altos da poesia de língua espanhola, o

Sueño de Sor Juana Inês de la Cruz, em que os labirintos sintáticos do Homero espanhol servem perfeitamente à ascese espiritual da monja durante o sono, numa espiral de impressões sobre a realidade que se inicia com a figura ascendente de uma pirâmide projetada na lua, como no emblema de Athanasius Kircher, e culmina com a alma que se desata das contingências materiais e sensíveis. Mas a complexidade e a beleza hipnótica desse poema merecem algumas palavras à parte e não vou fazer essa aproximação aqui. Do outro lado, vários ironizaram-no, inclusive nosso Gregório de Matos, que considerava sua poesia afetada em demasia, e dizia que todos os mulatos da província da Bahia, fossem boçais ou ladinos, se arvoravam a imitá-la, querendo assim desprender dos versos algum tipo de nobreza de sangue ou de espírito que lhes faltava.

O fato é que a polêmica arrefeceu. Depois da morte de Góngora, todos aqueles que o criticavam passaram a murchar diante da força de sua imagem. Basta ver a tradução gongorista que seu detrator mais exasperado, o dito Jáuregui, fez da *Farsália* de Lucano. A necessidade de imitá-lo era tanta que aos poucos os poetas que se foram sucedendo faziam-no já automaticamente. E então foi-se criando um lastro de autores gongóricos que crescia a cada dia. De modo que, mais pela dívida que pela indisposição, no final do século XVII e início do XVIII, sua figura era onipresente nos círculos letrados. Para se ter uma idéia desse fenômeno, a *Fênix renascida*, antologia de poetas barrocos portugueses, dentre os quais muitos imitadores do cordobês, teve edições sucessivas até 1746. Talvez isso se deva à radicalidade com que Góngora levou alguns poucos

recursos poéticos ao seu grau de saturação, tornando-se, ao lado de Marcial, um dos mestres da agudeza de todos os tempos, um curioso parentesco geográfico suprimindo os séculos que os separa. Por isso Gracián se refere tanto a ambos no seu *Agudeza y arte de ingenio*, como modelos de afetação de paixões e de pintura por supressão. Curtius coloca-o no centro desse tipo de manifestação verbal aguda, e chega mesmo a propor toda sua obra como sendo um grande hipérbato. Saída da boca de um crítico literário, essa frase ganharia uma pitada sugestiva de deboche. Mas não é o caso.

Góngora foi lido, apreciado e discutido fartamente até o século XIX, quando se fez pesar um silêncio quase absoluto sobre seu nome, por motivos que conhecemos mas não cabe desenvolver aqui. Passou a ser citado de forma epidérmica pelos autores que agora simplesmente desdenhavam-no; cogitou-se que sua poesia fosse fruto de uma debilidade mental, justo no tempo em que coisas tão sábias quanto a morte por amor e a valorização da tuberculose estavam na moda; continuou entrando para os florilégios e gramáticas apenas a título de curiosidade, já que podiam condenar seu estilo mas nada poderiam fazer contra o domínio técnico absoluto que ele exige. Até que, nas primeiras décadas do século XX, Dámaso Alonso, poeta e historiador ligado ao grupo de Lorca, empreendeu a tarefa de estudar, editar e adaptar a sua obra, num trabalho e dedicação de quase uma vida, e repô-la em circulação, semelhante ao que T. S. Eliot fez com os *metaphysical poets* da Inglaterra, sobretudo Donne. O fruto disso não é uma recuperação, como se adora falar de tudo o que era desconhecido do público mais ordinário, mas simplesmente

uma nova leitura. Isso é um mito ocidental, de caráter jesuítico, que até hoje sobrevive. Creio que seja dispensável dizer que basta um *único* leitor para que uma obra prossiga mantendo o mesmo prestígio e valor que sempre teve, e não cabem à sua projeção as suas qualidades intrínsecas. Basta pensarmos quanto não houve e há de tradições que correm subterrâneas às estruturas hegemônicas de pensamento. E digo isso porque uma parte da crítica releva em Góngora o aspecto pouco democrático que seu estilo presumivelmente contém, identificando-o à dificuldade de seus versos, leitura que nasce de uma ignorância crassa dos conceitos de sua época, pois confunde discrição – capacidade de criar e decifrar as agudezas que o engenho poético mobiliza – com distinção – no caso, social, ligada ao grau de nobreza de um indivíduo e independente da argúcia do seu entendimento. No mais, poderíamos nos perguntar: como ser democrático no século XVII? A resposta, provavelmente, seria a de sempre: névoas e circunlóquios de sociologia barata. Porque tudo isso pode ser entendido se compreendermos a filosofia política de sua época, e como a *erudictio* das referências e a dita obscuridade no trato da matéria concorriam dentro da ordem aristocrática e em favor das regras de etiqueta dos cortesãos, como Baltasare Castiglione e, de novo Gracián, no *Discreto*, as descrevem, e que os tratados de educação de príncipes prescrevem.

A poesia moderna espanhola nasceu sob o signo de Góngora, já que foi em 1927 que Pedro Salinas, Gerardo Diego, García Lorca e o próprio Dámaso Alonso, entre outros, se reuniram em torno da comemoração do tricentenário de sua morte, reivindicando o nome

do poeta proscrito como emblema da geração e da nova arte que então surgia, não sem polêmicas e discussões públicas via revistas literárias, das quais *Ultra* foi uma espécie de ponta de lança⁴⁴. O trabalho de Dámaso Alonso logo encontrou acolhida entre os poetas modernos, entre *connaisseurs* e diletantes, no bom sentido, que apreciavam na poesia do mestre espanhol a gama de antigos procedimentos retóricos que tinham entrado em desuso e que eram agora amplamente válidos quando se quisesse criar efeitos de deformidade e justaposição, como a hipálage, por exemplo, que consiste na permutação livre de adjetivos e substantivos no âmbito da frase, e que encontramos aos borbotões nas *kennningar* islandesas, como nos diz Borges. Ungaretti traduziu-o e o pôs ao lado de Mallarmé. Alguns viram a obra de James Joyce como um rico exercício de maneirismo – o que não deixa de ser verdade –, em débito com as passagens mais sintéticas das *Soledades* e da *Fábula de Polifemo y Galatea*, e, na poesia pura de Valéry e no criacionismo de Huidobro, indícios de um estilo que se caracteriza pela imanência das formas em relação àquilo que Quintiliano chama de *inuentio*, e que podemos chamar simplesmente de matéria ou motivo. No entanto, atribuir a origem da arte moderna a esse pretense antecedente remoto é uma atitude que merece algumas ressalvas, sobretudo no que diz respeito à aclimação que foi feita dele e do conceito de barroco pelos escritores cubanos à sua realidade e pelas vanguardas a seu contexto específico.

Porque temos de lembrar que Góngora não foi sempre o Góngora que se tornou polêmica e estigma. Se formos aproveitar a divisão mais ligeira e superficial

de sua obra, dada primeiramente pelo seu contemporâneo Francisco Cascales nas *Tablas poéticas*, mas que acaba tendo um valor didático, a distribuiremos em duas etapas: a das *Letrillas*, *Romances*, *Sonetos* e peças soltas e a da *Fábula de Polifemo y Galatea*, do *Panegírico al Duque de Lerma* e das *Soledades*, obra derradeira que a morte lhe interrompeu. Na primeira trata-se de um artífice exímio do verso, autor de canções cristalinas e dos romances à maneira dos demais romanceros da época; na segunda, do mesmo artífice que, debruçado sobre o exercício exaustivo da técnica, esgotou-a no que diz respeito à composição, e começou então a consolidar uma fala que se aproximasse o máximo possível da dos antigos latinos e gregos, principalmente Ovídio, Píndaro, Lucrécio e Calímaco, e trouxesse marcas da dicção possibilitada pela estrutura daquelas línguas. Essa divisão em dois períodos é estanque e equívoca, já que, a partir de uma análise cuidadosa, vemos em toda sua obra dificuldades semelhantes àquelas que encontramos nos poemas do fim da vida. Mas serve para compreendermos as apropriações que se fizeram dele. Pois nasce aí, dessa segunda etapa, o Góngora que foi detestado, louvado, imitado, ironizado, cuja força verbal pairou sobre os séculos subseqüentes e que depois virou mito e, em última instância, marketing.

Muitos dos procedimentos da arte moderna vêm do século XVII, mas é sempre bom observar os valores e o ambiente de circulação onde essas obras foram geradas, pois eles nos indicam as suas leituras possíveis, evitam a mistificação e nos poupam de reduzi-las a uma forma destacada do tempo se que possa encarnar sob as mais diversas manifestações do presente, bem como

compará-las, à sua revelia, à produção de quaisquer outros séculos sem critérios muito claros. Lembremos das discussões sobre os princípios da pintura protagonizadas por Poussin, Rubens e Le Brun a partir da preceptiva italiana, e condensadas posteriormente na obra de Roger de Piles. A partir das premissas do *ut pictura poesis* de que Horácio fala na sua *Epistola ad Pisones*, e que deu ensejo, principalmente, ao conceito renascentista de efrase, Poussin defendeu a idéia de que a pintura deve narrar fatos provenientes da poesia e, portanto, deve ser lida para ser compreendida, concepção que se estendeu até os painéis mitológicos da arte acadêmica do século XIX. Já Rubens, seguindo os passos que tinham sido iniciados por Ticiano, acreditava na independência da cor em relação ao tema, e que ela, por si só, já significava, o que, não podemos negar, abriu caminho para Goya, Cezánne e boa parte da melhor arte que se produziu até os dias de hoje⁴⁵. Estava posta a celeuma. Temos que perceber aqui que Rubens estava tocando numa ferida muito mais séria do que se imagina. Se toda a arte do *quattrocento* e do *cinquecento* seguia à risca o que Alberti expõe no *De pictura*, se todos os pintores usavam os recursos do cone de luz, da matéria prismada, da transformação da opacidade da tela em janela transparente através da qual se vê o mundo, dando novo sentido a um suporte, e da câmara obscura, ensinados naquele tratadinho escrito pelo genial florentino, o primeiro que se dedica a dar-nos uma teoria da pintura em um sentido estrito do termo, iniciativa que praticamente revolucionou a prática artística, o que seria dessa prática se ela deixasse de se supor devedora da ordem do discurso verbal, que arranja toda

a cena, os personagens e o espaço para que, enfim, o artífice possa entrar com a perspectiva? Assim, creio que aquilo que Pound fala de Camões sirva também para Góngora: ele é o Rubens do verso. Mas sua transformação é de outra natureza: se a poesia deve ser vista para ser compreendida, que tal se a escrevermos de uma tal forma que cada verso só obste mais e mais a compreensão do todo, e que, escondendo um objeto em uma elipse, possamos, não revelá-lo aos olhos, mas sim sugeri-lo à inteligência? E assim temos a poesia de Luis de Góngora, uma das mais controversas e estimulantes do Siglo de Oro.

As referidas polêmicas em torno dessa poesia são muito interessantes se pegás em sua nascente. Afora o termo barroco, é curioso ver que para os preceptistas do XVII já havia a previsão de uma poesia como a de Góngora. Falava-se em pólos de claridade e de obscuridade; o bom poeta seria aquele que conseguisse se manter no limiar dessas extremidades, como diz a melhor ética estóica ao elogiar a prudência e a ponderação, sabendo ser engenhoso, afetando bem as paixões no seu discurso, de modo que nada sobrasse ou faltasse, e sabendo deleitar, educar e mover, como reza o melhor Aristóteles pela boca de Cícero e dos demais retores. Nesse caso, Góngora, que optou por um dos extremos, tornou-se um problema. Como dizer que se tratava de um mau poeta? Essas querelas são muito curiosas, e esse tipo de definição do que é ou não claro e obscuro encontramos em Pallavicino, Escalígero, Pinciano, Minturno, Peregrini, Gracián, Tesouro e em uma série de autores que se dedicaram à escrita de poéticas e à definição das artes do conceito. Este, no

Cannochiale aristotelico, define dois tipos de estilo: o asiático e o ático, ambos conforme o grau de agudeza e engenho desempenhados pelo poeta, estando o primeiro no extremo da obscuridade, cheio de ornamentação e com pouca função (carente de *actio*, no sentido retórico), e surtindo assim como consequência uma obra incompreensível, enquanto o segundo é claro e preciso em demasia, o que o torna vulgar e, se for o caso, plebeu. O mesmo Tesouro, no *Tratado dos ridículos*, ao nos falar da *narratio*, divide-a em dois planos possíveis de abordagem de um dado tema: o fantástico e o icástico⁴⁶. Ambos correspondem, respectivamente, àquelas dimensões do estilo de que nos fala o preceptista. O primeiro procura intencionalmente a falta de adequação e de verossimilhança com o seu tema, e é, segundo o autor, uma das bases da sátira, já que consegue dar-nos a deformação física que é índice, segundo o próprio Aristóteles, de vício moral, e, portanto, produtora do famoso riso com dor. Já no segundo a representação espelha o tema tal e qual, e se distancia muito pouco do que por ventura possamos encontrar *in loco*, ou seja, nos eventuais objetos representados. E assim por diante. Essas definições de estilo vão aparecer também nos sermões dos oradores, em Bossuet e principalmente em Vieira, que critica veementemente a pregação dos monges beneditinos que, inuito afeitos a efeitos de linguagem, não conseguem produzir frutos reais nos seus fiéis, ou seja, consolidar a sua fé.

Como todo esse debate é nutrido no estoicismo de Sêneca e Tácito, e a ataraxia, a capacidade de contemplar o mundo sem se imiscuir nele e sem se deixar tomar pelas paixões é quase que um imperativo decorrente do modo

de vida cortês, qualquer excesso é falho, porque indomável e interessado. É nesse sentido que surgem as críticas a Góngora. Assim, é notável como todos os sentidos de um discurso se unem nesse século, a partir da crença, fundamentada num passo de Tomás de Aquino, de que o Estado Absoluto é coerente e uno, obedece a regras e possui uma hierarquia. Dentre essas regras, há as de distinção social no seio da própria nobreza e da facção instruída. Quanto mais culto e ornado for um poema, segundo os limiares de claro e escuro, maior será o prestígio que seu autor gozará entre seus pares. Góngora resvalou numa afetação excessiva, o porquê das críticas. E então perguntamos: será que é por isso que ele, nas *Soledades*, talvez sua obra mais asiática e fantástica, segundo aquela distinção, detrata duramente a vida mundana dos palácios e todo tipo de dissimulação, aparência, vaidade, lisonja e adulação? Esse é um ponto intrigante.

Sabemos que Góngora escreveu as *Soledades* num retiro campestre, e que, no fim da vida, ele havia se desligado quase totalmente da rotina palaciana. A obra trata de um peregrino que se precipita ao mar em um naufrágio, e que sai às costas de uma terra desconhecida, onde é acolhido por sua população com candura e cortesia maiores que as encontradas nos palácios entre os nobres. Góngora vai assim criando uma série de situações maravilhosas que pintam a tal terra como uma espécie de paraíso terrestre, oposta, em sua natureza rústica, a todos os hábitos citadinos, no que os desqualifica em proveito dessa ingenuidade primeira semelhante à ingenuidade dos habitantes primitivos do mundo. Sabemos também que entre as fontes diretas

dessa obra estão as *Bucólicas* de Virgílio, as *Metamorfoses* de Ovídio e, principalmente, a *Écloga II* de Garcilaso de la Vega, e que seu autor quis compor um poema do gênero pastoril, a exemplo dos romances de Teócrito e Longo que a Antigüidade nos legou. Góngora dedica-o ao duque de Béjar, com uma série de elogios rasgados, próprios às regras encomiásticas, que não cabe repetir aqui. Em uma carta, na qual se defende de críticas endereçadas a essa obra, o poeta rebate dizendo que só espíritos muito instruídos e elevados podem admirar-lhe a beleza, já que não lhe é dado, a ele, Góngora, atirar pérolas aos porcos, ou seja, a ignorantes como o seu missivista que, sob um anonimato sem assinatura, era ninguém menos que Lope de Vega. E então? John Beverley, autor da melhor edição da obra que temos disponível, vê aí, nesse descompasso entre a vida aristocrática, em sua artificialidade e dissimulação, e a sua recusa parcial e incompleta, aliada à incapacidade de negar seus proveitos, um germe das lutas de classe, e o início de um processo histórico que culminaria na Revolução Francesa⁴⁷. Creio que esse juízo seja excessivo. Dados todos esses fatos, o mais provável é que se trate tão-só de uma tópica discursiva, já que podemos ver em todas as obras desse gênero a crítica da falsidade e o elogio da virtude, identificada a uma vida simples e sem regalo. Ademais, é estranho o seu autor chamar de porcos as pessoas sem discrição suficiente para compreendê-lo, criticar a cortesia em sua obra mas dedicá-la a um duque e manter até o fim a sua ética de nobre, se pretendesse questioná-la em sua raiz. Mesmo com essas pistas biográficas, não podemos tirar conclusão nenhuma do sentido político da representação nas *Soledades*.

É preciso tomar cuidado para não misturar os fenômenos literários, que se guiam por tópicos e tropos que variam muito pouco no decorrer de séculos e de região para região, com a sua base social. O cacho de uvas como metáfora do sexo não é exclusividade de países cuja fonte de renda se baseie na vinicultura. Caso fosse assim, teríamos de supor que quase toda a humanidade, em mais de dois milênios, viveu de pisar uvas, e acharmos, em decorrência disso, luta de classes no Egito antigo. Um autor chamado Gustave Hocke⁴⁸, pretendo discípulo de Curtius, nos diz achar as pirâmides deste país barrocas. Marx foi apenas um economista, e o Barroco, em si mesmo, talvez nunca tenha existido, assim como Valéry nos sugere que ocorra com o Simbolismo. Transformá-los em entidades abstratas, onipresentes e eternas, chega a ser deprimente.

Mas esse tipo de equívoco ocorre com muita frequência. Vieira, em um dos *Sermões do rosário*, dedicados aos negros, compara-os, a partir de um verso de Virgílio, às abelhas que não detêm a riqueza que produzem. É claro que, depois de defender os negros, ele vai dizer que na verdade eles pagam pena em vida, mas estão salvos para a eternidade, pois já convertidos à verdadeira fé, o que atenua e apaga seus sofrimentos, e age em favor da Coroa portuguesa e da filosofia política de expansão do Império por intermédio da religião, idéias das quais o padre é, mais que divulgador, o próprio oráculo. Quis-se, a partir daí, encontrar, por baixo de sua batina, um Vieira messiânico, quase que um precursor do liberalismo e da tolerância religiosa⁴⁹. Procederia se se tratasse de qualquer outro autor, talvez de um ermitão, não de um padre extremamente erudito

que usa o maravilhoso da linguagem e do engenho para mobilizar a ignorância alheia em seu benefício e de Portugal. Creio assim que seja interessante dar uma abordagem filológica, histórica e retórica às obras, tendo em vista que a única coisa palpável que as precede é a tradição. A partir dela podemos refazer o percurso de composição dos versos sem lê-los como meros instrumentos de forças que se manifestassem por intermédio deles e que, no entanto, estão sempre aquém ou além dos seus valores latentes.

Um aspecto a ser estudado nas *Soledades* é a sua divisão, pois ela nos leva a pistas bastante curiosas. Sabe-se, de forma difusa, por meio do espólio do poeta, das edições supérstites e dos seus primeiros comentadores, Salcedo Coronel, Vázquez Siruela, Andrés Cuesta, Díaz de Rivas, Chacón e Pellicer, que seu projeto inicial previa quatro livros, pelo que tudo indica inspirados na divisão quaternária da história que Góngora provavelmente tomou a Hesíodo, e que consiste nas idades de ouro, prata, bronze e ferro. John Beverley refuta essa possibilidade de disposição com argumentos plausíveis, que não vou desenvolver aqui. Mas seria importante ver que relação esse número e essas idades mantêm com outras obras historiográficas da época. Na *Scienza nuova*, por exemplo, obra de 1725, mas que está enraizada no XVII, tanto em relação a seu conceito geral quanto à sua *dispositio*, Vico propôs as religiões como princípios da ordem civil entre os antigos povos do Lácio; verificou a preeminência do pensamento poético em todas as antigas civilizações; confrontou mitos procedentes de línguas e costumes diversos, aos quais subjaziam motivações muito semelhantes, e, a partir disso, tentou, lendo

a história como revelação e cada fato como índice da Providência, relacionar de maneira alegórica acontecimentos de épocas distintas e desvelar-lhes uma periodicidade e uma ordem implícitas. Disso resultou sua filosofia cíclica da história, cujas quatro fases decisivas, a dos deuses, dos heróis, dos homens e a caótica, num fluxo de *corsi* e *ricorsi*, mantêm laços, ainda que distantes, com o poema, e pode esclarecer-nos quanto à forma mental que o gerou. Algo parecido observamos nas obras proféticas de Vieira e em alguns *Sermões*, nos autores franceses que viveram sob Luís XIV, como Bossuet em seu *Discours sur l'histoire universelle* e Fénelon na sua *Télémaque*. O que isso significa? No mínimo que havia uma grande coerência no estudo da história durante o século XVII; que os autores, vendo-a sempre sob a perspectiva teológica da verdade revelada e interpretando seus fatos de maneira alegórica, conseguiam achar correspondências implícitas e inusitadas entre eles e seus diferentes tempos. Toda a abordagem escatológica cristã sugeria os livros sagrados, o *Pentateuco* e os *Evangelhos*, como espelhos: o que era anunciado em um cumpria-se no outro. Daí em diante, a história laica continuou obedecendo aos mesmos critérios e sendo um desdobramento desses livros. Para isso, recorriam aos primeiros apologistas da era cristã, sobretudo os da tradição de judeus helenísticos que se fixaram em Alexandria no século VI, como Orígenes e Clemente, ambos inspirados em Fílon, e ao primeiro grande poeta cristão, Prudêncio, cuja *Psychomachia* narra a luta entre entidades alegóricas que representam o bem e o mal, a virtude e o pecado, o desapego e a inveja, todos personificados, e que constituem, em si,

um achado literário de grande valor, que atravessou os séculos, nutriu todas as composições sacras e os autos e mistérios medievais até chegar ao *Roman de la rose*⁵⁰. Ora, se esses autores seiscentistas compunham sua hermenêutica da história numa chave bíblica e católica, Góngora o fará a partir do mundo pagão, mas a premissa será a mesma. Esse é um dos motivos da dificuldade de leitura de sua obra: se ele vai falar da inveja cortesã, remete, por alusão, à áspide, um tipo de serpente que, segundo Pellicer, os egípcios pintavam para representar esse sentimento:

*ni la que su alimento
el áspid es Gitano;*

A figura da serpente egípcia tem outros significados, no entanto.

No século XV, foi descoberto, em uma das ilhas da península itálica, um papiro que continha o comentário e a interpretação em grego de alguns hieróglifos egípcios, de autoria de um tal Horapolo, que viveu às margens do Nilo por volta do século V. Tratava-se do *Hieroglyphica*, um dos melhores documentos que nos restaram sobre a língua daquele povo. Horapolo é provavelmente o seu pseudônimo, dado que é a fusão dos deuses solares Órus e Apolo, iniciando-se com a aspiração própria à sua língua materna, e esse homem devia ser mais um dos tantos gregos que se fixaram no Norte da África. O escrito caiu nas mãos de alguns humanistas ligados à Academia Platônica de Florença, mantida pelos Médicis, entre os quais Marcilio Ficino, Angelo Poliziano e Pico della Mirandola. Eles traduziram

a obra para o latim, convidaram alguns gravadores para ilustrá-la com figuras alegóricas e promoveram a sua edição. Não satisfeitos com isso, passaram a comentar, eles próprios, os hieróglifos, e lê-los numa chave platônica. Criam que aquela escrita cifrada era uma espécie de esboço pálido e sensível da Idéia, um conjunto de traços que remetiam diretamente à linguagem divina, e que a sua compreensão daria entrada à iniciação e aos mistérios⁵¹. Nessa mesma época, muitos sábios já se entretinham com a cabala, o misticismo e outros escólios das religiões arcaicas da Europa, misturados a Platão, Aristóteles, Plotino e toda sorte de interpretação metafísica das escrituras, numa mixórdia que espantaria o mais audacioso dos místicos. Uma das tolices modernas é achar que a Renascença foi um período harmonioso e centrado em si mesmo. Se não podemos falar em sincretismo, pois nenhum deles abdicava da religião cristã, podemos falar em uma grande curiosidade que, unida a uma assombrosa erudição, os fez vasculhar todo tipo de material e crença.

O que aconteceu enfim é que essa obra começou a circular entre os sábios, e inspirou todo um ramo da arte emblemática, que passou a beber nela o significado de alguns afetos e de alguns conhecimentos, e usá-los na composição dos seus livros. De modo que o historiador lombardo Andrea Alciato, quando escreveu o seu *Emblematum liber*, em 1531, e Cesare Ripa, quando compôs a *Iconologia*, verdadeiros manuais ilustrados que viviam à cabeceira de pintores, arquitetos e poetas, e aos quais estes recorriam sempre que tinham que pintar um afeto ou falar de uma característica moral, já haviam lido o *Hieroglyphica* e se

apropriado de muitas passagens suas. Os livros de emblema viraram moda, e tiveram tantas tiragens que por pouco poderíamos dizer que eram espécies de *best sellers* da época. Também transcenderam as fronteiras dos países latinos, encontraram acolhida na Inglaterra sob a pena de Robert Fludd e dialogaram de uma forma bastante rica com a tradição alquímica, fornecendo-lhe modelos de estruturação da imagem, consumados no *Mutus liber* de Altus e no *Atalanta fugiens* de Michael Meier, espécie de livro iniciático que usa as mesmas disposição e fórmula da arte emblemática. Da pintura de costumes à mitológica, da poesia épica à satírica, dos adereços e vitrais de capelas à ornamentação interna de palácios: toda a mimese artística se guiava pelas imagens contidas nessas obras. Encontramos referências delas até nas igrejas de Ouro Preto e São João del Rey. Assim, criou-se um código visual bastante coeso em torno dos emblemas, e se um poeta quisesse falar da sinceridade, a definiria como um velho de barbas longas sobre um cajado curvo, que é como o emblema Sinceridade de Alciato a mostra, e que Góngora segue nesses passos das *Soledades*:

*cerimonia profana,
que la sinceridad burla villana
sobre el corvo cayado.*

Voltando à serpente, encontramos em Horapolo cerca de oito referências a ela. Em duas ou três, representam o universo e a eternidade, nas demais, o poder, mais especificamente o poder absoluto dos reis. Vêm sempre, nas gravuras, enroladas, mordendo o

próprio rabo, e dando sinais de onipresença e de um tempo circular e infinito. Parece-me óbvio que Góngora fez a relação entre a inveja, o poder real e a serpente egípcia por intermédio dos emblemas, cuja fonte mais remota é a obra de Horapolo. A dificuldade dos seus versos é maior hoje porque não temos posse desse código e dessas referências, que eram lugares comuns para qualquer leitor da sua época. Isso só demonstra que a poesia do mestre de Córdoba é extremamente racional, lúcida, culta e regrada, mesmo quando busca o maravilhoso. E que seus detratores deveriam gastar melhor o seu tempo se instruindo.

Da mesma forma, quando ele vai nos falar da vaidade destes mesmos cortesãos, chama-os de Esfinges tagarelas – outra menção ao Egito –, cujo corpo de leão e a cabeça humana fingem pronunciar oráculos, quando apenas hipnotizam e enganam, pois são, na verdade, apenas uma espécie de Narciso que, ao invés de se mirar na fonte da sabedoria, a desdenha, e se contenta e se deleita apenas com o eco da própria imagem:

*Esfinge bachirella,
que hace hoy a Narciso
ecos solicitar, desdeñar fuentes;*

Nas *Soledades*, vemos essas correspondências entre a vida mundana cortês e os mitos pagãos aos montes. Baseiam-se em uma visão providencialista dos fatos e da história que, no fundo, justifica o Estado absoluto e as hierarquias, o pacto social travado entre os súditos e o rei, e teorizados por Suárez e Bellarmino. Porque se o mundo é ordenado pela Providência, e

mesmo em suas maiores atrocidades a história nunca deixou de ter razão, a ordem política é um dado natural e uma aliança inextricável entre seus iguais. Se lermos as *Soledades* sem esse respaldo, e querendo achar simplesmente o que nela haja de hermético ou moderno, conservador ou inovador, reacionário ou revolucionário, essas palavrinhas mágicas que servem ainda hoje a alguns espíritos sutis que supõem assim dar conta de todas as coisas existentes, vamos achar apenas a nós mesmos, Narcisos tagarelas mirando-se em um espelho e desdenhando a alteridade, esse primeiro passo rumo à sabedoria.

A base de toda essa leitura alegórica cristã está em Platão. Afinal, por mais que isso possa parecer estranho, Jesus nunca foi cristão. Quem foi Jesus? Um judeu entusiasta, obscuro e pouco instruído que viveu sob a lei mosaica e observou seus mandamentos; foi batizado por João às margens do Jordão e circuncidado; criou mais uma das tantas seitas que pipocavam sob o reinado de Tibério; pregou uma moral às camadas pobres que divergia da dos profetas seus coetâneos, e contra os quais nutria hostilidade; vagou de vila em vila arrebanhando sequazes e seguidores, e levando sua palavra, que sabia adequar bem aos fins da persuasão; bebeu vinho mesmo já estando embriagado, expulsou os comerciantes da frente de um templo e foi crucificado pelos romanos. O que era um patíbulo virou um símbolo universal. Enfim, nasceu e morreu judeu. Esses são os dados concretos que temos sobre sua vida. Desconto o que está contido no *Testimonium Flavianum*, pois já foi provado que Josefo não poderia saber das coisas que fala aí sobre Jesus, o que constata a falsidade

deste texto, provavelmente interpolado e rasurado por cristãos muito mais tarde. O que é o cristianismo? A palavra *cristo* quer dizer o *enviado*, e foi anexada posteriormente ao nome do seu ilustre portador. No ano 506 da nossa era, deu-se o Concílio de Nicéia. Liderados por Ário e Atanásio, este procedente da cidade de Nicomédia, os membros das duas facções opostas na interpretação da vida do dito enviado discutiram aí se Deus é consubstancial a Jesus ou se este é mero instrumento daquele. A polêmica durou vários dias, no que saiu vitoriosa a idéia de que Jesus é o próprio Deus encarnado. A partir disso, instituiu-se uma lei, segundo a qual, todos os que, de alguma forma, violassem o dogma da consubstanciação, poderiam ser perseguidos e proscritos. As palavras e o folclore que corriam em torno da figura de Jesus não formavam ainda uma religião coesa, capaz de ser institucionalizada. O que fazer então? Os padres reuniram-se com os sábios alexandrinos e indicaram a necessidade de se ter uma cosmologia e uma ética, uma moral e uma teologia. Tomaram então o *Timeu*, onde Platão nos relata a origem do mundo. Nele o filósofo fala dos seres esféricos andróginos, o que parece não ter agradado aos padres. Mas também fala que na origem havia três coisas: o Verbo, as causas primeiras e as segundas, divisão que Aristóteles, seguindo seu mestre, também dá na *Metafísica*. Essa idéia pareceu mais interessante. Mas, qual seria o terceiro membro dessa trindade? Cirilo aventou a hipótese de Maria, o que os outros acharam demasiado poder para uma mulher. Então, inspirados num passo de João, onde ele fala da ressurreição do mártir e que este insuflou sobre os profetas o espírito, cognominaram-no Espírito

Santo, coisa que não saiu em absoluto da boca de Jesus, que não se encontra em nenhum canto dos *Evangélicos* – desafio o leitor a me provar o contrário – e ninguém sequer tinha ouvido falar. Estava feita a trindade, e, enfim, o rudimento da doxologia cristã e a sua burocracia ideológica. Assim foram bebendo com o tempo em Platão tudo o que nessa religião nascente, tão fraca de conceitos, era incipiente e tosco. A hermenêutica alegórica, onde se via, por intermédio das figurações proféticas os tipos e os protótipos, só seria possível se houvesse uma *arché*, ou seja, os seus correspondentes arquetípicos no mundo das idéias, que, no caso, seria o modelo platônico por excelência a partir do qual se moldou o próprio conceito de Deus, manifestando-se no tempo humano e falível. Passou-se a relacionar Abraão a Davi e este a Cristo: cada um prefigurava com mais intensidade a vinda do seu sucessor e do salvador, e, assim, só deixavam mais claro ao entendimento que o Ser Supremo participa em todas as coisas e eventos, e que, se soubermos interpretá-los em sua linguagem cifrada, estaremos entrando nos meandros da sabedoria divina. Daí podemos inferir que os criadores do cristianismo sejam esses senhores cultos e Platão, e Jesus tornou-se cada vez mais um mero apêndice e pretexto de crenças e ritos que não têm vínculo algum com as suas palavras, o que levou Voltaire a dizer com ironia que ele está mais próximo de um asceta indiano que se alimenta de insetos do que do papa.

O raciocínio é muito engenhoso, e bem ao gosto dos nossos poetas e historiadores seiscentistas. O século XVII católico, sobretudo nos países ibéricos, se fartou

dessa filosofia da história e do método alegórico. Compôs assim uma mentalidade profundamente arraigada em todos os que viveram nele. Sabemos hoje que uma simples leitura atenta da *Resposta a Ápio* de Josefo, obra que o historiador oficial dos judeus endereçou ao gramático egípcio rebatendo suas críticas e fonte fidedigna, porém interessada, de informação sobre a origem desse povo, traria à baila as falácias de raciocínio contidas ali. Querendo provar a sua antiguidade, em demérito da opinião de Ápio, Josefo recorre aos historiadores egípcios Maneton, Lisímaco e Cheremon. Espanta-nos, logo no início, a confissão de que esses autores acertaram em tudo o que elogiaram dos judeus – e erraram em tudo o que lhes criticaram. E nos perguntamos: mas o próprio Josefo não disse que estes eram os historiadores mais idôneos e autorizados para se pesquisar a genealogia do povo semita? O que fica, enfim, do confronto de sua obra com outras fontes, trocando em miúdos, são algumas pistas bastante verossímeis: de que eles são realmente dissidentes dos árabes que, após dominarem o Egito por vários anos, foram expulsos de lá por Amenófis e se fixaram na Judéia; que há a possibilidade factível de que Moisés fosse o nome de adoção de um sacerdote egípcio de nome Osarsif, que estava entre os doentes cativos trabalhando nas muralhas de Aváris; que eles constituíram uma religião e uma cultura muito tardiamente, diferente dos caldeus, fenícios, egípcios, citas, etruscos e mesopotâmios, sendo até então idólatras e nômades, tal qual a maioria dos povos; que há uma possibilidade plausível de não ter sido Moisés o autor dos livros sagrados. Esses dados já seriam suficientes para destruir a

ordem oculta que pudesse haver entre os personagens da História, a começar pelas datas, fatos e protagonistas do *Pentateuco*, e invalidar a hermenêutica seiscentista e seu projeto de escrever a prosa do mundo. Mas o século XVII preferiu ignorar esses fatos, e assim tornou-se o século da ordem por excelência, mas de uma ordem que não prevê a submissão das idéias à luz das evidências. Mais tarde Voltaire irá caçoar de coisas como figuração e leitura anagógica, enquanto Bolingbroke e Locke esmagarão o método providencialista de interpretação da História com seu ceticismo, dizendo que ela é um produto simplesmente humano e não remete a causas transcendentais, o que já era mais do que necessário ser feito. Mas não é o caso aqui, no tempo de Luís de Góngora.

De posse dessas informações, percebemos que um dos eixos das letras seiscentistas, e da obra de Góngora em específico, é a busca dessa correspondência entre os dados do presente e outros extraídos de um esteio atemporal, que, no caso, é representado pelos mitos da antiguidade clássica. Muito se tentou associar esse procedimento ao dos poetas *fin de siècle* franceses, sobretudo à teoria das correspondências de Baudelaire e à inspiração órfica do poeta de Valvins. Parece-me que, neles, a noção da natureza como um templo, onde se cifram significados místicos ocultos que só podem ser compreendidos em sua dimensão sensível, está ligada a uma visão laica da espiritualidade, acessível apenas por alguns poucos recursos mundanos, dentre os quais a arte e as drogas. Apenas nisso estão de acordo, não havendo uma coerência quanto aos diferentes caminhos de acesso a essa outra realidade. A arte adquire então

um valor espiritual, talvez o mesmo que lhes é escamoteado pelas suas vidas urbanas e rotineiras, e fecha-se em um paraíso artificial cujo sentido político último é a recusa de todos os demais valores em voga. Se esses caminhos são relativos e indeterminados, já que a arte deixou de ser um dos centros de organização da civilização, cabe aos indivíduos optarem pelos seus percursos, o que acarreta uma quebra do conceito de tradição: cada qual agora criará para si os seus precursores, lembrando a frase lapidar de Borges. A realidade de Góngora é outra; os estilos e os juízos de valor são coletivos, e estão sob a posse dos homens letrados. Os critérios e a natureza dos artifícios não são relativos no seiscentos, mas apenas suas aplicações. Debate-se se um verso foi bem ou mal escrito, se a cesura está ou não adequada à cadência, se o poema segue ou não as prescrições do gênero, se o estilo é ou não é bem afetado, sempre dentro de limites estabelecidos, nunca se questiona o consenso. Se desse na veneta de um sujeito começar a refletir sobre a crise do verso, seria imediatamente trancafiado em um manicômio, predisposição que, se ainda hoje vigesse, nos pouparia de muito embuste e nos daria uma faxina bastante útil para a saúde, o espírito e a paciência. Para Góngora, a forma nunca está a serviço de uma mitologia particular, que a manipula à sua revelia, mas sim concorrendo para o fortalecimento da arte e, em consequência disso, da civilização. O gosto é uma invenção cretina bastante recente.

Há uma tópica, muito cara a Góngora, e que parece sintetizar, em si, todo o seu estilo e toda a discussão estilística do seu tempo. A palavra *hidrops* e

seu derivado *hidropicus* significavam, na latinidade dos séculos IV e V, presunção intelectual. O *Thesaurus linguae latinae* consigna-a com essa acepção, tomada em Agostinho, Sidônio e Pedro Crisólogo. Em meados do século XII ela toma novo significado, passando a designar alguém que sofre de uma sede insaciável e mórbida, e geralmente está ligada ao mito de Tântalo, condenado a passar toda a eternidade tentando beber a água de uma bica, e tendo, sempre, suas mãos transparentes perpassadas por ela, fato narrado com muita graça por Luciano de Samósata no *Diálogo dos mortos*. No XVII, a tópica da hidropsia retorna rejuvenescida. Encontramo-la em Góngora, na primeira *Soledad*, ainda no famoso solilóquio do peregrino, que diz das choupanas dos pastores que encontrou naquela terra desconhecida:

*No en ti la ambición mora
hidrópica de viento,*

Fruto ou não da presunção intelectual, as *Soleidades* desconcertam pela riqueza plástica e conceitual que delas emana. Neste texto tentei dar alguns caminhos possíveis de interpretação desse poema e da obra de Góngora. Ele está, como era de se supor, cheio de sugestões que ainda esperam ser desenvolvidas e que foram expostas de uma maneira às vezes trôpega, como o caminhar do peregrino, mirando a luz ao longe que, apesar das trevas é bela, e apesar das estrelas é clara.

A história aos olhos de Deus



A HISTÓRIA AOS OLHOS DE DEUS
Imagem: Frontispício da *Ciência Nova*, 1725.

A imagem estampada no frontispício da *Ciência nova*, encomendada por Giambattista Vico a um gravador para sintetizar visualmente a estrutura de sua obra, parece intrigante até o momento em que ainda não iniciamos sua leitura.

Vemos um sol, tangido por um triângulo no seu interior e, no centro deste, um olho. Esse olho emite um feixe de luz, e esse se refrata numa mulher situada em destaque num local superior da tela. A seus pés, um globo, provavelmente – deduzimos – o globo terrestre, cujas linhas transversais comportam duas figuras diminutas, quase irreconhecíveis: um homem e uma mulher. O globo se sustenta sobre um altar e está ladeado por uma tocha e um cálice de água. A luz incide sobre a estátua de um homem idoso, situada no nível do chão e, ao seu redor, uma série de instrumentos dispostos de forma aparentemente arbitrária: cajado, arado, timão, uma tábua onde se inscrevem algumas letras do alfabeto latino, colunas gregas, uma espada, uma bolsa e uma balança, entre outros.

Essa enumeração, à primeira vista desordenada, própria do gosto seiscentista, não está aí por acaso, nem serve para confundir o leitor, e dar uma áurea de magnitude impenetrável à obra. É, sim, uma composição alegórica, onde cada elemento significa uma idéia e

remete, de forma alusiva, a algo que lhe é exterior.

A primeira versão da *Ciência nova* é de 1725. No entanto, Vico é um homem que pertence ao imaginário do século XVII, e sua obra se funda sobre a premissa de que há uma Providência divina, que ordena todos os fatos e se manifesta neles. Crê que cabe ao historiador ou ao filósofo interpretar a história, e flagrar sua repetição e constância, pois o mundo é um livro a ser decifrado. Por trás de cada fato isolado há a unidade de Deus, e aquilo que Vico chama de história ideal e eterna. Deduzir essa unidade primeira é tomar ciência da origem comum dos povos, preocupação que assusta pela sua modernidade, se pensarmos que só foi levada a cabo, embora com métodos e objetivos diversos, em fins do século XIX, pela morfologia cultural de Frazer e, posteriormente, pela antropologia estrutural.

Mas, o que diz a gravura? Segundo o que consta no capítulo introdutório, chamado *Idéia geral da obra*, diz-nos que o olho é o olho da Providência divina, e o triângulo representa as três idades do mundo: a dos deuses, a dos heróis e a dos homens, às quais se segue uma fase intermediária que podemos chamar de refluxo, divisão tomada de forma embrionária em Hesíodo, e depois apropriada por autores como Goethe e Spengler. A história se baseia nesse movimento de *corsi e ricorsi*, de fluxo e refluxo, e volta a sua origem, mas numa nova clave. A luz é a Graça da Providência, e a mulher é a Metafísica, posta na metade superior do quadro, já que, para Vico, essa é a maior de todas as ciências, pois questiona o princípio mesmo do conhecimento. Todo o globo terrestre está subordinado a Ela. O homem e a mulher inscritos nele são Hércules e a Musa, porque

entende que há no início de cada civilização um gigante mítico que lhe dá origem, fato narrado pela poesia, expressão do pensamento mito-poético e primeira forma de sabedoria.

Ora, o leitor já deve supor quem é a segunda estátua: Homero. Pois ele é considerado o *primo* poeta de que se tem notícia, e cada um dos apetrechos que o cercam representa uma idade posterior do mundo. Assim, o arado é a fase agrária, o cajado indica o poder dos sacerdotes e a religião como centro da ordem civil, a espada denota a força, a escrita designa o domínio do saber letrado, o timão aduz às navegações e migrações por mar, a bolsa indica o comércio e o mercantilismo nascente e a balança o estatuto dos governos populares, como os entende Vico.

Desse modo, baseado em um princípio metafísico que se manifesta integralmente nas épocas gentílicas, ele opera uma verdadeira arqueologia do conhecimento. Acredita que da história real podemos auferir a história ideal, escrita por Deus, e assim achar o elo de ligação entre as civilizações a partir de um confronto dos seus dados materiais de origem. Essa tese é bastante cara à historiografia seiscentista, que muitas vezes compunha etimologias falsas com o intuito de motivar o sentido dos conceitos de acordo com seus interesses, e também base de afirmação do absolutismo monárquico sob o qual se coadunavam os povos conquistados: uma justificativa teológica vincada na autoridade das citações e dos fatos. Vieira, por exemplo, em sua *História do futuro*, faz o desenvolvimento humano culminar e ter como corolário o futuro império do mundo e a religião das religiões: Portugal e o cristianismo universal. Como

faz isso? Lendo alegoricamente o sonho do rei Nabucodossor que, no Livro de Daniel, prevê a vinda de um quinto império do mundo que sucederia a cadeia de domínio onde se incluem assírios, persas, gregos e romanos. Mais que uma engenhosa filosofia política, tudo isso são, ao fim e ao cabo, tópicos de uma época, e estão longe de poderem ser julgadas sob a correção política dos nossos olhos de hoje.

O Livro Primeiro, que trata do estabelecimento dos princípios de sua Ciência, é composto por um conjunto de axiomas e aforismos que o autor chama de *Dignidades*. A elas cabe o papel de fornecer o método de estudo que desenvolverá, e citar alguns tópicos das eras gentílicas e referências simbólicas que lhes são comuns: a crença no dilúvio universal, nos gigantes, nos deuses e a formulação de um Direito Natural, baseado na Lei das Doze Tábuas. O Livro Segundo, que tem por título *Da sabedoria poética*, aborda questões específicas dessa manifestação. Pode-se dizer que é o cerne da obra, já que Vico vê nela a base de sustentação, tanto das cidades quanto das religiões. Entenda-se, porém, que não se trata de uma sabedoria exclusiva de poetas, mas de uma forma de apreensão do mundo baseada na imaginação e numa lógica paratática, e que tem na poesia uma de suas melhores intérpretes.

Essas aparentes dificuldades da *Ciência nova* são compensadas por uma prosa densa, saborosa, erudita e rica em curiosidades filológicas, que vem abalar o nosso conceito frouxo e romântico de literatura como sinônimo de ficção. Apoiado em autores da Antigüidade como Plínio, Varrão e Valério Máximo, devidamente filtrados pelo crivo da patrística, o objetivo de Vico é

demonstrar como muitas das instituições laicas que os povos do Lácio nos legaram têm uma origem comum na religião e, a partir da comparação de línguas, mitos e fatos, reconstruir o processo de formação de uma unidade comum das nações modernas, subtítulo de sua obra e argumento central dessa nova ciência do homem que ele nos consigna.

Foi praticamente ignorado pelos seus contemporâneos, o que o levou a uma vida pacata e reclusa como professor de Retórica em Nápoles, onde veio a falecer em 1744. A posteridade também tratou de apagar o seu nome, e foi só no século XX, em virtude de estudos que lhe dedicaram Robin Collingwood e o eminente crítico italiano Benedetto Croce, que Vico voltou a ser debatido. Esse esquecimento se deve em boa parte ao descompasso de sua teoria em relação às idéias de Descartes, então hegemônicas em toda a Europa, e ao desenvolvimento posterior do empirismo e da ciência positiva, que excluía de antemão os argumentos teológicos e a valorização da fábula presentes na obra do napolitano. Vico ficou sendo assim um personagem ilhado entre dois momentos da história: pertencendo a uma tradição escolástica e providencialista, viveu à margem da Ilustração, chegando até a ser ridicularizado pelos seus proponentes, e, desvalorizado pela ciência moderna, também não encontrou acolhida entre aqueles que tentavam positivar os fragmentos e resíduos da história a partir de uma especulação laica. Os autores franceses do século XVIII tinham em comum com Vico a busca de valores universais, mas estes eram vistos sempre sob a luz da ética, não da metafísica, e condensados na idéia de

tolerância, ou seja, divergiam nos princípios. Já os empiristas, suprimindo a visão transcendente da sua historiografia, coincidiam com ele nos interesses, mas refutavam o seu método. Por fim, opondo o engenho e a preeminência do pensamento poético ao cogito de Descartes, Vico poderia ter gerado uma das famosas celeumas filosóficas de que temos notícia na história do pensamento. Mas, pouco afeito às disputas públicas, preferiu o anonimato e o silêncio.

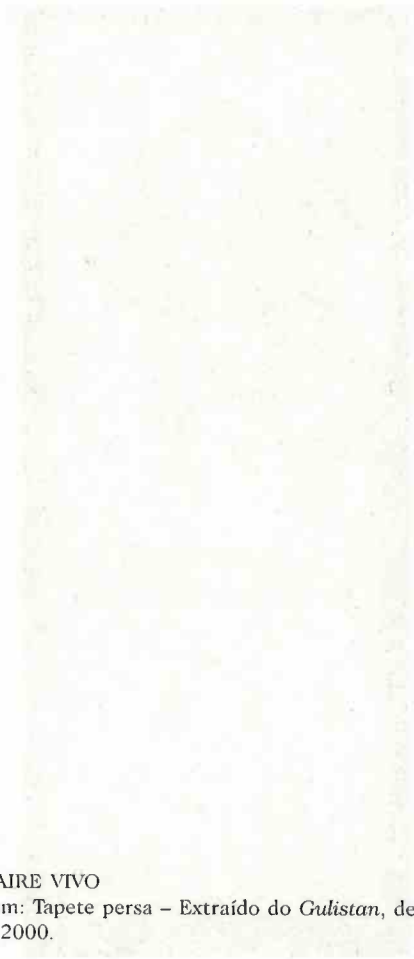
Outro aspecto que contribuiu para sua indigência foi o fato de pertencer, como Montaigne e Lucrécio, àquela plêiade de autores que entram para a história da filosofia de forma oblíqua, e cuja falta de sistematicidade do pensamento escapa ao tom sonífero e linear dos manuais. Sua teoria deu ensejo às especulações folclóricas de Herder, serviu de inspiração metodológica à Religião Comparada e à Antropologia e abriu caminho para teses em torno da autoria dos poemas homéricos, debatidos no Livro Terceiro desta *Ciência nova*, e que é de grande interesse para poetas e filólogos.

À obra de Vico pode-se dar o mesmo epíteto que Horácio deu a seus próprios versos: um monumento mais peregrino que o bronze. Tentando flagrar a recorrência no fluxo da História, Vico transformou-a em um espelho da consciência divina, nela manifesta nas evidências sensíveis da repetição, índices de sua ordem implícita. Marco Lucchesi, ao dar uma tradução integral da *Ciência nova* para o português, está nos presenteando com a diferença: em um país de cultura vacilante e esqualida, com sua vida intelectual submersa nas mistificações mais pueris que se possa imaginar, eis

que se rompe o círculo de Hermes e uma nova possibilidade se abre para a interpretação dos tempos, destoando do senso comum e das estruturas cristalizadas do pensamento hegemônico. Corroborando sua própria teoria de uma história cíclica, depois de ter sido marginalizado pela mesma, à qual tanto se dedicou, Vico está de volta. E espero que por um bom tempo.

Voltaire vivo





VOLTAIRE VIVO
Imagem: Tapete persa – Extraído do *Gulistan*, de Saadi de Shiraz,
Editora Attar, 2000.


Voltaire é um desses autores que aparecem de século em século, e nos deixam indagando em vão quais seriam as condições capazes de gerar tamanha plethora de questionamentos e conflitos movendo-se na consciência de um único homem. Nasceu num tempo em que bastavam meia dúzia de belos contos, algumas palavras polidas e precisão no trato, conforme as regras de etiqueta, para se ter ao fim um cavalheiro, senão ilustre, no mínimo distinto, e com trânsito consentido nas diversas camadas da sociedade. Não satisfeito com isso, esse filho de um modesto escrivão de Paris preferiu desde cedo soltar farpas satíricas contra padres, jesuítas, nobres dissolutos, parasitas reais, filósofos e outros escritores, e sintetizar num arrazoado de frases de espírito toda a tradição religiosa e filosófica, e todos os imperativos morais que lhe precediam, o que logo lhe rendeu a fama de ser um freqüentador assíduo da Bastilha, de onde entrou e saiu o suficiente para a constituição de um hábito. O mesmo homem que irá estabelecer querelas mortais com Maupertuis, que rirá com desdém das idéias de Leibniz é aquele que, no final da vida, tomará para si a defesa da família Calas, surpreendendo seus pares que não entendiam como um sujeito de prestígio poderia se agarrar a um incidente religioso ocorrido no seio da arraia-miúda

francesa, como eles próprios a classificavam. Não perceberam que o interesse de Voltaire pela religião era apenas o primeiro passo para a compreensão de valores mais abrangentes e complexos, que são a justiça, a ética e a tolerância. Por isso, um pai que é acusado de estrangular o próprio filho devido à sua conversão ao catolicismo já seria, em si, o suficiente para, após um exame detalhado do caso, fazê-lo mobilizar juristas e querer compreender o sentido daquele acontecimento dentro de uma perspectiva filosófica mais ampla.

Espírito mordaz e muitas vezes contraditório, Voltaire é geralmente acusado de volubilidade em suas afirmativas e de ser dotado de uma erudição insuficiente para dar conta da gravidade dos temas que aborda. Seus detratores podem estar certos. Mas, poderíamos rebater: e quem disse que é a *certeza* que está em jogo? Não seria ela mesma a ré? Não estaria ela mesma na condição de ser posta à prova pelas atrocidades que os homens cometeram em seu proveito? Houve eruditos mais idôneos em assuntos específicos e com cabedal de conhecimentos específicos mais consistente que Voltaire, que olharam para a história lamentando sua falta de lógica e exorcizando seus crimes e pecados. Nada há por trás desses estudos sobranceiros e graves que valha a jovialidade, a riqueza de dados psíquicos e afetivos, a agilidade do raciocínio e o humor que emana das melhores páginas de François Marie Arouet. Creio também que em nenhum outro autor que tenha falado de Deus e de política, de religião e de filosofia, da arte e dos costumes dos povos, por mais circunspecto que seja, possamos encontrar uma preocupação mais viva com a justiça e com a prosperidade humana do que em seus

escritos. Afinal, quem se preocupa demais com a justiça acaba se esquecendo da justiça. Taine disse que ele se assemelha àquelas balanças de precisão delicada: qualquer brisa pode dismantelá-la. Assim temos que ler Voltaire: como alguém que aponta para questões tão sutis e frágeis da natureza humana que parecem prestes a se desmanchar no ar. É assim que nos vemos, pelos olhos do gigante alienígena Micrômegas, em toda nossa estupidez e presunção, reduzidos a um simples amontoado de pó estelar depositado sobre um nódulo de lama perdido no cosmos. Ou que nos pegamos embrulhados em questões metafísicas das mais intrincadas, quando muito pouco do óbvio foi dado à maior parte dos homens, ou que nos gabamos de um punhado de leis que mantém a relação entre os povos, entre outras tantas, em número muito maior, que a relativiza, quando o ódio religioso e étnico aflora de novo nesse começo de milênio e recrudesce em pequenos guetos espalhados pelo mundo.

Esteve entre todo tipo de gente, teve toda sorte de educação, social e livresca. Foi a construções, viajou, percorreu países e se meteu com diversas mulheres, mas, pelo que tudo indica, só amou Madame de Chatelet, com quem viveu dezesseis anos. Foi preso um número de vezes maior do que o razoável, exilou-se e conheceu, enfim, a fama e a glória. Leu os antigos no original, estudou teologia, física, história, filosofia e religião; traduziu e compôs, além das obras filosóficas e históricas, poesia épica, lírica e dramática, com uma energia e curiosidade que às vezes nos parecem infinitas. Mas em tudo isso Voltaire parecia querer encontrar resposta para uma só pergunta, tão cândida e simples que nos assusta



pensar que ninguém a tivesse formulado, dessa forma, antes dele: por que os homens se guiam por ficções e evitam tanto os fatos? Ou, por que se abraçam às superstições mais grosseiras mesmo quando conhecem as evidências que as desmentem? Ou, por que, enfim, todo conhecimento que obtemos sobre as coisas fundamentais da vida, entre elas o que chamamos de Ser Supremo, vem sempre atado à idolatria e à intransigência? Daí vem sua divisa: *esmagai o infame*, símbolo máximo da repulsa a qualquer ato que vá contra a tolerância e a razão. Em *Deus e os homens*, obra publicada por volta de 1769, indexada e queimada pelo Vaticano, Voltaire faz um apanhado de praticamente todas as religiões conhecidas, tentando vê-las apenas sob a frágil luz da razão, ou, como ele mesmo diz, endereçando-o a alguém que nunca tivesse ouvido falar em seres consubstanciais, em Santíssima Trindade ou em satori. Dos brâmanes da Índia aos essênios e saduceus hebreus, do próprio judaísmo aos deuses egípcios e fenícios, de Maomé ao cristianismo, constata tão-só um fenômeno: todas elas nasceram de necessidades as mais irrisórias, semelhante às guerras que se iniciam com disputas por galinhas, e dos fundamentos mais rasos a que uma mente sã pode se dedicar. E todas elas, ao se instituírem, geraram massacre, perseguição e morte, muito mais que outras coisas. Como é possível adorar ao Ser Supremo, pois seria uma estupidez ainda maior negá-lo, de maneira laica e lúcida? É essa a pergunta que nos lega, já que quer mais levantar questões e compartilhar conosco sua perplexidade do que encontrar solução para algo que, ainda que a tivéssemos, não valeria nada se não estivesse na posse

de todos os homens. Talvez venha daí a sua grande generosidade intelectual, a beirar o prodígio, de epistológrafo incansável, de polemista maldoso com suas vítimas e de escritor prolixo, misto de panfletário e de pensador que quer e faz suas idéias circularem, mesmo que só entre seus iguais e sem abandonar sua condição de aristocrata aferrado às hierarquias, para o qual a camada grossa da população não passa, na verdade, de um rebanho guiado por algumas dezenas de sujeitos esclarecidos. A idealização da *Enciclopédia*, junto com Diderot e D'Alembert, era a consumação dessa verve, democrática por princípio mas elitista por condição, que visava mais tornar os conhecimentos laicos e despojados de quaisquer artifícios externos do que difundi-los e, assim, vulgarizá-los. Num certo sentido, Voltaire contribuiu para a Revolução Francesa, e, se soubesse disso, talvez se desgostasse.

Cândido sai do reconforto aconchegante de seu castelo, como o faz Gil Blas, ao deixar Oviedo, e ambos, desde então, só se envolvem em problemas, danos, patifarias e desastres. O lado maligno dos homens só se lhes afigura cada vez mais forte desde então. Voltaire ironiza, assim, todos os sistemas filosóficos que tentam, a partir de causas transcendententes, dar coerência, harmonia e totalidade aos fenômenos. Pinta a caricatura de Leibniz no personagem Pangloss, uma espécie de preceptor abobalhado que, estando prestes a ser comido por selvagens, continua entoando seu estribilho, segundo o qual vivemos no melhor dos mundos possíveis. Não conheço as pretensões filosóficas de Lesage; intuo apenas que se trata de um espírito quase tão agudo e sutil quanto o do seu contemporâneo

ilustre. É a literatura dos ideais, que, bebendo principalmente nos picarescos espanhóis, traça, a partir de grandes noções gerais sobre os costumes e uma época, um panorama ilustrativo, e desenha o seu resumo em poucos traços. Lança assim o homem num território inóspito, adverso, onde ele tem que confiar apenas na luz fosca que provém de seus sentidos e de sua inteligência, não podendo se agarrar a nada que seja grandioso ou, pelo menos, maior do que a sua própria estatura. Os moinhos de vento e as histórias fabulosas que Quixote lê e encarna dissecam e advertem, sob a pena de Cervantes, quanto ao perigo de se tomar a vida por sonho, como diriam, ainda, os belos versos de Calderón de la Barca, outro espanhol. Mas Voltaire tem muito pouco, quase nada, da irracionalidade bela da arte da Espanha, ou, como diz Lope de Vega em *El arte nuevo de hacer comedias*, da arte que desrespeita a arte, no seu sentido aristotélico. Isso o levou, nas *Cartas inglesas* e no *Discurso de posse na Academia Francesa*, a recriminar Shakespeare, que havia bebido boa parte de sua obra nos grandes trágicos daquele país, sobretudo o próprio Lope, dizendo que se tratava de alguém que manejava o verso com destreza e se tornara o centro da arte dramática da Inglaterra, mas que a matéria de suas peças era, quase em sua totalidade, bárbara e vulgar. A mentalidade clássica de Arouet não era capaz de suportar coisas como um fim onde se dá o assassinato mútuo de todos os personagens em cena aberta, ou uma sentinela de palácio que sai de cena para urinar. Não compreender a mistura de gêneros e a robustez selvagem daquele país peninsular e do bardo bretão parece ter sido um dos seus grandes erros de juízo.

Inicialmente ele era o que se poderia chamar de um filósofo otimista, e isso vemos nos seus contos de temática oriental, inspirados nas *Mil e uma noites* de Galland, bastante em moda nas coortes francesas então, e dos quais *Zadig* é uma verdadeira obra-prima. Nele, o protagonista, jovem extremamente virtuoso, sofre com as armadilhas que o destino lhe reserva, uma após a outra. Mas no fim, tem o prêmio digno de sua virtude. Mas é a partir do contato com as obras de Swift e de seu retorno da Inglaterra, onde conhecera Locke e Newton, que sua visão vai se alterar. Em *Cândido*, por melhor que seja a condição desse herói ao final, há sempre uma amargura e a suspeita de que a humanidade talvez seja intrinsecamente má e perversa. Essa abordagem de outras civilizações, distantes da européia, no caso, as orientais, ou outras, fictícias, serve ao autor como instrumento apto a tornar relativo tanto umas quanto outras. Nessas histórias fala-se também de metempsicose, imortalidade da alma, transfiguração, rituais e crenças, todas escritas numa linguagem simples e ágil, cada palavra em seu lugar, com uma riqueza de vocábulos e um gosto pelo pitoresco muito prazerosos. Assim ele manipula seu teatro de marionetes, como se tomado pelo demônio oferece-nos um espelho que, embora turvo e opaco, dá conta do quão insignificante é o homem diante das questões que insiste em querer desvendar, como aquelas relativas ao infinito e à eternidade. Alguns dizem que são caricaturas, e que, como tais, não podem explicar, nem o espanto diante do divino nem os seus desdobramentos e a sua complexidade. Diria que, justamente por serem dessa natureza, é que funcionam e são válidas: não querem

legitimar ou não os cultos e os deuses, mas mostrar o que neles é falacioso, idiota e inconsistente. Desconcertando, Voltaire produz mais e ilustra melhor os homens do que sendo complacente. Não raro o riso que devora é mais instrutivo que a mão que afaga e entenece. Daí vem a vertigem que sua leitura proporciona, e começamos a achar, talvez com razão, que uma pilhéria e uma piada sua, contendo em si, como uma cápsula, o conhecimento de alguém que parece ter lido a biblioteca de Alexandria numa tacada, são mais certas e verdadeiras que um estudo seríssimo sobre o tema. Vemos aqui um preconceito contra os judeus, ali a ignorância completa das religiões africanas e a apologia não de todo justificável dos chineses, mas tudo isso é facilmente perdoado tendo em vista o limite de consciência de seu tempo, e em se tratando de alguém que colheu os fatos no calor dos acontecimentos tentando depreender deles o que venha a ser a justiça, não de alguém que compulsou opúsculos amarelecidos querendo achar a verdade.

No fim da vida ganhou uma propriedade em Ferney, a alguns quilômetros de Genebra. Não era mais o Voltaire palaciano, mas sim alguém que abria suas portas para abrigar grupos de artesãos e fabricantes de seda. Crê no desenvolvimento dos países a partir de sua produção de base, sobretudo a agricultura, e passa a dar uma demonstração curiosa de interesse pela economia, matéria secundária em seus escritos, cuja tônica sempre foi a política. Lá fez erguer um templo em cuja porta se lê: *Deo erexit Voltaire*, Voltaire erigiu a Deus. Essa é a síntese de uma vida dedicada a conceber a possibilidade de se adorar ao Ser Supremo sem

idolatria e fanatismo, consciente de nossos próprios limites e sabendo o quão frágil, solitária e volátil pode ser essa nossa devoção. Seu *Século de Luís XIV* continua sendo um clássico da historiografia francesa, onde o Rei Sol aparece como mero pano de fundo para a pintura de fatos e idéias, com muita maestria. Assim também a *História de Carlos XII* e o *Século de Luís XV*. O *Dicionário filosófico* talvez seja, ainda hoje, uma das obras mais ambiciosas, engraçadas e controversas sobre a matéria. Dedicou os *Elementos da filosofia de Newton* à análise e difusão, na França, da metafísica esboçada pelo próprio, de quem foi amigo e a quem sempre reservou reverência e simpatia. Em um dos espantosos noventa e sete volumes de sua obra completa, lemos, na *Epístola a Horácio*: “Fiz um pouco de bem, essa é minha melhor obra”.

Ainda hoje seu nome consta no *Index* exprobratório da Igreja Católica, o que quer dizer, trocando em miúdos, o seguinte: sua leitura é vedada a qualquer católico de qualquer parte do mundo. Voltaire é um patrimônio da humanidade, e assim deve ser tratado. Qualquer tentativa de invalidar essa condição tem que merecer o nosso repúdio e o nosso desprezo. Pouco mais de cinquenta anos após o Holocausto, em meio à Intifada criada entre palestinos e judeus pela disputa de alguns alqueires de cascalho sagrado e às novas religiões evangélicas arrastando milhares de ignorantes para estádios; tendo visto hutus e tutsis se degolarem, vendo os novos adeptos do nazismo se aglutinarem em pequenos grupos que crescem a cada dia e a mídia massiva explorando cada vez mais o aspecto mítico e irracional do inconsciente coletivo, e, assim domesticando-o,

temos que fazer nossas as palavras de Valéry: Voltaire vive, ele é mais atual e necessário do que nunca. E esperarmos pelo dia em que ele seja apenas atual.

A inversão da metafísica clássica



a rose is a rose is a rose is a rose

Gertrude Stein

*A primrose by the river's brim
A yellow primrose was to him
An it was nothing more.*

William Wordsworth



A INVERSÃO DA METAFÍSICA CLÁSSICA

Imagem: Francis Bacon, *Três Estudos para Auto-Retrato*, de 1976.

Ao abordarmos a obra de Alberto Caeiro geralmente temos a impressão de uma simplicidade despretenhiosa, em que o autor quis apenas registrar estados de alma conforme esses fossem lhe ocorrendo. Nada mais equivocado: para se rastrear o que possa vir a ser considerada uma poética pessoana, Caeiro é totalmente indispensável, e talvez possamos até dizer que ele *seja*, posta em versos, a própria concepção estética de Fernando Pessoa. Há vários dados que comprovam sua importância, a começar pela designação de mestre que lhe foi dada tanto por Ricardo Reis quanto por Álvaro de Campos. O próprio Fernando Pessoa se refere a ele em cartas ou na prosa circunstancial como o mentor da heteronomia poética, que pertence ao ciclo das Ficções do interlúnio. Essa posição genealógica – não necessariamente cronológica – que Caeiro ocupa na obra pessoana tem motivos muito mais profundos que uma simples atribuição de valor; creio que se possa ver na sua poesia o *modus operandi* e a forma concentrada de toda a obra do português, pelo fato de estarem ambas calcadas no dilema, filosófico e estético, existente entre a experiência da unidade física dos seres e dos objetos em contradição com sua multiplicidade temporal e perceptiva, a partir da qual esses mesmos seres se dissolvem e se fragmentam. A poesia de Caeiro aponta para

essa dissolução pois, ao nos pôr em contato com uma realidade que é feita de pura sensação, ele está pondo abaixo o eixo transcendental por onde nossos conceitos são previamente organizados, e a partir do qual mapeamos o mundo por noções cristalizadas da realidade que não correspondem à realidade como ela é de fato. O mundo para Caeiro está encoberto, mergulhado na opacidade dos conceitos que nos distancia da verdade:

*Um renque de árvores lá longe, lá para a encosta.
Mas o que é um renque de árvores? Há árvores
apenas.
Renque e o plural de árvores não são coisas,
são nomes⁵².*

A verdade está encoberta, latente, e cabe a nós manifestá-la trazendo-a aos olhos, semelhante a como se faz pelo processo da *sindérese* – centelha de consciência – que, segundo Santo Tomás de Aquino, é a possibilidade de desvelar o divino contido no real. Esse conceito de encoberto é de grande importância. Consiste numa interpretação da mística cristã heterodoxa na qual se cria que Deus é um misto simultâneo de atualidade e virtualidade, presença e ausência que participa na criação e, portanto, pode ser manifestado. Vieira, por exemplo, se inspirou nessa noção para valorizar os ritos e os sacramentos como pontes para a possível *unio mystica* e a *deificatio* de que falam os ascetas⁵³. Vale lembrar também que o mito sebastianista é fundado na personificação do Encoberto: o rei que, desaparecido na batalha de Alcácer Quibir, vive em um espaço atemporal, à espera da ressurreição. Esse

é o tema que perpassa *Mensagem* do começo ao fim.

Caeiro executa esse exercício em sua poesia, mas para a surpresa sua e nossa, ao limpar o terreno do espírito de entrave do pensamento que, diz ele, é o obstáculo à compreensão do mundo e ao contato imediato com a Coisa, percebe que “o mistério das coisas está em elas não terem mistério nenhum” ou “as coisas são o único sentido oculto das coisas”. Sua motivação poética começa por uma necessidade de decifrar misticamente o Segredo da existência, que acaba se invertendo e revelando o seu avesso sem por isso deixar de ser também uma espécie curiosa de ascese e mundividência. O princípio metafísico segundo o qual o mundo se organiza por uma hierarquia de estratos espirituais, e cada fenômeno material e falível tem, nos níveis superiores, um equivalente ideal e perfeito, é aqui subvertido. Se endossarmos a opinião de Aristóteles de que a doutrina das idéias de Platão é a base, não só da ciência como da possibilidade de pensar o mundo a partir de predicados universais, e estes o são conforme o grau de afinidade que tenham com a Idéia, e se supusermos que essa foi a base de toda a teologia medieval vindo desembocar intacta no século XVII, veremos que Caeiro está em sua aparente ingenuidade dialogando e pondo fim a vinte séculos de platonismo e outros tantos de idealismo.

No início do pensamento está a analogia e com ela a necessidade de estabelecer relações. A partir dessas operações primárias podemos progredir dialeticamente rumo a níveis de abstração mais finos e complexos. Até mesmo no simples gesto de nomear algo estão embutidos uma substituição – do objeto pela

palavra que o designa – e um exercício de poder - nomear é de certa forma possuir aquilo que se diz, pois o invocamos à sua revelia. Essa prática, que remonta ao início da humanidade e tem na metáfora sua figura-chave, criou uma concepção do universo como unidade compacta, onde todas as suas partes estivessem em correspondência e organizando-as, por trás da aparência e da finitude do real, houvesse a força divina ou um princípio transcendental, qualquer que seja o seu nome. Caeiro se opõe a essa visão pois para ele essa unidade espiritual é uma construção do intelecto, não existe *a priori*. O que existe é a multiplicidade dos fenômenos sensíveis que carecem de nexos:

*Vi que não há Natureza,
Que a Natureza não existe,
Que há montes, vales, planícies,
Que há árvores, flores, ervas,
Que há rios e pedras,
Mas que não há um todo a que isso pertença,
Que um conjunto real e verdadeiro
É uma doença das nossas idéias*

Reticamente, a poesia de Caeiro se forma em torno da metonímia e da tautologia, pois a primeira, ao lidar com a relação de contigüidade e de série dará a seu leitor uma imagem fragmentada da percepção, enquanto a segunda, ao estabelecer equivalências do tipo

*As flores são apenas flores
e as pedras apenas pedras*

anula o valor de verdade dessa proposição, remetendo-nos a um grau zero de significado que funciona, esteticamente, como instrumento capaz de produzir a sensação de não-pensamento que Caeiro tanto ambiciona ao longo de toda sua obra. Sua especulação metafísica deságua num questionamento formal mais drástico que o dos demais heterônimos. Na verdade, o que está sendo posto em xeque são a própria capacidade e concepção do conhecimento.

Wittgenstein partiu do pressuposto de que todo conhecimento traz em si uma relação analógica, na medida em que tenta traduzir o que nos é desconhecido em termos conhecidos, familiares à nossa representação; o fato é que, segundo o filósofo de Viena, toda analogia é de antemão tautológica, pois o princípio de equivalência de termos distintos anula a ambos, os transforma em idênticos: dizer que A é igual a B é o mesmo que dizer que A é igual a A. Eis que toda a possibilidade de conhecimento rui, já que subjaz a ela uma contradição e uma impossibilidade lógica. A poesia de Caeiro explora o conteúdo ficcional dessa metafísica da linguagem: diz-nos que as coisas são apenas as coisas, e o fato delas nos remeterem a algo além delas é uma doença dos sentidos produzida pelo intelecto e pelo impulso à analogia; dado completamente às sensações, cada objeto da natureza se singulariza, se divide, se multiplica, já que é, no momento exato da percepção, único, insubstituível:

*Passa uma borboleta por diante de mim
E pela primeira vez no Universo eu reparo
Que as borboletas não têm cor nem movimento,*

*Assim como as flores não têm perfume nem cor.
A cor é que tem cor nas asas da borboleta,
No movimento da borboleta o movimento é que
se move,*

O perfume é que tem perfume no perfume da flor.

e:

Nunca ouviste passar o vento.

O vento só fala do vento.

O que lhe ouviste foi mentira,

E a mentira está em ti.

Aqui pode-se buscar a gênese da concepção de heteronomia. Se a percepção multiplica e fragmenta, uma estética sensacionista – curioso Pessoa ter fundado um movimento de vanguarda com esse nome – não poderia ser vista como o ponto de partida da multiplicação dramática do indivíduo em diversas entidades que correspondessem aos diversos matizes de sua vida sensível? É uma hipótese, mas não a abordarei aqui. Talvez possamos nos ater à idéia – mais pontual e delicada – de que o próprio Caeiro não consegue ser Caeiro, porque ele pensa e reflete, ainda que esporadicamente, sobre a sua descrença na metafísica; quando ele fala da sensação já não é a sensação *que se fala a si mesma* como ele o queria, mas a sua representação lingüística. Nesse intervalo entre a realização de um conceito filosófico radical (podemos chamá-lo de um empirismo radical) e sua aparente impossibilidade de sustentação, tendo em vista que ele quer eliminar toda a carga simbólica e de linguagem da vida do espírito, o projeto de Caeiro ficou inconcluso. Ao mesmo tempo em que ele descreve a falta de mistério e transcendência da realidade:

*O que nós vemos das coisas são as coisas.
Por que veríamos nós uma coisa se houvesse
outra?
Por que é que ver e ouvir seria iludirmo-nos
Se ver e ouvir são ver e ouvir?*

ou:

*Mas para mim, que não sei o que penso,
O que o luar através dos altos ramos
É, além de ser
O luar através dos altos ramos,
É não ser mais
Que o luar através dos altos ramos.*

Há nele também uma visão crítica e reflexiva que não podemos negar e que vai contra os seus princípios:

*Se quiserem que eu tenha um misticismo, está
bem, tenho-o.*

Sou místico, mas só com o corpo.

ou:

*Os poetas místicos são filósofos doentes,
e os filósofos são homens doídos.*

ou:

*Há metafísica bastante em não pensar em nada.
(...)*

Metafísica? Que metafísica têm aquelas árvores?

Surpreendem-se então duas correntes em Caetano: uma positiva e outra negativa⁵⁴. A primeira afirma que a realidade é apenas aparência e cria uma ontologia das sensações, identificando o próprio Deus e a essência do homem à multiplicidade e impermanência das mesmas.

Afirma um mundo povoado por contigüidades, mônadas fechadas em si mesmas que só se comunicam entre si pelo concurso de Deus – ou dessa outra entidade que Caeiro põe no lugar da metafísica clássica – sem contudo se totalizar em algo maior. A segunda é a corrente crítica, analítica, onde o próprio Caeiro se encontra debatendo suas premissas e as de outros, geralmente místicos e filósofos. Esse é o elemento dialético e conflitante de sua obra, pois se Caeiro fosse sempre o executor perfeito de sua filosofia teríamos uma obra insossa, descritiva, na qual o autor, participando da unidade dos fenômenos físicos e perceptivos, espelho de sua harmonia espiritual, não nos daria a noção de conflito, pois nunca olharia a natureza e a si próprio *de fora*, e, portanto, nunca poria em questão a sua condição e a sua existência, pois estaria imerso nelas.

Nesse sentido, seguindo as definições correntes de sua poesia, imagino que ela possa ser classificada como uma poesia da filosofia e não uma poesia filosófica, pois acredito que ela não exprime, contém ou transmite um pensamento que lhe seja anterior, mas ela mesma é o pensamento de Caeiro, desde que essa hipótese contemple a contradição fundamental de sua obra: seus pensamentos são seus estados de alma, suas sensações; porém essas não são puras, ou destituídas de um aspecto crítico e reflexivo, mas constantemente racionalizadas pela sua consciência que não só as apresenta como as disseca e analisa diante do leitor. Se não fosse assim teríamos que supor um Caeiro absolutamente fiel a si mesmo, linear, cujos estados de alma não mudassem nunca. Ou seja: uma *persona imutabile*, sempre coerente consigo mesmo, crença essa que é

desmentida pela variação da sensibilidade do heterônimo que remete às alternâncias de sua própria personalidade – caso, por exemplo, dos poemas escritos na convalescença que, diz o autor, não correspondem a ele mesmo e a seu caráter. Caeiro, ao fazer das sensações uma ontologia, está se subordinando à intermitência das mesmas, de tal modo que cada nova sensação cria e sugere um novo eu.

Percebemos então que a questão da heteronomia é mais aguda e delicada do que uma simples separação e delegação de papéis dramáticos às personas que lhes conviessem. Todos os heterônimos remetem em última instância à sensibilidade de Pessoa, e não só Pessoa não consegue manter sua unidade como os próprios heterônimos não mantêm as suas, e muitas vezes as confundem entre si. É o caso de uma passagem curiosa do poema *Tabacaria* de Álvaro de Campos:

*(Come chocolates, pequena;
Come chocolates!
Olha que não há mais metafísica no mundo
senão chocolates.
Olha que as religiões todas não ensinam mais
que a confeitaria.
Come, pequena suja, come!
Pudesse eu comer chocolates com a mesma
verdade com que comes!
Mas eu penso, e ao tirar o papel de prata, que é
de folha de estanho,
Deito tudo para o chão, como tenho deitado
a vida.)⁵⁵*

Esse trecho é uma glosa literal da poética de Alberto Caeiro, assim como versos do tipo

*sejamos simples e calmos
como os regatos e as árvores*

que pertencem a Caeiro, são uma citação indireta de Ricardo Reis. Vemos nele a tentativa fracassada de Campos imitar o sensacionismo do mestre. Campos é hipertrofiado de metafísica, e o universo para ele é um torvelinho de sensações sobrepostas, embaalhadas, uma polifonia de acordes e ruídos. Para Caeiro o universo é a ausência absoluta de metafísica, mas como na linguagem, e sobretudo na linguagem poética, já está embutido o princípio transcendental dos conceitos que designam coisas sem necessariamente compartilhar do seu ser, ele se vê diante de um paradoxo absoluto: *dizer* o vazio metafísico é obrigatoriamente *não vivê-la*, pois, para tanto, ele teria que renunciar à linguagem, e renunciando a ela, por sua vez, não o comunicaria, porque se inscreveria no rol das experiências místicas e ascéticas, que são intransferíveis. Caeiro explora então o valor ficcional dessa impossibilidade lógica. Como Mallarmé, tenta chegar a um grau zero do ser que corresponde a um grau zero da escrita, mesmo sabendo que sua empresa está, de antemão, fadada ao fracasso.

Essa tentativa de tocar aquela parte mais recôndita da existência, aquela composição primária do ser e aquela camada de significado que antecede a articulação simbólica, foi muito explorada pela arte moderna, geralmente inspirada na filosofia da corrente

fenomenológica de Merleau-Ponty, Sartre, Husserl e Bergson. Este último, por exemplo, ao dizer que a percepção, como entidade abstrata, só existe e apenas existe no momento de contato com a realidade sensível, está invertendo a velha crença de que ela seja um dado *a priori*, inerente à nossa constituição, onde já trazemos pronto um esquema de todas as coisas existentes. A tese de Bergson é a de que a percepção está em relação direta e de necessidade com o mundo exterior, de modo que se me é vedado perceber um objeto, não é a percepção do *objeto específico* que desaparece mas a percepção *em si mesma*⁵⁶. Com essa hipótese ele rompe, em primeiro lugar, com a crença de que a subjetividade é composta de atributos intrínsecos ao homem e a lê de um ponto de vista relacional, em que o indivíduo está em permanente construção, sempre por intermédio da realidade objetiva – na qual a fenomenologia toca o existencialismo por meio de sua inspiração marxista. Em segundo lugar, e como consequência disso, a atenção dada a uma visão-de-mundo feita de inerências e essências se desloca a uma outra formada sobre a aparência e a funcionalidade.

A obra de Caeiro é uma alegoria perfeita dessa inversão de pensamento: ela é a equivalência entre o objetivo e o subjetivo, na medida em que o *Guardador de rebanhos é aquilo que vê*:

*Porque eu sou do tamanho do que vejo
e não do tamanho da minha altura...*

e:

*Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.*

essa condição e decretar a morte da arte, inserindo-a na lógica do mercado e tratando-a como um objeto entre outros na imensa indústria cultural que então nascia sob o pretexto pueril da negação crítica desse mesmo sistema, Pessoa preferiu abstrair um conceito chave desse momento da cultura e a partir dele compor sua galeria de máscaras. Com o tipo de capitalismo que se instaurou no século XX advém o que se costuma chamar de época pós-metafísica: os bens de consumo não remetem a nada que lhes seja exterior ou anterior, nem tendem, em sua multiplicação, a um centro para onde possam convergir: eles se bastam em si mesmos e na vida curta a que estão destinados. Eles não têm um valor intrínseco, mas sim um valor referencial: funcionam, servem a um determinado fim, independente de suas qualidades intrínsecas. Talvez possamos aproximar esse estado de coisa da poesia de Caeiro, em particular, e da de Pessoa, no geral, e vê-las como uma grande metáfora das forças sociais que se compõem no momento em que são escritas.

O que Caeiro nos diz? Diz-nos que não há unidade no universo, que as coisas são apenas as coisas e não nos remetem a uma causa transcendental comum. Diz-nos que a falta dessa unidade espiritual nos leva a ver no mundo uma transição infinita e encará-lo apenas como manifestação sensível que se basta a si mesma. Diz-nos que, em virtude disso, o universo se oferece como uma multiplicidade imensa de fenômenos sem unidade. Por último, Caeiro nos diz: eu mesmo sou uma máscara, sou aparência, fingimento de outro eu alheio que me escreve, que seria Fernando Pessoa se conseguíssemos identificar onde começa um e termina o

outro, sem usar critérios superficiais como cronologia ou designação. Por traz da aparente sobriedade e beleza da heteronomia se esconde um monstro. Esse monstro nos diz que Deus está alijado do funcionamento geral da sociedade, o universo é uma aparência e o indivíduo, último suspiro dos ideais iluministas, já se foi. É um monstro que aponta para uma contradição que pode ser posta em termos simples: o conceito de subjetividade nasce junto com a formação das grandes metrópoles e a desintegração civil do sujeito. Esse *teatro del mundo* da obra de Pessoa é um teatro sádico: põe o leitor frente a frente com sua fragmentação espiritual e social - sua falta de identidade e de cidadania - e a fragmentação do universo - a falta de crenças comuns que norteiem a sua existência. De fato, devemos concordar que não é necessário criar mundos imaginários quando se tem um limpo e acolhedor à nossa espera.

A experiência do tempo qualitativo



Sentir já é pensar.

*Teofrasto,
De sensibus*



A EXPERIÊNCIA DO TEMPO QUALITATIVO
Imagem: Paul Klee, *Mito de Flor*, 1918.

De saída, o tema desse ensaio nos coloca dois problemas. O primeiro diz respeito ao extremo lugar-comum, diria até à redundância que ele visa, ao abordar dois escritores que, embora sob óticas diferentes e procedimentos literários semelhantes mas diversos em suas finalidades, basearam toda sua obra na questão do tempo, espécie de fio condutor implícito em cada uma de suas linhas. Propor uma análise da matéria mesma a partir da qual um escritor plasmou seus objetos e submeteu-os a uma transfiguração formal é algo parecido ao estudo da salinidade do mar, ou ao questionamento do sistema heliocêntrico: pode-se chegar a conclusões brilhantes e a descobertas realmente inusitadas. No entanto, é preciso uma criatividade fora do normal para não provocar sono no leitor, e não sucumbir naquela sensação de *dejá vu* própria dos textos de críticos que repisam tópicos recorrentes por mero vício imposto pela rotina. Afinal, o vício é apenas a continuidade natural do hábito. A proposta pode pecar pela ambição, mas é preferível isso àquela humildade que não acrescenta nada ao mundo e à inteligência, a não ser o peso da celulose às estantes de mais uma biblioteca.

Outro aspecto problemático é a comparação de dois escritores. Como enquadrá-los em suas realidades específicas? Como não estabelecer uma hierarquia de

valor entre ambos, de modo a fazer de um a continuidade e o apêndice do outro – e, nesse caso, atestar a subserviência da literatura brasileira aos cânones europeus, fornecedor dos modelos a serem glosados por aqui? Colocar a questão dessa forma pressupõe que creiamos numa evolução contínua do espírito, e num centro virtual dos seus produtos e agentes, que ora ou outra se atualiza em um dado momento da História e em um dado ponto geográfico, e que autoriza Hegel, espécie de *doublet* de filósofo, curiosamente usado como cartilha pelos mestiços dos tristes trópicos, a dizer que os indianos, por exemplo, se encontram num estágio anterior ao grande florescimento racional do Ocidente – leia-se, por antonomásia, alemão – e a excluir a América das suas *Lições de história universal*, o que nos revela que, para Hegel, a América surpreendentemente não pertence ao universo, fato que seria muito engraçado se não fosse tão ridículo. Porque no nosso caso estamos tratando de Proust, considerado um dos maiores escritores do século XX, e de Pedro Nava, autor que gozou de certa notoriedade em vida, principalmente entre seus pares e o público *high brown*, mas que no entanto sempre se situou à margem do cânone da literatura do Brasil.

É certo que esses conceitos não são unânimes, e variam com o tempo. O próprio Shakespeare, tido como um dos maiores poetas de todos os tempos, foi vilipendiado por Buffon e pela maior parte da crítica do século XVIII francês, que o considerava de mau gosto, esquemático e vulgar. Nem a inteligência equestre de Voltaire escapou a esse *ethos* idiota, e o autor do *King Lear* só veio a se tornar o que é hoje a partir do século

XIX. Já a publicação da *Busca* foi vetada por ninguém menos que André Gide, que depois se arrependeu. Henry James, escritor e leitor refinado, não terminou o primeiro volume, dizendo tratar-se de obra feita por um perverso polimorfo com tendências megalomaníacas. Outros diziam ser impossível levar a sério um autor que gasta cinquenta páginas narrando o processo de adormecimento do seu protagonista. E assim por diante. Hoje essas frases viraram anedotas, folclore de interesse circunstancial, enquanto a obra de Proust só cresce em importância.

O próprio Nava nos adverte quanto à facilidade da filiação de sua obra à de Proust, não propriamente um memorialista, mas um autor que se vale da experiência do tempo qualitativo para compor a trama em primeira pessoa de seu romance, e nega de antemão o esquemático da comparação. Ao refutar a idéia de ser um possível plagiador do francês, alegando as particularidades de cada um, diz que o uso da memória, em Proust, não impede a sua adoção por outro escritor que possa manejá-la de modo diverso⁵⁷. Sabemos que os conceitos de originalidade e plágio são valores românticos, históricos, e que, embora tomados como virtudes indispensáveis em uma sociedade de mercado e de livre concorrência, não são peças fundamentais para aferição da qualidade estética de uma obra. Pois, sob essa ótica, teríamos que invalidar toda a produção artística que, do século XIX até hoje, não se enquadre nessa premissa personalista, e não se guie pela crença (ingênua) em uma individualidade criadora que extrai obras *ex nihilo*. Ou seja, deveríamos começar por Machado de Assis, cujas *Memórias póstumas* gozam de

transcrições quase literais de Xavier de Maistre, de Sterne e do *Gil Blas*, e, passando pelos contos de Kafka (baseados em parábolas orientais) e pelo *Ulisses* de James Joyce (bebido em Homero), censurar poetas como T. S. Eliot e Ezra Pound, que viam a poesia como a releitura e a tradução de uma tradição intelectualmente viva, vindo desaguar na invalidação dos labirintos de Borges (repetição de tópicos retóricas encontráveis em toda a história da literatura) e de Calvino, e acabando, enfim, por desprezar a *Máquina do mundo* de Drummond, inspirada diretamente na poesia quinhentista e seiscentista. Antes de cometer esse genocídio, seria preciso reconhecer modestamente a insuficiência da nossa premissa. A não ser que preferamos a integridade (equívoca) de um rebotalho crítico ao que de melhor se produziu nas letras desse século amargo que ora terminou.

O fato é que, consideradas essas circunstâncias, não podemos deixar de ver no *Bau de ossos* um débito para com a *Busca*. Se fôssemos pensar, como os antigos, que toda *imitatio* pressupõe uma *emulatio*, que toda imitação de um modelo dado, para ser lograda, precisa trazer a necessidade de superá-lo, teremos que reconhecer que a obra de Nava deixa muito a desejar. A referência indireta que a Juiz de Fora de Nava faz à *Combray* de Marcel Proust⁵⁸ comprova o tamanho da sombra com que o escritor mineiro teve de lidar durante a sua vida literária. Proust parte de um paradigma filosófico: a *durée* de Bergson; e de seus antecedentes literários mais afinados: Baudelaire e Balzac. Ora, percebemos que, operando uma radicalização do primeiro, e uma apropriação muito saudável dos outros, ele

conseguiu erguer uma obra extremamente sólida, fazendo da técnica da digressão um instrumento e ao mesmo tempo a substância mesma capaz de retratar a fugacidade e a indistinção dos fenômenos sensíveis, não mais subordinados a um princípio transcendente de organização da percepção. Bergson, um dos pais da fenomenologia, teve uma intuição genial. Questionando as idéias inatas, concepção que vem desde Platão e deu ensejo a toda a filosofia idealista, segundo a qual nossa compreensão do mundo já viria inscrita no nosso complexo sensível antes mesmo de efetuarmos um primeiro contato com a realidade, já que toda ela tem, no plano das idéias, uma *arché* que lhe corresponda idealmente, Bergson proporá uma relação de dependência entre ambas: as qualidades que deduzo da matéria não existem *a priori*, mas são construídas no momento mesmo em que as apreendo⁵⁹. De certo modo, Bergson radicaliza a hipótese de um sujeito transcendental, formulada por Kant contra a metafísica clássica⁶⁰, para o qual a experiência do tempo estaria fortemente ligada aos fenômenos, fora dos quais não haveria nada de cognoscível. A partir desses fatos, Bergson classificará a matéria como “um conjunto de imagens”, cuja composição depende primordialmente do intermédio de um agente cômico e frágil, funcionando como centro de representação da realidade – o corpo⁶¹.

É claro que em toda sensação há um resquício de passado, dada a fugacidade do presente. Santo Agostinho diz que este não é nada mais que a confluência entre passado e futuro: o ponto real onde eles se encontram mas que, no entanto, não existe por si mesmo, não tem autonomia. E é interessante ver como o padre Antonio

Vieira bebe nas idéias do santo para compor o magnífico *Sermão da quarta-feira de cinzas*. Pois é a partir delas que o orador nos explica o famoso versículo bíblico, segundo o qual somos pó e ao pó retornaremos. Se viemos do nada e vamos para o nada – argumenta Vieira – já somos nada. E a vida terrena é vista como um teatro de ilusão, representação e vaidade.

Mas, voltando a Bergson, a função da memória, nesse caso, ganha grande relevância: ela é o único meio de que disponho para organizar o conjunto de imagens que me são suscitadas pelos afetos, e o único instrumento que me torna possível a representação. Sem ela, sucumbiríamos numa massa amorfa de estados psíquicos sem resolução, e seríamos incapazes de relacionar coisas diferentes. Dos tipos de memória, dois se destacam: a voluntária, de arquivo, e a involuntária, também chamada de qualitativa⁶². Para o vitalismo de Bergson, esta última será de maior importância, pois é ela que demonstra a ligação íntima entre as minhas faculdades, as qualidades que depreendo da experiência e os eventos que se dão, e que são selecionados por esse “centro de ação real” que é o meu corpo⁶³. Ela será a base de sua especulação, e, seguindo um esquema em forma de cone, se encontrará na interseção entre a atualidade do momento presente – a ponta do cone – e a virtualidade de todos os acontecimentos passados que trago comigo – toda a extensão progressiva do polígono⁶⁴. O curioso dessa proposta é não estarmos lidando com o passado exclusivo de um indivíduo, na medida em que a sua memória é feita de ecos ancestrais da espécie, pode-se dizer até de rudimentos biológicos e não articulados, e estes podem ser atualizados

conforme a exigência da circunstância ou a natureza da experiência sensível.

Percebemos então o quão ambicioso é o projeto de Proust. Dado que, num sentido genérico, a literatura é uma arte temporal, ele quis usar o seu próprio fundamento como alicerce de sua obra. Platão nos diz que se instruir e lembrar são a mesma coisa; cria que já trazemos todo o repertório de conhecimentos implícitos em nossa alma, pois já o vivemos num passado remoto, e os conceitos nunca podem nascer dos sentidos, mas apenas do inteligível. Por isso, Aristóteles, mais tarde, dirá que todo o conhecimento está ligado ao tempo, e que a memória é o “princípio da sensibilidade”⁶⁵. A “reaquisição” da memória seria a reminiscência – quando apreendemos algo pela segunda vez⁶⁶. O que é interessante, no entanto, é a passagem em que o filósofo grego nos diz que a “sensação de uma coisa leva a outra semelhante”⁶⁷. Ora, é basicamente esse o princípio de composição de toda a *Busca*: o princípio da analogia e da metáfora.

É incômodo para um leitor de Proust ver como se repisa o episódio da *madeleine*. Ele é importante porque desencadeará todo o resto, como um novelo que fôssemos desenrolando. Mas está longe de ser o único. E há momentos memoráveis, até mais importantes do que esse e muitas vezes esquecidos pela crítica, o que nos dá a má impressão de que ela só leu as suas primeiras cinquenta páginas. A sensação desencadeia no narrador uma série de reminiscências; estas, por sua vez, se dão a partir de traços análogos, movendo-se na unidade do campo sensível. Do chá à casa de sua avó saem Balbec, Villeparisis, Guermantes, Combray e a

gama de personagens que povoam o seu imaginário. Veremos esse mesmo princípio de associação também nos personagens. É o caso de Swann, que relaciona a sonata de Vintueil, tocada nos encontros na casa dos Verdurin, à sua paixão por Odette de Crécy⁶⁸. Os signos olfativos ou gustativos, visuais ou sonoros, funcionam como um elo entre as imagens, que são nossas representações mentais. Essa associação, como diz Deleuze, em seu curioso estudo⁶⁹, é transversal: liga o presente da percepção a um passado virtual, tornando-se um misto dos dois. Da mesma maneira, a organização das classes sociais conta com uma figura, muito valorizada por Proust, que faz a transição entre elas: o mundano. O mundano típico, no nosso caso, seria Swann. Ele é quem se apaixona por Odette, uma espécie de cocote de cabaré, freqüenta jantares na casa de pequenos burgueses e é amigo íntimo da duquesa de Guermantes. Mais adiante, em *Sodoma e Gomorra*, o autor nos levará a encarar o sexo sob essa ótica transversal, encarnada nas figuras de Charlus e Jupien. Temos então a unidade perfeita e simétrica entre uma teoria da percepção mista, a figura civil do mundano promovendo uma transição entre as camadas sociais e a transversalidade dos corpos. Essa síntese não encontramos em Nava, que ora parece usar uma memória de arquivo e arrola uma centena de seus antepassados⁷⁰, ora divaga sobre os motivos que o levaram a lembrá-los, sem, contudo, submeter *todo* o seu material humano a uma base filosófica una. A proliferação de nomes de pessoas, cidades e coisas é tão grande que causa no leitor uma hipertrofia. Se Nava tivesse elegido meia dúzia de personagens centrais e submetesse esse seu catálogo – no sentido da

poesia antiga – a uma trama desenvolvida por eles, ele conseguiria um efeito estético e uma coesão narrativa mais interessante, dada a habilidade de pintar situações que ele demonstra, e livraria sua obra do encadeamento de lembranças que parecem desfilar sobre um palco com fundo falso.

Os estados flutuantes da nossa percepção que Proust nos apresenta nos levam a uma falta de compromisso com a verdade, e nos impossibilita de pintar o mundo tal e qual. Há uma série de reflexões do narrador sobre as suas impressões. Ora descreve uma paisagem sem delinear seus contornos⁷¹, ora fala dos vitrais de uma igreja de forma difusa⁷². Às vezes esse limite é tão tênue que não conseguimos sequer descrever um objeto. É o que ocorre quando o jovem Marcel, passando o veraneio em Balbec a convite de Saint-Loup, vai ao ateliê do pintor Elstir. Lá este lhe mostra um retrato masculino que fizera, e o narrador, por um motivo que ele próprio desconhece, só consegue enxergar no quadro o rosto andrógino de Odette⁷³. Ou, quando em um passeio pelo balneário dessa região, num grupo de meninas correndo na areia, só consegue ver uma massa amorfa se movendo à revelia de qualquer ordem. O mundo se nos oferece, não como uma representação coesa, mas como um simulacro. Toda vez que vamos às coisas idealizando o que elas possam ser, nos frustramos – a realidade está sempre aquém da nossa expectativa. E esse é um dos componentes da ironia de Proust: o idealismo. Marcel está sempre forjando imagens ideais da realidade, que estão, por sua vez, se destruindo de maneira consecutiva, conforme vão sendo adaptadas à mesma. É o caso, por exemplo, do espetáculo que

vê com a atriz Berma interpretando Fedra⁷⁴. De tal modo ele havia idealizado essa representação que, ao vê-la de fato, sentiu nojo, pois ela não correspondia a uma pequena parte do que idealizara. Algo parecido se dá quando pode enfim conhecer a duquesa de Guermantes, à distância, numa cerimônia religiosa destinada a nobres: o amor e a reverência que ele lhe atribuía ruíram diante daquele rosto impoluto, frio, resignado, que, segundo o próprio narrador, pareciam mirar o vazio⁷⁵. Esse movimento de busca de algo absoluto e a conseqüente corrupção de suas prerrogativas, em uma espécie de oscilação entre a totalidade (artificial) e a realidade (insuficiente), está presente em toda a *Busca*. Faz parte do espírito *fin de siècle*, e está desenvolvido à exaustão nos paraísos artificiais e no dandismo da aristocracia artística então decadente, dos quais Proust é um filho legítimo. O fato é que em muitos momentos a maneira pela qual o narrador expressa seu idealismo é tão afetada e tão pedante que gera uma situação irônica. É como se, submetidos aos jogos sociais e aos simulacros da realidade, nossos próprios paradigmas éticos e racionais parecessem inócuos. Quando ele começa a enumerar as centenas de motivos que levaram a fenecer seu amor por Gilberte, e ao fim dos quais nos diz que poderia ser qualquer um deles ou outra coisa muito mais simples e banal na qual não houvesse pensado⁷⁶, se não tivémos um pouco do *humour* francês para entender a ironia, é capaz de dormirmos lá pela metade do desenvolvimento.

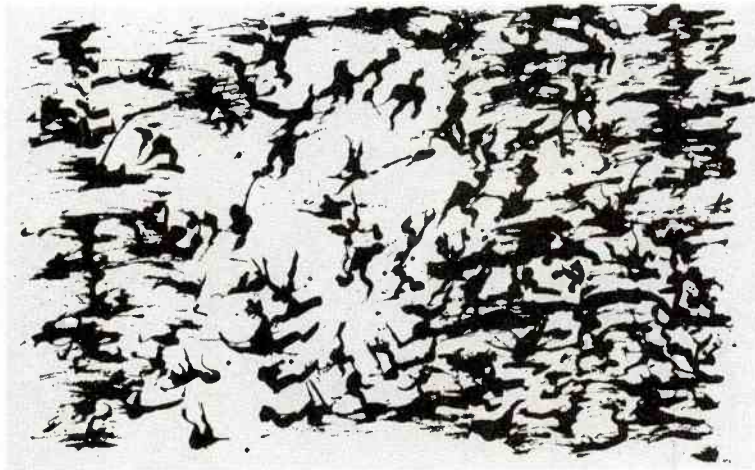
Deleuze tem uma teoria muito interessante sobre a *Busca*. Diz-nos que, na obra, o espaço é mais importante do que o tempo. Aparente contradição nos termos, talvez ele tenha razão. Porque a memória, lidando

com as regiões mais profundas do pensamento, ativa nele um processo de recuperação do passado por meio de imagens que está todo ligado à nossa atividade inconsciente. E, parafraseando Hoffmansthal, para o inconsciente todos os tempos são presentes e simultâneos. Nele não há uma demarcação nítida entre fatos que se sucedem ou antecedem, porque sua necessidade de atualização não se guia pelo seu valor lógico, mas por analogias estabelecidas pela percepção no momento em que algo ativa essa cadeia onde objetos distantes e até mesmo divergentes se unem. A insistência com que Proust se refere à escrita da *Busca* usando metáforas tomadas à arquitetura – no caso, compara-a a uma catedral – e às artes plásticas – um mosaico – parece ser, nesse caso, esclarecedora.

Como se pode ver, a proposta desse texto precisaria de um desenvolvimento muito mais longo e detido, que virá à luz no futuro, quem sabe? É *impossível* abranger três mil páginas de uma das prosas mais matizadas e complexas que já se escreveu, a relação entre os conceitos de tempo, memória e percepção numa perspectiva histórica e filosófica e, de quebra, sintetizar o pensamento de Bergson em meia dúzia de páginas. Nem o demiurgo de Platão conseguiria essa proeza. Isso é apenas um esboço onde tentei registrar alguns apontamentos de leituras. O que posso concluir? Nava demonstra uma boa habilidade narrativa; peca pelas menções que faz a seu autor favorito, pois elas dão o testemunho de um modelo que ele aspirava incorporar. O *Baú de ossos* cita excessivamente. Nesse sentido, talvez ele, sozinho, seja um documento histórico mais importante e mais repleto de fontes e precisão do que

a *Busca*. Mas em termos artísticos essa sua precisão e seu rigor evidenciam que Nava escreveu a partir da memória voluntária, ora ou outra fazendo uma intervenção reflexiva sobre a essência mesma da memória. Já Proust desenvolve *toda* a sua obra a partir do elã vital que encontramos na filosofia de Bergson, o que me parece mais rico esteticamente, e mesmo no sentido retórico. Roger Shattuck fez uma comparação muito pertinente entre Kafka e Proust⁷⁷. Segundo ele, ambos os escritores demonstram um mal-estar diante do mundo. O primeiro pela ausência, o vazio espiritual e de sentido, o segundo pelo excesso e pelo acúmulo. Os personagens de Kafka estão sempre perdidos porque o vazio gera o absurdo, e esse a incompreensão. Em Proust tudo significa de forma absoluta; devido à sensibilidade do seu narrador, sensibilidade que beira o patológico, os sentidos são hipertrofiados a tal ponto que os conceitos também perdem a consistência, e os objetos se tornam relativos a um extremo insuportável. É o caso das causas de sua separação de Gilberte de que falei aqui, entre dezenas de outros exemplos. Essa capacidade de fruir de uma infinidade de formas distintas um mesmo evento, transformá-lo em uma simulação da realidade e não mais na realidade em si mesma e vê-lo sob uma série de perspectivas diferentes parece ser a grande virtude da obra de Proust. Seu excesso – digressões de trinta páginas – nos desconcerta. Ao passo que o excessivo, em Nava, apenas cansa.

A revolução das coisas



A REVOLUÇÃO DAS COISAS
Imagem: Henri Michaux, *Sem Título* - imagem em nanquim a partir
de técnica indígena.

Um operário toma um martelo nas mãos; desfere alguns golpes. Limpa o suor com a manga da camisa e, vendo que a hora do intervalo se anuncia, largando de lado e segue seu rumo. A ferramenta não lhe diz mais respeito, e perde-se, indistinta, na massa de coisas entre coisas. Robbe-Grillet, em seu ensaio sobre o futuro do romance, toma tal cena como uma alegoria da própria condição do artista na sociedade moderna, e dela depreende o que ele acredita que seja uma estética viável dentro dessa situação. Em um mundo instrumentalizado pelos valores de troca, tanto os homens quanto os objetos não são portadores de nenhum significado transcendente: têm, simplesmente, uma função dentro de um contexto específico. Ao final deste, pode-se dizer que sua própria condição no mundo se dissolve. Ontologia à parte, o que o porta-voz do *nouveau roman* nos propõe é uma arte feita tão-só de intensidade, de funções e de linhas, quando muito de planos, nunca de volumes, onde as coisas circundantes, plasmadas pela omissão absoluta do autor em uma espécie de apoteose do sonho de Flaubert, se revelem e se narrem a si mesmas, coroadas por uma objetividade radical. A motivação ideológica de uma tal leitura – marxista? – da forma romanesca é evidente, e salta aos olhos se lembrarmos que não foram Robbe-Grillet ou

Butor que tomaram a arte da narrativa, onde Flaubert a havia deixado, mas James Joyce, que não tinha nada a ver com a história. De orientação diversa, mas com pontos em comum, são mais ou menos essas as diretrizes da obra de Francis Ponge, criador de uma prosa poética atípica no cenário da literatura francesa produzida entre as duas guerras, elogiada e apropriada pelas gerações subseqüentes, principalmente pelos prosadores, como Souppault, Sollers, Blanchot e os próprios proponentes do romance novo.

A arte de Ponge aponta sempre para um resíduo anterior à subjetividade e aos conceitos a partir dos quais o mundo é compartimentado e dividido, gesto que traz um compromisso ético implícito. Porque tomar o partido das coisas por elas mesmas é, antes de tudo, um exercício singular de alteridade: não devemos nos ver apenas em nosso semelhante, mas sim encarnar essa existência extremamente distinta da nossa que é a da matéria muda. Ponge, que era também pintor, parte de uma concepção aparentemente fenomenológica da criação artística, onde a elisão da voz poética torna-se um meio de emancipar a realidade *per si*, não em detrimento do sujeito, mas à revelia dele, processo intelectual semelhante ao que levou à arte abstrata. Libertar a realidade e transfigurá-la na poesia é livrar o homem do jugo e da miséria de ser um objeto entre objetos. Dar dignidade à matéria é revertê-la em nosso benefício: ao humanizá-la, humanizamo-nos. De ostras a borboletas, da chuva ao cigarro, do sol ao pincel – eis o leque de elementos dessa fauna rebelde que parece ganhar vida, saltar para fora de seu ateliê, e da qual *O partido das coisas* é o melhor painel.

Longe de legar-nos uma vanguarda animista, o que Ponge parece nos propor é um novo humanismo. No entanto, percebemos aos poucos que a proposta não é de todo lograda. Pois sua reflexão estética, em última instância, opera a partir da dualidade fundamental do *em si* e do *para si*. Ao manipular essas categorias *ipsis litteris*, tendo em vista sempre a idéia de que há um mundo interior e outro, exterior, apaga programaticamente o primeiro. Assim, entre coisas e homens, uma série de matizes são perdidos em proveito desse projeto estético subjacente à sua poesia. Em contrapartida, se pensarmos na aspiração de Valéry a uma poesia pura, espécie de jogo eminentemente racional, veremos que ele, mesmo idealizando uma objetividade parecida, pôde contemplar em sua obra uma série de sentidos adicionais, e compôs um universo mental mais rico, cuja complexidade advém de uma meditação profunda sobre o ato criador, contida de maneira dispersa nos *Cahiers* e nas *Variété*. Já em Ponge, essa dialética entre o indivíduo e os fenômenos sensíveis se reduz a uma afirmação incondicional de apenas um dos lados da moeda, falácia que seduziu e raptou também o nosso João Cabral que, dividido entre inspiração e construção, acaba por adaptar o lema de Corbusier à literatura, e fá-la um tipo privilegiado de *machine à émouvoir*. Devido à força de seu verbo, é sabido que isso não o impediu de ser um dos maiores poetas brasileiros do século que ora se findou, como não obstou a Ponge de tornar-se um artífice admirável. Porque o grande artista, mesmo se valendo de uma noção esquemática do real, ao fim consegue reverter os limites dessa posição unívoca numa forma que lhe convenha

e expresse, transformando-a em visão de mundo.

Nascido em 1899 e morto em 1989, foi um espectador ocular de praticamente todos os fatos artísticos e históricos do século XX. Aderiu às vanguardas, e depois descreu delas, mantendo sempre uma relação inquieta com a escrita. Há, contudo, um problema a ser encarado pela recepção de um poeta como Ponge, que chegou a definir o mundo mudo como a única pátria do homem. O que dizer? Fixar o silêncio como meta estética é cabível e interessante em um autor maduro, ciente de seus meios; é patético e risível vindo de um iniciante ou de um poetastro. O fato é que há em Ponge algo de nocivo. A objetividade é e sempre será uma virtude, como a técnica, que Pound definia como o atestado de honestidade intelectual. Se mal interpretada, torna-se estéril e afásica. Temo que Ponge, injustamente esquecido entre nós, seja lido como conceito e não como realização, e sua arte vire receituário para escritores sem assunto preconizarem o silêncio sem terem dito ainda uma única palavra. Serão coisas entre coisas, indistintos na nuvem opaca dos epígonos, é certo. Mas, e a nossa paciência, leitor?

O calor convida à sombra



*A man of no fortune,
and with name to come.*

Ezra Pound

The good man has no shape

Wallace Stevens

O CALOR CONVIDA À SOMBRA
Imagem: Ideograma chinês da peça *Hagoromo*, de Zeami, século XIV.

Sempre que vamos tratar de Ezra Pound, um pequeno anjo vem sussurrar ao nosso ouvido alguns lugares-comuns da interpretação de sua obra que tentam relacioná-la a seu fascismo, em uma espécie de *mea culpa* antecipada pelo simples fato de gostarmos de sua poesia, uma das mais fortes de que tenho notícia. Não faltam nem faltarão torneios sociológicos anêmicos a partir dos quais os pretensos exegetas se safem da reprovação alheia, o que significa, simplesmente, que tais preocupações são mais de ordem burocrática, uma espécie de analgésico para a consciência, do que fundamentadas em qualquer dado concreto e relevante. Sendo assim, a partir de agora expulsarei o bom anjo e seus conselhos inúteis do pé do meu ouvido e seguirei os passos tortos desse demônio que perfilou, pelas mãos do poeta de Idaho, essa poesia ímpar no cenário da literatura mundial. Ao fim e ao cabo, nada nos impede de ver na adesão de Pound um significado meramente prático: havia, em seu tempo, a teoria econômica do crédito social, da qual era simpatizante; por intermédio dela, não haveria dinheiro, mas sim tributos revertidos pelo governo aos cidadãos pelo seu trabalho. Mussolini adotou-a, em uma Itália que sempre foi para Pound o berço da civilização e da arte ocidentais. Juntando o útil ao agradável, a política à grande arte, e sintetizando

ambas sob um projeto político que se afinava com sua visão da poesia e da História, não era preciso pensar duas vezes: o Estado contra o capitalismo e a alta cultura contra a barbárie. Ponto final. Quem quiser elucubrações mentais, que vá pescar em outra fonte.

Pound tinha grande nojo da dinheirolatria e da especulação financeira que vimos eclodir no início do século. Encarnou-a na figura da Usura, de inspiração medieval, esplanada no Canto 45 e disseminada ocasionalmente nos demais Cantos. Em um mundo que paulatinamente se internacionalizava – se globalizava, diríamos hoje –, cultural e economicamente, uma das medidas de segurança mais instintivas é o fortalecimento contrário de instituições operacionais, como o Estado, e, contra a subjetividade flutuante criada por esse movimento, a afirmação incondicional do indivíduo. Assim, tivemos como resposta os regimes totalitários, sejam eles de esquerda ou de direita, sempre curiosamente personalistas e centrados em indivíduos controladores: Mussolini, Hitler, Salazar, Franco, Stálin, Perón, Getúlio... Identificado com essas tendências, conhecedor de várias línguas modernas do Ocidente e diletante em grego, latim, chinês e provençal, leitor e reabilitador das literaturas antigas, medievais e modernas, Pound remarará a favor da corrente. Crendo que a modernidade convergiu para uma supressão das nossas forças instintivas, a esse mesmo mundo moderno irá opor a bravura combativa dos heróis gregos. Contra o sistema no qual a coletividade se espelha, afirmará o indivíduo centralizador, o estadista-filósofo que administra com punhos de ferro. Por isso seu fascínio por Confúcio⁷⁸.

Pound sempre foi um cidadão norte-americano, embora tenha residido em muitos países, e tenha adotado muitas pátrias, reais e fictícias, como as literárias. Sua obra é poliglota, e não conheço outro escritor que tenha contribuído tanto quanto ele para liquidar o etnocentrismo literário. Ele, no entanto, questionou-o bem antes, ou pelo menos simultaneamente à fundação das cátedras de antropologia e ao surgimento do relativismo cultural. Mas seu gosto particular pelo que é culturalmente vivo em cada tradição – a noção de *paideuma* – não passa de uma visão da América e especialmente dos EUA. Pound dizia que pensar como seria a América se os clássicos tivessem ampla circulação lhe tirava o sono. No fundo, seu internacionalismo é apenas um recurso para a afirmação do Estado, do autóctone. Seu cosmopolitismo nasce de uma intuição sobre o papel dos EUA no cenário artístico e cultural, mas que se move na direção oposta ao nacionalismo de Walt Whitman, poeta pelo qual nutria um misto de desprezo e admiração e que, queiramos ou não, alimentou boa parte da burrice posterior que se criou em torno da idéia do sonho americano.

Percebemos então que seu fascismo foi mais o desvio de uma atitude originalmente antiburguesa do que o testemunho de um reacionarismo político. Sua crítica à modernidade vem do resgate mitológico de homens e costumes que estariam em desacordo com os valores contemporâneos. E não está sozinho em sua empreitada. Tem atrás de si Flaubert, esse arqueólogo da escrita, escafandrista de mundos perdidos. Tem Sir James George Frazer, um dos fundadores da morfologia cultural que certamente o influenciou. E tem James

Joyce e T. S. Eliot, este último um dos pioneiros da colagem, técnica que lhe permitiu uma visão global e crítica da História, introjetada em sua poesia. Pound parte de um procedimento parecido, mas leva-o às últimas conseqüências. Em suas calorosas conversas com W. B. Yeats, este lhe falava a respeito dos *Cantos*: “Você está construindo um castelo sobre o nada. Seus *Cantos* carecem de estrutura e coerência interna. Você enveredou por um devir louco de citações”, mais ou menos com essas palavras⁷⁹. No que Pound lhe contradizia, apresentava argumentos, revia certas posições. Ao fim da vida, entretanto, parece ter-lhe dado certa razão.

É essa a mesma premissa que levou Otto Maria Carpeaux a considerar o ciclo intermediário dos *Cantos* – ou *Cantares*, como Pound queria que os chamasse –, relativos às dinastias chinesas, e o ciclo Thomas Jefferson, um monumento fracassado, ou um fracasso monumental⁸⁰. Juízos desse tipo, na verdade, precisariam ser revistos com mais atenção. Pois vemos nos *Cantos* iniciais um vigor e uma riqueza melódica e citacional, própria às colagens cubistas, singulares. Enquanto os finais registram um epílogo dramático e arrependido. É quando vemos, pela primeira vez, o mestre das máscaras e das personas se render à expressão direta, sem mediação. É a primeira vez que vemos Ezra Pound sem artifícios, purgando e indagando sua consciência. São os extremos de um todo; se os julgamos à parte, ele se compromete.

Foram muitas as máscaras que ele vestiu em vida. Escreveu sob o próprio nome e sob nome alheio, geralmente de poetas reais, poucos fictícios, criados por ele mesmo. Sua poesia é essencialmente metalingüística

nesse sentido, e está ligada fortemente à estética simultaneísta dos primeiros decênios, cujo objetivo era dar uma visão global de uma sensação se valendo da justaposição de imagens muitas vezes, não só desconexas, mas conflitantes. O intuito era fazer o leitor ter uma compreensão imediata do todo – *Gestalt* – sem necessariamente decompor as partes. Foi quando Pound conheceu a obra do sinólogo Ernest Fenollosa, da qual incorporou a noção de montagem ideogramática chinesa como recurso para a poesia. Esse recurso não é tão novo quanto parece e tem seu equivalente na técnica do mosaico, e não raras vezes Pound falou do mosaico quando indagado sobre sua poesia. Já no Canto I faz a adaptação de um episódio da Odisséia a partir de sua versão latina feita por Andreas Divus Justinopolitanus, em 1538. Com essa justaposição de três períodos históricos e as sucessivas adaptações do original grego, temos indicada a tônica dos *Cantos*: Antiguidade, Renascença e Modernidade. Se a primeira era boa e a Segunda, sofrível, a terceira é o próprio inferno dantesco. Lembremos que *Os Cantos* são aquilo que vê Odisseu, assim como o *Waste land* é o que Tirésias vê.

Nesse caminho descendente da civilização, coube ao poeta ser simplesmente a glosa e a repetição dos tempos passados. A situação de Pound para a poesia é semelhante à de Stravinsky para a música: retoma formas, motivos, métodos e autores do passado esvaziando-os de sentido. Assim, os provençais Arnaut Daniel e Peire Vidal, as odes de Confúcio, as peças *Nô* do teatro japonês, um poema de Donne, Walther von der Vogelweide, os cantos homéricos, o *Beowulf*, o poema épico anglo-saxão *Seafarer*, Safo e Catulo deixam

de pertencer às suas respectivas épocas e nos informar sobre certos valores e passam todos eles, pela voz de Pound que os incorpora ao seu repertório de máscaras, a ser *modernos*. Os tempos históricos e míticos de diversas sociedades tornam-se contemporâneos do agora em que a percepção os apreende como um todo organizado e sincrônico.

Pound quis criar uma poesia funcional, limpando o discurso de todo ornamento considerado redundante. Essa etapa de seu trabalho coincide com o vorticismo, grupo de vanguarda inglês do qual foi integrante e fundador, junto com o escultor Gaudier-Brzeska e o escritor Wyndham Lewis, em 1914. *Hugh Selwyn Mauberley (Life and contacts)* é de 1920. É um longo poema metalingüístico cujo tema central é o isolamento do artista moderno que, enclausurado pelos valores do mercado e a total indiferença do público pelas obras do espírito, assume para si um esmerado trabalho poético, semelhante à torre de marfim dos simbolistas, como único modo de preservar sua integridade moral e psíquica, em contraponto à fragmentação e diluição do capitalismo. Representa uma fase de transição na obra de Pound, a partir da qual ele irá enveredar mais descontraidamente pelo gênero épico. É um poema intermediário entre o estilo sintético e epigramático, com a verve humorística de suas primeiras composições, que mantinham um diálogo com a corrente coloquial e irônica do simbolismo francês (Villiers de L'Isle Adam, mas principalmente Corbière e Laforgue) e os *Cantos*, mais complexos e de maior fôlego. O protagonista do poema é Mauberley, uma dentre as tantas personas de Pound. Mauberley é aquele sujeito dividido entre o

esteticismo do final de século e a “abertura” cultural proporcionada pela imprensa e os meios de comunicação então incipientes. É um homem cindido entre um compromisso ético com a expressão exata e com a qualidade estética, e as exigências do consumo irrestrito e a conseqüente banalização dos objetos culturais que ele gera. Creio que essa seja a questão em torno da qual gravitam não só as vanguardas mas toda a arte moderna, até os dias de hoje. O espírito que procura o desenvolvimento efetivo das faculdades humanas se vê impelido pelas condições adversas, afins à barbárie e ao nivelamento da mentalidade.

Ao contrário dos poetas do passado, para os quais a poesia tinha a função de legitimar sua ascendência social e lhes dar prestígio, Mauberley é um poeta que se refugia na poesia. Aqui ela perde sua conotação transcendente, e vira mera questão de sobrevivência. Ele, diferente do condor que galga as alturas do ser, está mais próximo do albatroz de Baudelaire, desengonçado e estrangeiro, que presencia amargurado o desconcerto do mundo. É um *clown* mais que um herói, e vive preso à opinião de críticos mercenários e à tentação de modismos. O tema já nos é dado pela epígrafe do poema, extraída da Écloga IV de Nemesiano, poeta da corte do imperador Caio (283 d.C.): *Vocat aestus in umbram* (O calor convida à sombra)⁸¹, evidência desse esteticismo e desse isolamento. Pound, como homem participante, tentará resolver esse impasse e sair dessa condição.

Hugh Selwyn Mauberley é um conjunto de 18 poemas divididos em dois blocos, indo o primeiro, de E.P. *Ode pour l'élection de son sepulchre* a *Envoi*, canção-colagem

de um poema de Edmund Waller (1606-1687) posto em música por Henry Lawes (1596-1662), e o segundo, de *Mauberley*, poema título, a *Medalhão*. É todo construído em cima de uma intrincada rede de citações a autores, críticos e períodos, sobretudo o vitoriano. Há nele implícitos Villon, Ronsard, Corbière, Gautier, Flaubert e algumas menções a Homero. Cita Safo e Heráclito, os chamados poetas pré-rafaelitas (Rossetti e Swinburne) e o *Rubayat* traduzido por Fitzgerald. O título de uma de suas instâncias é um verso de Dante, assim como um dos versos do epílogo final é adaptado de Ovídio. Até Píndaro (a 2^o Olímpica), autor que Pound considerava verborrágico, ecoa nesse longo poema-colagem⁸². Acredito que, a partir de *Mauberley*, essa obra que T. S. Eliot classificou de “o documento de uma Era”, possamos pôr em evidência as principais características do projeto poético de Pound. Na atual pasmaceira pós-moderna, que nada afirma ou nega, contribuindo assim para a manutenção de uma cultura flácida, creio que seja no mínimo interessante apontar para alguns aspectos e idéias desse artista invulgar.

Já pela primeira parte do poema – E.P. *Ode pour l'élection de son sepulchre* – vemos a tônica que nele predominará: o isolamento do artista que:

*For three years, out of key his time,
He strove to resuscitate the dead art
Of poetry; to maintain “the sublime”
In the old sense. Wrong from the start*⁸³–

Esse artista, nascido “fora do tempo” e num país “semi-selvagem” (os Estados Unidos), se assemelha a

um Odisseu moderno cuja composição da própria obra seria o enredo de sua Odisséia pessoal. Com o “ouvido desobstruído” ouve o canto das sereias:

Ἰδμεν γὰρ τοὶ πάνθ' ὅσ' ἐνὶ Τροίῃ⁸⁴
Pois sabemos tudo que em Tróia...

Como que o convocando à viagem. No entanto, ele pesca, ironicamente, em “ilhas obsedantes”, que poderíamos deduzir que fossem os estudos polilingües do próprio Pound, e uma metáfora das Ilhas Britânicas. Vemos aqui uma caricatura do poeta e uma inversão de seu valor: ao contrário daquele que desbrava territórios e os assimila à sua epopéia, ele é um letrado cujo itinerário mental e o contato com a realidade se faz por meio de autores e referências colhidas nos livros. Essa visão irônica e amarga do trabalho do artista sério aparece disfarçada no título, sob o trocadilho em torno das siglas E. P. Ode, que pode significar Ode de Ezra Pound em louvor à sua própria morte (que nos lembra aliás o motivo mesmo do *Testament* de Villon), ou ser interpretado como um epodo (*epode*), considerado, tanto a última parte de uma ode, canto ou hino, quanto uma forma autônoma, composta em versos jâmbicos (utilizados com o fim satírico), trímetros ou dímeters. Assim, esse Odisseu esteta, no sentido extremo da palavra, que tem no rigor e na disciplina artística quase ascética de um Flaubert sua verdadeira Penélope, que ora se parece com Capaneu, um dos *Sete contra Tebas* de Ésquilo, fulminado pelos raios de Zeus por tê-lo desafiado, que observa “o penteado de Circe” (a forma enquanto tal) em detrimento do “lema dos quadrantes”

(o ensinamento das ordens naturais), que passa alheio à “marcha dos acontecimentos”, coteja a memória de seus trinta anos com a de outro que levou vida perturbada, François Villon:

He passed from men's memory in *l'an*
trentuniesme De son eage.⁸⁵

E por fim se nega a adicionar qualquer coisa ao diadema das musas. Ou seja: deixa a poesia intacta no que ela tem de essencial. É interessante notar como na obra de Pound ética e poesia se articulam. Talvez possamos dizer que, para ele, uma e outra são a mesma coisa. Digo isso pois, ao levantarmos a hipótese de uma poesia sem ornamentos, despida de acessórios sem função, estamos confluindo para uma idéia chave de sua poética, a da concisão. Esse caráter tem, no entanto, um significado político muito forte. Para Pound a poesia de língua inglesa sofria de uma doença congênita que advinha, em parte de um afrouxamento verbal resultante da influência duradoura da vertente romântica, de modo geral discursiva e digressiva, que não fazia mais sentido para sua geração⁸⁶, e por outro lado, de um descaso mesmo pela arte poética e uma ignorância generalizada do fenômeno ao qual chamamos poesia. Não raras vezes compara o trabalho do artista ao do cientista⁸⁷, e exige de ambos a mesma seriedade; diz-nos que as leis e o pensamento se organizam a partir da linguagem, e a literatura é o termômetro que indicará o grau de ordem e desenvolvimento, tanto cultural quanto econômico, de uma nação – o que nos leva a crer que o seu raciocínio tem base teleológica, e que o

Espírito obedece a um fim⁸⁸. Se esta ordem é insatisfatória nos meios de expressão que criou para si, se falha, se é imprecisa e redundante, todo o conjunto espiritual e material de um povo vacila. Quando Pound se volta para síntese da arte chinesa ou para trovadores do *trobador ric* como Arnaut Daniel e Raimbaut D'Aurenga, exímios artesãos, ou para estetas da envergadura de um Théophile Gautier, ele está interessado, não só na realização desses homens, mas também em como ela pode dar mais retidão e funcionalidade à sua poesia e à de seus contemporâneos, e como ela pode servir a seu projeto político.

Por trás de seu projeto estético há um político, e este consiste num Estado funcional e eficiente, palavras que ele usa e aplica à arte, e que, inspirado na teoria do crédito social, esteja a serviço das necessidades coletivas, guiadas porém pela vontade de um líder, numa espécie de tirania (como sistema de governo exercido na Antiguidade, não na acepção de que se revestiu modernamente) esclarecida, decalcada a partir do modelo aristocrático que vigiu até o século XVIII. Notamos essa nostalgia dos regimes classistas na ironia que subjaz aos versos:

*We have the press for wafer;
Franchise for circumcision.
All men, in law, are equals.
Free of Pisistratus,
We choose a knave or an eunuch
To rule over us.*

Livres de Pisístrato, tirano ateniense que viveu

entre 605 e 527 a. C. e foi protetor dos ritos dionisiacos, cultivados principalmente na ilha de Samotrácia, que o poema cita, “iguais perante a lei”, ou seja, imbuídos dos valores democráticos, tendo a imprensa por *hóstia* e o voto por *circuncisão*, ainda somos capazes de eleger um *rato* ou um *eunuco* para ser o nosso rei. Vemos, nessa parte do poema, um pessimismo acentuado, e uma visão descendente da história, onde o seu movimento seria sempre o de declínio. É certo que Pound tenha sido influenciado pelo clássico de Spengler, *O declínio do Ocidente*, muito em voga nos primeiros decênios, mas hoje já contestado e desmistificado. Isso é claro na nostalgia que ele revela da cultura e do sistema político gregos, ou quando demonstra que o gosto decaiu, e o *rosa-chá pó-de-arroz*, ou seja, um tecido de mau-gosto, suplanta a *musselina de Cós*, seda fina e transparente vinda dessa ilha. Ou quando a *pianola*, instrumento grosseiro, abafa os *bárbitos* (a lira ou o canto que a acompanhava) de Safo. Da mesma forma que Cristo vem depois de Dionísio, o *falus* e o *mel* dão lugar ao *cilício*, e o criminoso Caliban expulsa o angelical Ariel: no movimento da história Pound detecta sempre a decadência, seja da moral cristã frente à liberdade pagã, das ambrosias naturais aos produtos artificiais ou dos que detêm o poder em relação àqueles que o padecem. A história, mimetizada aqui sob a proposição de Heráclito, *pánta ren* (tudo flui), é cíclica, pois, como podemos deduzir dos *Cantos*, os acontecimentos sempre retornam sob uma nova ótica. Mas, se há uma lei que regra esse eterno retorno, ela é a do gradativo declínio. Carpeaux disse que Pound é o maior poeta pagão do Ocidente cristão. Acho essa definição bastante

interessante. Porque é justamente isso que o fará ver na história uma repetição servil de tipos, todos eles organizados a partir do protótipo que nos foi legado pela Antiguidade, e, portanto, cópias sucessivas e simulacros dele. Essa visão pagã, quase animista, ao identificar a divindade com índices sensoriais, anula a possibilidade de transcendência dos fatos, uns em relação aos outros, apaga o aspecto singular de cada um deles e os põe como decorrência de um Ideal perfeito, mas inacessível, porque perdido na origem da civilização. Para ele, a natureza está presa num círculo mítico; o tempo retorna, mas não se renova, porque é sempre um tempo *decaído* em relação à sua matriz, diferente de um deísta que vê todos os tempos como equivalentes em relação a uma Identidade divina que participa neles, e os torna análogos entre si e semelhantes a Ela. Esse conceito de declínio se mostra nos versos contundentes:

We see το καλον
Decreed in the market place.

Ou seja, nós já “vemos a *beleza* cotada no mercado”, e no fechamento dessa parte do poema onde, glossando um verso de Píndaro:

τιν ανδρα, τιν ηρωα, τινα θεον⁸⁹
que homem, que herói, que deus...

Completa:

*What god, man, or hero
 Shall a place a tin wreath upon!*

É contra essa situação de subserviência da arte em relação a *marchands* e ao funcionamento do capital que Mauberley se insurge, é contra esses valores que ele se mostra, quando na parte X do poema diz:

*Beneath the sagging roof
The stylist has taken shelter,
Unpaid, uncelebrated,
At last from the world's welter*

*Nature receives him;
With a placid and uneducated mistress
He exercises his talents
And the soil meets his distress.*

*The haven from sophistications and contentions
Leaks through its thatch;
He offers succulent cooking;
The door has a creaking latch.*

Nessas três estrofes, marcadas por uma *esthétique du bruit* que parece representar o próprio tipo de vida da persona poética, vemos o despojamento deste que vive num *barraco precário cuja porta não tem trinco e, sem glória*, exerce seus talentos, alheio aos oportunistas e aos seguidores de moda. Mas voltemos às partes IV e V. Ambas não se distinguem quanto à temática, e poderiam mesmo ser compiladas num único poema. Falam dos jovens que morreram na Primeira Guerra Mundial, dentre os quais o poeta T. E. Hulme e o artista plástico Gaudier-Brzeska, amigos do autor. Esses jovens são um contraponto à volubilidade daqueles que vivem

às custas do Estado ou de sua arte pobre, estão em oposição àqueles que vivem de *mentiras* e *engodos*. No fragmento seguinte, *Yeux glauques*, essa mesma oposição simétrica se apresenta. Mas agora tem como base autores vitorianos como Rossetti, Fitzgerald, cultuadores da forma e do rigor, muitas vezes de inspiração helênica, como no caso de Swinburne, que, aliados a Théophile Gautier, são tidos por Pound como injustiçados, sobretudo pelos críticos da época como Ruskin e Buchanan. O título é a citação de um poema de Gautier, *Caerulei oculi*, onde o poeta descreve uma mulher misteriosa que lhe turba os sentidos, e cujos olhos refletem o céu e se assemelham ao mar:

*Une femme mystérieuse,
Dont la beauté trouble mes sens,
Se tient debout, silencieuse,
Au bord des flots retentissants.*

*Ses yeux, où le ciel se reflète,
Mêlent à leur azur amer,
Qu'étoile une humide paillette,
Les teintes glauques de la mer⁹⁰.*

Para se entender o porquê dessa menção, é preciso primeiro esclarecer uma história. Em 1871, num artigo intitulado *A escola carnal da poesia*, o crítico Buchanan denigre veementemente o poema *Jenny* de Rossetti, acusando-o de licencioso por mostrar uma prostituta descansando sua cabeça no joelho de uma jovem pensativa:

*Foetid Buchanan lifted up his voice
When that faun's head of hers
Became a pastime for
Painters and adulterers.*

Pound toma o mote da jovem e da prostituta, e o associa, ora à Elizabeth Siddal, esposa do próprio Rossetti, cujos olhos foram retratados num cartão pelo pintor Burne-Jones:

*The Burne-Jones cartoons
Have preserved her eyes;*

Ora ao quadro *O rei Cofétua e a jovem pedinte* do mesmo autor, que tem como tema um hipotético monarca africano que teria se casado com uma pedinte, e se encontra na Tate Gallery de Londres:

*Still, at the Tate, they teach
Cophetua to rapsodize;*

Pound retoma o clima da beleza feminina descrita por Gautier e, por uma rede magnífica de ligações sutis, a une à jovem Jenny de Rossetti, à sua esposa e à pedinte da tela de Burne-Jones, e consegue, assim, não só reabilitar essa beleza, tomada como vulgar pelos críticos, como ironizá-los e enaltecer os artistas que lhe são caros. Com uma referência a Fitzgerald, tradutor do *Rubayat* de Omar Khayam, publicado em 1859, mas só *desenterrado* mais tarde por Rossetti e Swinburne, o poeta fecha o ciclo vitoriano:

*The English Rubaiyat was still-born
In those days.*

Siena mi fé; Disfecemi Maremma, título do fragmento seguinte, é um verso de Dante (*Divina commedia*, Purg. V, 134), e quer dizer: “Siena me fez o que desfez Marema”. Nesse Canto, Dante e Virgílio encontram uma multidão de almas mortas violentamente, que depois se arrependeram e perdoaram seus agressores. No trecho específico de onde foi extraída a citação há um diálogo entre espíritos, e um deles se recorda de Pia del Guastelloni, que, ficando viúva ainda jovem de um nobre da família Tolomei di Siena, casou-se novamente com um tal de Nello Pannochieschi, vindo este a matá-la em Marema, a 1295, talvez por desconfiança de sua fidelidade:

*“Deh, quando tu sarai tornato al mondo,
e riposato de la lunga via”
seguitò'l terzo spirito al segundo,*

*“ricorditi di me che son la Pia;
Siena mi fé, disfecemi Maremma:
salsi colui che'nnanellata pria
disposando m'avea con la sua gemma.”⁹¹*

Levando-se em conta que esse trecho de *Mauberley* trata dos poetas decadentes e dos esteticistas do final do século XIX, a ligação com esse episódio da *Commedia* dantesca fica mais legível. O poema começa com a referência a um tal Monsieur Verog, que sabemos ser Victor Plarr (1894-1930), autor de *In the dorian*

mood (O estro dórico), amigo desses poetas e personagem do *Primeiro canto pisano*, o LXXIV:

*Fordie that wrote of giants
and William who dreamed of nobility
and Jim the comedian singing:
“Blarrney castle me darlin’
you’re nothing now but a StOWne”
and Plarr talking of mathematics
or Jepson lover of jade*⁹²

Siena mi fé abrange a vida dos artistas do ciclo de Oscar Wilde e Boardsley, de Lionel Johnson, Stewart Headlam, Selwyn Image (possível inspiração para a persona poética) e Ernest Dowson, todos frequentadores do Rhymers’ Club, ponto de encontro dos decadentes. Esses nomes nos são narrados pelo Mr. Verog, e nos fornecem a continuação do mote desenvolvido em seções anteriores do poema: aqueles que mantêm vivo o ímpeto dionisíaco acabam excluídos, ou, na acepção dos antigos, aqueles que são caros aos deuses, morrem logo. Brennbaum é uma homenagem ao judeu Max *Brennbaum*, que renunciou à tradição judaica e se entregou ao esmero formal da poesia vitoriana. Já Mr. Nixon é uma ironia fundada em fatos reais: *Nixon* é, no caso, um pseudônimo para Arnold Bennett, escritor medíocre de grande popularidade que enriqueceu e efetivamente comprou um iate com o dinheiro ganho como jornalista, crítico, romancista e editor:

*In the cream gilded cabin of his steam yacht
Mr. Nixon advised me kindly, to advance with
fewer
Dangers of delay. Consider
Carefully the reviewer.*

“I was as poor as you are;”

Na última estrofe, Pound tira a conclusão desse estado de coisas:

*Likewise a friend of Blougram’s once advised me:
Don’t kick against the pricks,
Accept opinion. The “Nineties” tried your game
And died, there’s nothing in it.*

Blougram, personagem central do poema *Bishop Blougram’s apology* de Robert Browning, é um bispo que sacrifica sua integridade em troca de conforto material. Pound faz uma auto-ironia ao propor que a única saída é “seguir os conselhos” de um amigo seu, pois os Nineties – uma das designações dadas aos esteticistas e decadentes – tentaram o seu próprio jogo e morreram.

A seção XI começa com a expressão *conservatriz de Milesianas*, que sabemos tomada a Rémy de Gourmont e referente às mulheres, e ao caráter feminino de modo geral. No entanto, o sentido permanece obscuro; não sabemos se são mulheres procedentes de Mileto, na Ásia Menor, se uma citação dos Contos milesianos, cuja tônica é o erotismo, ou se uma referência ao rei Milesius, fundador da Irlanda, e às mulheres a

ele ligadas. Já a subsequente é inspirada em outro poema de Gautier, *Le Château du souvenir*. Ele trata do mito de Dafne, transformada em loureiro para se esquivar da perseguição de Apolo⁹³. Os versos originais são:

*Daphné, les hanches dans l'écorce,
Étend toujours ses doigts touffus;*⁹⁴

E na versão de Pound:

*"Daphne with her things in bark
Stretches toward me her leafy hands," –*

Esse trecho retrata um tipo de vida burguês e o contrasta, no final, às pierianas rosas, expressão de Safo que alude à poesia, pois Piéria era o lugar consagrado às musas. E eis que chegamos ao ponto central de *Mauberley*, que é a canção-colagem *Envoi* (1919), destacada em itálico para frisar a inversão conceitual que se operará a partir dela. *Envoi* é uma palavra francesa que designa o fim de certas formas poéticas. Aqui ela representa, tanto o fim da primeira parte do poema, quanto a despedida que Pound dá à Inglaterra, de onde se mudaria com sua esposa em 1920. A base dessa seção é o poema *Go, lovely Rose!* de Edmund Waller, musicado por Henry Lawes, e toda ela tenta recuperar o clima da poesia inglesa cantada do final do *cinquecento*, época cara a Pound. Em *Mauberley* (1920) divisamos as primeiras transformações, as primeiras metamorfoses dessa persona. Não é à toa que a epígrafe, *Vacuus exercet in aera morsus* (Bocas mordendo o vazio), é uma adaptação de Ovídio

que, nas *Metamorfoses*, narra a transformação do cão Laelaps em pedra⁹⁵.

A idéia de morder o vazio está ligada ao próprio empobrecimento do conceito artístico de Mauberley, e ao descuido na relação entre forma e função dos ornatos retóricos. E assim ele passa da *água-forte de Jacquemart*, ilustração das primeiras edições de *Émaux et Camées* de Gautier, e de seu rigor técnico, à *cabeça fina de Messalina* (provavelmente Messalinos, arquiteto que, segundo uma inscrição, trabalhou no teatro de Éfeso)⁹⁶, ou seja, à arte dos retratistas de segunda ordem:

*Turned from the "eau-forte
Par Jacquemart"
To the strait head
Of Messalina:*

*"His true Penelope
Was Flaubert,"
And his tool
The engraver's.*

É um Piero della Francesca *incolor*, um Pisanelo *inábil* para forjar Acaia, nome antigo da Grécia. Diferente do artista da primeira parte, aqui Mauberley se mostra um artífice secundário, e mera sombra dos grandes medalhistas do *quatrocento*. Logo em seguida, a persona de Mauberley resurge, agora sob o pseudônimo de Caid Ali, um poeta persa imaginário criado por Pound. Como na arte da fuga e do contraponto, onde os temas reaparecem invertidos, muitas vezes citada pelo autor para explicar a estrutura dos *Cantos*,

notamos aqui a recorrência de versos e frases soltas da primeira parte do poema, como nos dois primeiros versos da segunda estrofe citada acima, e em:

*For tree years, diabolus in the scale,
He drank ambrosia,
All passes, ANANGKE prevails,
Came end, et last, to that Arcadia.*

*He had moved amid her fantasmagoria,
Amid her galaxies,
NUKTOS' AGALMA*

Os três anos de que nos fala no início da obra, pela voz de Villon. O *diabolus in musica* é o trítono, intervalo de três tons, proibido durante toda a Idade Média devido à explicação teológica de que sua natureza dissonante mobilizava forças malignas no espírito que o ouvisse. Só no final do século XIX, a partir de Wagner, e, em escala mais larga, com Debussy, o jazz e a música modern, essa tonalidade passou a ser usada sem restrições, e o trítono se tornou um elemento expressivo. Em grego, Anagke significa *necessidade*, Nuktos' Agalma quer dizer *ornamentos da noite*, e é uma citação de Bion, poeta procedente de Smirna que viveu por volta do séc. I a. C., mas de sua obra pouco nos restou. Vemos nessa seção a glosa da epígrafe de Ovídio, onde Mauberley se vê:

*Unable in the supervening blankness
To sift TO AGATHON from the chaff*

Ou seja, incapaz de distinguir “o sublime da escó-ria”, até o corolário final, onde a persona, *mordendo o ar e sem voz*, colhe *cães de pedra tranqüilos em metamorfoses* e os faz o seu *epílogo*:

*Mounths biting empty air,
The still stone dogs,
Caught in metamorfosis, were
Left him as epilogues.*

A seção seguinte, cujo título é *A idade exigia*, apenas desenvolve a temática anterior, sem acrescentar informações novas ao todo. Mas cria a situação propícia para a penúltima parte dessa longa colagem cubista que é *Hugh Selwyn Mauberley*. Nela Pound forja a viagem de Mauberley por ilhas de devaneio, e a sua conseqüente morte. O curioso é que em seu remo há a seguinte inscrição:

*I was
And I no more exist;
Here drifted
An hedonist.*

Que é muito semelhante à inscrição do remo de Elpenor, companheiro de Odisseu que morreu insepulto ao cair do terraço de Circe, após uma longa viagem e uma boa dose de vinho. Foi Elpenor a primeira sombra que Odisseu viu no Hades, e de quem ouviu um pedido: que fosse enterrado, e que cravassem o remo com a inscrição em seu túmulo⁹⁷. Essa equação Mauberley-Elpenor é muito interessante se lembrarmos como Pound relata

o episódio homérico no Canto I da sua epopéia:

*But first Elpenor came, our friend Elpenor,
Unburied, cast on the wide earth,
Limbs that we left in the house of Circe,
Unwept, unwrapped in sepulchre,
since toils urged other.*

*Pitiful spirit. And I cried in hurried speech:
"Elpenor, how art thou come to this dark coast?
"Com'st thou afoot, outstripping seamen?"*

*And he in heavy speech:
"Ill fate in abundant wine. I slept in Circe's ingle.
"Going down the long ladder unguarded,
"I fell against the buttress,
"Shattered the nape-nerve, the soul sought
Avernus.*

*"But thou, O King, I bid remember me, unwept,
unburied,
"Heap up mine arms, be tomb by sea-board, and
inscribed:*

*"A man of no fortune, and with a name to come.
"And set my oar up, that I swung mid fellows."⁹⁸*

Aqui temos a síntese absoluta da personalidade de Mauberley: *um homem sem fortuna e um nome por fazer*. Mas o seu infortúnio não é tão drástico quanto do companheiro de Odisseu. Ele deixa uma marca, um pequeno legado para a posteridade: alguns traços de sua personalidade que o poema *Medalhão*, fechamento definitivo da obra, tenta apreender. E começa a fazê-lo comparando-o a um retrato do pintor renascentista Bernardino Luini:

Luini in porcelain!
The grand piano
Utters a profane
Protest with her clear soprano.

Depois o compara, ora à figura mitológica de Vênus Anadiômene, gravada na capa do livro do historiador francês Salomon Reinach (1858-1932):

The sleek head emerge
From the gold-yellow frock
As Anadyomene in the opening
Pages of Reinach.

Ora a um trabalho feito na ilha de Creta, guardada pelo rei Minos:

Honey-red, closing the face-oval,
A basket-work of braids which seem as if they were
Spun in king Mino's hall
From metal, or intocable amber;

E o oval de sua face, em seguida, jaz sob esmalte, enquanto os olhos viram topázios:

The face-oval beneath the glaze,
Bright in its suave bounding-line, as,
Beneath half-watt rays,
The eyes turn topaze.

O tema central de *Hugh Selwyn Mauberley*, como se pôde perceber, é a própria situação do artista no

século XX. É, na verdade, uma longa colagem organizada conforme a premência das citações que mobiliza. Nada nesse mosaico é gratuito – e nisso reside a grandeza da arte de Pound. Ele conseguiu eleger e relacionar o que, para ele, constituía uma tradição literária viva, interessante, que pudesse tocar a sensibilidade de uma pessoa do nosso século e instigar-lhe a imaginação, sem ter que, para isso, enfiá-la com manuais de grandes autores que, mau grado o grande, são tantas vezes tediosos, por razões e justificativas diversas, mas a maioria delas compreensíveis. Fez essa operação por meio de seus textos críticos, criando uma espécie de gramática da arte poética, e em sua poesia, onde uma e outra aparecem sempre conjugadas. Mas à parte a riqueza rítmica, os jogos de sons e sentidos e a erudição que vemos nessa obra, ela não deixa de ter os seus altos e baixos, e soar às vezes monotônica, devido à insistência com que o autor nos expõe o seu *leitmotiv*. Esta é uma obra atual? Qual o seu valor? Sem querer me esquivar de um julgamento, digo que sim e não. Sim, se relevado nela a necessidade de espírito crítico em relação a uma época que ainda mantém, como no início do século, um mecanismo econômico que visa apagar o aspecto particular de cada manifestação cultural e naturalizar as causas primeiras de todos os fenômenos históricos. Ou seja, nos provar que é natural que todos os níveis da vida intelectual e sensível de uma sociedade se guiem pelo seu valor real, e que se subentenda por isso o seu valor monetário. Qualquer idéia que vá contra a tendência de se tomar a história por natureza será bem-vinda. Entretanto, a obra deixa de ser interessante na medida em que Pound elege como saída para esse

estágio do capitalismo os modelos aristocráticos que, em virtude das mudanças ocorridas no decorrer do século, se tornaram inviáveis, e caíram em descrédito.

Pound foi uma personalidade que floresceu com o dito decadentismo do final do século, de inclinação elitista. Sob os ensinamentos dos antigos, rejeitou a idéia da poesia como expressão em favor da poesia como *techné*, como artifício, artesanato, ornato verbal desvinculado do sujeito da enunciação, e propôs, praticamente, a supressão total desse sujeito. De maneira geral, com referência ao poema, seria preciso um estudo mais aprofundado de suas fontes, uma pesquisa do valor que cada um dos autores citados tem para a sua obra e até, o que seria curioso, um confronto das partituras de Waller e Lawes com a adaptação do autor. Mas isso eu deixo, ou para uma edição futura deste trabalho, ou para algum outro pescador de ilhas obsedantes.

NOTAS

A MÁQUINA DO MUNDO

- ¹ LUCRÉCIO. *Da Natureza das Coisas*. Tradução de Antonio José de Lima Leitão. São Paulo, Edições Cultura, 1941.
- ² Cf. CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo, Edusp, 1996, p. 153-177.

ARS MORIENDI E ÉTICA CORTÊS

- ³ FUMAROLI, Marc in BOÉCIO. *Consolação da Filosofia*. São Paulo, Martins Fontes, 1988, p. 7-37.
- ⁴ GRACLÁN, Baltasar. *El Discreto*. Madrid, Alianza, 1997, p. 166-167.
- ⁵ MANRIQUE, Jorge. *Poesía Completa*. Madrid, Melsa, 1999.
- ⁶ AMARAL JR., Rubem. *Jorge Manrique: Poesia Doutrinal – As Coplas*. São Paulo, Edição do Autor, 1986. Introdução.
- ⁷ CAMÕES. *Lírica*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1982.
- ⁸ ARISTOTE. *Petits Traîtés d'Histoire Naturelle*. Paris, Belles Letres, 1965, p. 9 e seg.
- ⁹ *Confissões*, Livros XI e XII.
- ¹⁰ TESÁN, Jesús-Manuel Alda in MANRIQUE, Jorge. *Poesías*. Madrid, Catedra, 1990, p. 49-70.
- ¹¹ HARO, Antonio Serrano de. *Personalidad y Destino de Jorge Manrique*. Madrid, Gredos, 1975, p. 366 e seg.
- ¹² TOMÉ, Eustáquio in MANRIQUE, Jorge. *Poesía Completa*. Madrid, Melsa, 1999, p. 9-16.
- ¹³ XAVIER, Ângela Batista e HESPANHA, António Manuel “A Representação da Sociedade e do Poder” in MATTOSO, José. *História de Portugal*. Lisboa, Estampa, 1990, p. 121-155.

O TEATRO DO MUNDO

- ¹⁴ MONTAIGNE. *Essais*. Paris, Garnier, s/d. Livro II, Capítulo XII
- ¹⁵ II, XVII
- ¹⁶ I, XX
- ¹⁷ II, X
- ¹⁸ II, XII
- ¹⁹ III, XIII
- ²⁰ II, XVII
- ²¹ I, XXXVIII
- ²² I, XLVII
- ²³ I, XXXI

²⁴ I, XXIII

²⁵ II, III

²⁶ III, V

²⁷ II, XII

²⁸ III, V

²⁹ II, XX

³⁰ II, XVII

³¹ II, XII

³² III, V

³³ I, XXVIII

³⁴ I, XL

³⁵ II, XXVI

³⁶ I, XXI

³⁷ II, XII

³⁸ III, XIII

³⁹ I, XXX

⁴⁰ I, XVI

⁴¹ I, XXXIX

⁴² III, V

⁴³ II, XVII

OS SÉCULOS DE LUIS DE GÓNGORA

⁴⁴ Cf. ALONSO, Dámaso. “Góngora y la Poesía Contemporanea” in *Obras Completas*. Madrid, Gredos, 1975. Volume V, p. 725-770.

⁴⁵ Cf. KOSSOVITCH, Leon. “A Emancipação da Cor” in NOVAES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo, Cia das Letras, 1989, p. 183-215.

⁴⁶ TESAURO, Emanuele. *Tratado dos Ridículos*. Trad. João Adolfo Hansen. Revista CEDAE – Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio. Campinas, UNICAMP, 1992.

⁴⁷ BEVERLEY, John in GÓNGORA, Luis de. *Soledades*. Madrid, Catedra, 1998, p. 9-61.

⁴⁸ Cf. HOCHE, Gustav. *Maneirismo: o Mundo como Labirinto*. São Paulo, Perspectiva, 1986.

⁴⁹ Cf. BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo, Cia da Letras, 1998.

⁵⁰ Tanto para o conceito de alegoria poética quanto para o de alegoria hermenêutica, que se relaciona à leitura sacra da História: Cf. HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: Construção e Interpretação da Metáfora*. São Paulo, Atual, 1986. Também AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo, Ática, 2001.

⁵¹ ZÁRATE, Jesús María González in HORAPOLO. *Hieroglyphica*. Madrid, Akal, 1991. Introdução.

A INVERSÃO DA METAFÍSICA CLÁSSICA

- ⁵² PESSOA, Fernando. *Poemas Completos de Alberto Caeiro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, p.86.
- ⁵³ PÉCORÁ, Alcir. *Teatro do Sacramento*. São Paulo/Campinas, EDUSP/ Ed. da Unicamp, 1994, p.119.
- ⁵⁴ GIL, José. *A Metafísica das Sensações*. Lisboa, Relógio D'água, 1987.
- ⁵⁵ CAMPOS, Álvaro de. *Poesias de Álvaro de Campos*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983, p. 107.
- ⁵⁶ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo, Martins Fontes, 1990, p. 9-59.

A EXPERIÊNCIA DO TEMPO QUALITATIVO

- ⁵⁷ NAVA, Pedro. *Baú de Ossos*. Rio de Janeiro, Editora Sabiá, 1972, p. 306.
- ⁵⁸ NAVA, Pedro. *Op. cit.* p. 13 e seg.
- ⁵⁹ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo, Martins Fontes, 1990, p. 22-27.
- ⁶⁰ KANT, Immanuel. "Do Tempo" in *Crítica da Razão Pura*. São Paulo, Abril Cultural, Pensadores, 1974, p. 44-55.
- ⁶¹ *Op. cit.* p. 9-21.
- ⁶² *Op. cit.* p. 60-70.
- ⁶³ *Op. cit.* p. 21.
- ⁶⁴ *Op. cit.* p. 109-146.
- ⁶⁵ ARISTOTE. *Petits Traités d'Histoire Naturelle*. Paris, Belles Letres, 1965. p. 54.
- ⁶⁶ *Op. cit.* p. 57.
- ⁶⁷ *Op. cit.* p. 56.
- ⁶⁸ PROUST, Marcel. *No Caminho de Swan*. Porto Alegre, Globo, s/d. p. 179 e seg.
- ⁶⁹ DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. São Paulo, Forense Universitária, 1987.
- ⁷⁰ É o que ocorre, por exemplo, no final do capítulo I de *Baú de Ossos* (p. 92 e seg.) e em praticamente todo o capítulo II.
- ⁷¹ NCS, p. 79.
- ⁷² NCS, p. 94.
- ⁷³ PROUST, Marcel. *À Sombra das Raparigas em Flor*. Porto Alegre, Globo, s/d. p. 354 e seg.
- ⁷⁴ SRF, p. 19 e seg.
- ⁷⁵ PROUST, Marcel. *No Caminho de Guermantes*. Globo, Porto Alegre, s/d. p. 1 e seg.

⁷⁶ SRF, p. 125 e seg.

⁷⁷ SHATTUCK, Roger. *As Idéias de Proust*. São Paulo, Cultrix, 1989.

O CALOR CONVIDA À SOMBRA

⁷⁸ “Acabei de dar uma tradução do *Ta Hio* de Confúcio, pois encontro nele uma formulação de idéias que parecem úteis para civilizar a América”, carta de E. P. a René Taupin datada de Viena (maio de 1928), parte de *The Letters of Ezra Pound – 1907-1941* apud HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O Caso Pound” in *O Espírito e a Letra – Estudos de Crítica Literária, vol. II 1948-1959*, São Paulo, Cia. das Letras, 1996. Conferir também PAZ, Octávio. *Os Filhos do Barro – Do Romantismo às Vanguardas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. Cap. VI, p. 145-178.

⁷⁹ ELLMANN, Richard. “Ez e o velho Billyum” in *ao longo do riocorrente – Ensaios Literários e Biográficos*. São Paulo, Cia. das Letras, 1991, p. 58-82.

⁸⁰ CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1966. Vol. VII, p. 3089-3091.

⁸¹ “Huc, Meroe formosa, ueni: uocat aestus in umbram”, Bucolica, IV, 38. NÉMÉSIIEN. *Ouvres – Text et Traduction par Pierre Volpilhac*. Paris, Belles Lettres, 1975, p. 59.

⁸² KENNER, Hugh. “Maunderley” in SUTTON, Walter. *Ezra Pound – A Collection of Critical Essays*. New York, A Spectrum Book, 1963, p. 41-57.

⁸³ POUND, Ezra. *Selected Poems*. New York, New Directions, 1957. Todas as citações foram tiradas dessa edição.

⁸⁴ *Odisséia*, XII, 189.

⁸⁵ “En l’an trentième de mon âge” VILLON, François. *Le Testament in Oeuvres* par André Mary. Paris, Classiques Garnier, 1951. I,1, p. 17.

⁸⁶ POUND, Ezra. *A Arte da Poesia*. São Paulo, Cultrix, 1986, p. 19-20.

⁸⁷ *Idem, Ibidem*. “Por um Método” p. 29-30; “Missão do Professor”, II-79, III-83; “Linha de Demarcação”, II-88. Percebemos que Pound acredita, como os adeptos da ciência pura, não só que os modelos de apreensão do mundo sejam universais, mas que se pode chegar, no estudo da literatura, a uma objetividade de valor semelhante a encontrada nas ciências naturais.

⁸⁸ *Idem, Ibidem*. “Por Que Livros?”, p. 32-33. Cf. também POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo, Cultrix. Cap. III, 1, p. 36. O critério de avaliação de Pound é eminentemente técnico, o que o levará a perseguir na história literária aqueles que realmente “criaram algo novo” nesse sentido, ou seja, dará primazia aos “inventores”, em detrimento dos “belle-letristas”, “diluidores” e

“lançadores de moda” – divisão que, devemos convir, é bastante infundada. Procedendo assim é natural que ele veja certas formas e técnicas como esgotadas historicamente, pois já houve escritores que as executaram de forma cabal, o que nos leva a inferir que há uma evolução qualitativa dos tempos e das figurações que esses mesmos tempos fazem da realidade. Creio que esse seja o lado mais falacioso e tolo das suas teorias.

⁸⁹ Hinos que dominais a lira!

Que deus, que herói, que homem deveremos cantar?

Estes versos foram extraídos da Segunda Olímpica (I, 1-2) dedicada a Téron, tirano de Agrigento, vencedor dos jogos olímpicos de 476 a.C. Nela o poeta louva as virtudes desse rei, mais que a vitória em si. Cf. PÍNDARO. *Odas y Fragmentos*. Madrid, Gredos, 1984, p. 80.

⁹⁰ GAUTIER, Théophile. *Émaux et Camées*. Paris, G. Charpentier Editour, 1879, p. 57.

⁹¹ DANTE. *Divina Commedia*. Roma, Newton, 1993.

⁹² POUND, Ezra. *The Pisan Cantos*. New York, A New Directions Book, 1948, p. 11.

⁹³ Uma das fontes prováveis desse mito, tanto para Pound quanto para Gautier, é Ovídio. Cf. *As Metamorfoses*. Rio de Janeiro, Simões Editora, 1959. Trad. de Antonio Feliciano de Castilho. Livro I, 452, 490.

⁹⁴ GAUTIER, Théophile. *Op. cit.* p. 173.

⁹⁵ OVÍDIO. *Metamorphoses*. London, Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1984. Trad. Frank Justus Miller. p. 396. Vol. VII, 787-793.

⁹⁶ *Enciclopédia Universal Ilustrada Europa-América*. Barcelona, s/d, Tomo 34, p. 1082.

⁹⁷ *Odisséia*. X, 550.

⁹⁸ POUND, Ezra. *The Cantos*.

IMPRESSO NA MXM GRÁFICA E EDITORA LTDA
Rua Hércules Florence, 46 Prado Recife/PE
Tel 81 3227.6503 / mxmgrafica@uol.com.br



Rodrigo Petronio nasceu em 1975, em São Paulo. Mora em Santo André. Formou-se em Letras pela USP, onde atualmente desenvolve projeto de mestrado em

Literatura Espanhola sobre a obra de Luis de Góngora. Trabalha com tradução e edição de livros. Escreveu textos críticos para a revista *Bravo!* e para sites de literatura. Atualmente colabora com regularidade para a revista virtual *Trópico* e os jornais *Rascunho*, *Estado de Minas*, *Jornal do Brasil* e *O Globo*. No ano de 2000 recebeu o prêmio Nascente da USP nas categorias Prosa, com o livro de contos *Anavarata*, e Poesia, com a obra intitulada *Eco*, ambos inéditos. Em 2001, recebeu o prêmio Guimarães Rosa de contos, de âmbito internacional, e o prêmio Jordão Emerenciano, do Conselho Municipal de Cultura do Recife, com este livro de ensaios *Transversal do Tempo*. Em 2002, foi agraciado com o Prêmio Nacional Cataratas, promovido pela cidade de Foz do Iguaçu. Tem ensaios, poemas e contos publicados nas revistas *Cacto*, *Agulha*, *Banda Hispânica*, *Cult*, *Gargântua*, *Loquens*, *Lagartixa*, *Teresa* e *Magma*. É autor do livro de poemas *História Natural*, publicado pelo selo Gargântua.

