



Tempesta (Tempestade)

Giorgio da Castel Franco, dito Giorgione (1477-1478)

Galleria dell'Accademia, Venezia

Literatura como imaginário: Introdução ao conceito de poética cultural

IVAN TEIXEIRA

Leciona Cultura e Literatura Brasileira no Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da USP. É doutor em Letras pela mesma Universidade. Seu livro *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica* (EdUSP, 1999) recebeu o Prêmio Jabuti, de São Paulo, e o LASA Book Prize, da Latin American Studies Association, de Pittsburgh, Pensilvânia, EUA. Escreveu e organizou diversos livros, entre os quais se contam *Apresentação de Machado de Assis* (Martins Fontes, 1987), *Obras poéticas*, de Basílio da Gama, e *Poesias*, de Olavo Bilac.

~ I. Pequena arqueologia do nome

Em português, o sufixo *ário* produz, entre outras, a idéia de coleção, de conjunto ou de lugar em que se guardam coisas, tal como se verifica em *vocabulário*, *apiário*, *relicário* e *armário*. Pela via etimológica, portanto, imaginário nada mais é do que um conjunto ou coleção de imagens, visto que o termo decorre de *imagem*, e não de *imaginação*, embora ambos sejam correlatos, como se verá mais adiante. Essa é a primeira acepção de imaginário registrada por Gilbert Durand,¹ que o associa de imediato à idéia de museu, no sentido de repositório de

¹ *O Imaginário: Ensaio acerca das Ciências e da Filosofia da Imagem*. São Paulo: Difel, 2001,

imagens, não só as já produzidas pelo homem, mas também as ainda por se produzirem. Logo, conforme o antropólogo, o sentido básico de imaginário encerra não apenas a idéia de acumulação, mas também a de processo de produção, de reprodução e de recepção da imagem.

No dicionário etimológico de José Pedro Machado,² o termo *imagem*, derivado do latim *imagine*, desencadeia uma longa sucessão semântica, em que se destacam, por ordem de surgimento no verbete, as seguintes: *representação, imitação, retrato; retrato de antepassado, imagem (em cera, colocada no átrio e levada nos funerais); imagem, sombra de morto; fantasma, visão, sonho, aparição, espectro*, etc. Associa-se, ainda, à noção de comparação, parábola e apólogo. Além disso, traz uma curiosa nuance, que é a idéia de imitação, por oposição à realidade. Conclui-se daí que, em bom português, imagem é sinônimo de símbolo, pois se trata de uma coisa que se toma em lugar de outra.

Convém lembrar que o verbo *imaginar*, pela mesma via latina, designa o ato de produzir imagens ou de representá-las. Por outro lado, *imaginação*, ainda no século XVI, limitava-se à idéia de imagem ou de visão. Hoje, como se sabe, o termo é definido, sobretudo, como a faculdade psíquica de produzir imagens novas por meio de combinações imprevistas a partir de imagens conhecidas. Sem esquecer as variantes semânticas atuais de *ilusório* ou *fantástico* (como adjetivo), o vocábulo *imaginário*, ao assumir a condição de substantivo, apresenta-se como resultado de fusão dialética entre imagem e imaginação, pois a criação de imagens pressupõe o uso da imaginação. Não é à toa que, em certas regiões do Brasil, *imaginário* designa, ainda, a pessoa que produz estátua, conhecida também como estatuário, santeiro ou imagineiro.

Então, se a etimologia for aceitável como estágio preliminar de investigação de um conceito, a idéia de imaginário pertencerá à esfera semântica do mito, da utopia e da criação artística, em cujo âmbito se coloca a litera-

² *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados. 3 vols. Lisboa: Editorial Confluência, 1967.

tura. Mas há outro termo que possui íntima relação com a noção de imaginário. Trata-se de tecnologia. Em sua origem grega, o vocábulo, que se compõe de *techné* (arte, habilidade) e *lógos* (palavra, discurso), designava o estudo de técnicas destinadas à obtenção de eficácia no desempenho de ofícios, que incluíam tanto a manufatura de uma cadeira quanto a pintura de uma parede. Preservando a antiga raiz semântica, o vocábulo, em sua acepção mais elementar, designa, hoje, a produção sistemática de métodos, ferramentas e utensílios destinados a mediar a atuação do homem sobre a realidade. Tanto na acepção antiga quanto na atual, tecnologia pode ser entendida como uma linguagem de cuja aplicação resultam objetos ou procedimentos utilitários. Apesar de o imaginário participar do conceito de tecnologia, é possível traçar distinções entre ambos: o segundo configura-se como linguagem predominantemente transitiva, no sentido de mediar a ação do homem sobre o real; ao passo que o primeiro se apresenta basicamente como linguagem intransitiva, no sentido de produzir objetos destinados à contemplação estética.

Todavia, sem se destinar primordialmente à medição entre *lógos* e *práxis*, o imaginário também possui efeitos sobre a ação do homem. Veja-se um exemplo comparativo. Hoje, acredita-se que a produção das figuras rupestres, com todas as possíveis nuances ritualísticas, associava-se ao propósito de controlar os animais que seriam convertidos em caça.³ Simulacro e realidade misturavam-se na arte das cavernas, embora as figuras das paredes e dos tetos jamais se confundissem com as armas do mesmo período. Originárias de projetos culturais afins, pintura e armas possuíam funções distintas: supõe-se que as figuras afastavam o medo do homem pelos animais, gerando familiaridade com eles e produzindo uma forma de conhecimento (imaginário); as armas tornavam possível o triunfo sobre a caça, alterando efetivamente a relação do homem com a paisagem (tecnologia).

³ Gombrich, E. H. *The Story of Art*. London: Phaidon Press Limited, 1995, pp. 39-43.

~ 2. Arte: cópia de imagens

Se o imaginário pertence ao universo das construções simbólicas, seu conceito pode partilhar da teoria da mimesis, que concebe a arte como imitação, representação ou cópia do real (natureza, vida, caracteres, paixões). As origens desse conceito encontram-se nos livros II, III e X de *A República*, de Platão.⁴ O filósofo condena a imitação artística, porque julga que ela, mantendo identidade aparente entre cópia e objeto copiado, ostenta um falso conhecimento da realidade. A arte, enfim, é cópia de cópia.⁵ Por isso, a visão utilitária de Platão levou-o a condenar a pintura e a poesia na vida social da República. Reconhece algum valor em Homero, mas julga-o inoperante na organização do Estado, porque seu trabalho se funda em conhecimento parcial e aparente das coisas, sendo, portanto, inferior ao do legislador, cujas leis são imagens de verdades essenciais captadas por pessoas detentoras de saber especializado.⁶ Aristóteles, ao contrário, julga que a imitação artística propicia espécie legítima de conhecimento, tal como se depreende do início do capítulo IV da *Poética*, citado aqui na tradução inglesa de S.H. Butcher:

⁴ Ao discutir idéias do filólogo alemão H. Koller, Luís Costa Lima (1995, 63-65) apresenta noções importantes acerca do conceito de mimesis antes de Platão. Originariamente, o vocábulo ocorre no âmbito da poesia oracular e do teatro primitivo. Depois, surge na filosofia pitagórica da expressão, associando-se a encenações musicadas e dançadas com finalidade terapêutica. Guimarães Rosa (*Corpo de Baile*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, vol. I, 60-65) incorpora essa acepção do vocábulo à novela “Campo Geral”. Aí, seu Aristeu cura o menino Miguilim por meio da dança e de frases sibilinas. Na *Física*, de Aristóteles, a medicina também se apresenta como mimesis, no sentido de restaurar o equilíbrio do corpo, interrompido pela doença. Se se admitir a idéia, defendida pelo filósofo, de que o fim da natureza é promover a saúde, a medicina pode ser entendida como imitação da natureza, sem ser necessariamente representação. Conforme Paul Woodruff, “Aristotle on Mimesis”. In *Essays on Aristotle’s Poetics*. Edited by Amélie Oksenberg Rorty. Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 78.

⁵ Selden, Raman. “Imaginative Representation”. In *The Theory of Criticism: From Plato to the Present, a Reader*. London, New York: Longman, 1995, p. 9.

⁶ A noção de que as normas da *polis* se manifestam como projeções de verdades essenciais surge em *As Leis*. Conforme Paul Woodruff, “Aristotle on Mimesis”. Ob. cit., p. 77.⁶ A noção de que as normas

Poetry in general seems to have sprung from two causes, each of them lying deep in our nature. First, the instinct of imitation is implanted in man from childhood, one difference between him and other animals being that he is the most imitative of living creatures, and through imitation learns his earliest lessons; and no less universal is the pleasure felt in things imitated. We have evidence of this in the facts of experience. Objects which in themselves we view with pain, we delight to contemplate when reproduced with minute fidelity: such as the forms of the most ignoble animals and of dead bodies. The cause of this again is that to learn gives the liveliest pleasure, not only to philosophers, but to men in general; whose capacity, however, of learning is more limited.⁷

[Parece que a poesia em geral originou-se de duas causas, ambas com profundas raízes na natureza humana. Primeiro, o instinto de imitação arraiga-se no homem desde a infância, sendo que a diferença entre ele e os outros animais consiste em que ele, entre as criaturas vivas, é a mais imitativa e por meio da imitação obtém os primeiros ensinamentos; e não menos universal é o prazer ocasionado pelas coisas imitadas. Há prova disso na própria experiência. Objetos que vemos com desgosto na natureza contemplam-se com deleite, quando representados com rigorosa fidelidade: tal ocorre com as formas dos mais repugnantes animais e de cadáveres. A causa disso é que o conhecimento produz intenso prazer, não apenas nos filósofos, mas também nos homens em geral, cuja capacidade de aprender, todavia, é menor.]

Como se sabe, a indagação de Aristóteles sobre mimesis toma corpo a partir do conceito de tragédia, que imita uma ação de caráter elevado por meio da palavra e cuja finalidade é, em última análise, o conhecimento e o domínio do homem sobre as próprias paixões. Mas não se pense que a mimesis transpõe a vida para a arte. A arte não imita propriamente a vida, mas sim conceitos de realidade, os quais, convertidos em código do imaginário, produzem a impressão de verdade. Conforme esse argumento, os objetos da mimesis artística jamais serão reais. Serão sempre imagens de coisas reais. O ensaísta, tradutor e

⁷ *Aristotle's Poetics*. With an introductory essay by Francis Fergusson. New York: Hill and Wang, 1995, p. 49.

professor da Universidade do Texas Paul Woodruff⁸ apresenta a estimulante idéia de que, conforme os pressupostos aristotélicos, o artista inventa as coisas que pretende imitar e, depois, imita a própria invenção, dando arremate ao processo mimético.⁹ Essa noção coincide mais ou menos com os estágios da redação de qualquer texto, previstos pela retórica antiga: invenção (descoberta do objeto), disposição (análise e organização mental do objeto) e elocução (transformação do objeto em texto). O artista pode produzir em seu trabalho imagens de coisas possíveis, como a personagem Hamlet, ou imagens de coisas impossíveis, como o fantasma de seu pai.

Logo, na produção de arte, não é a realidade que se impõe ao artista, mas sim uma certa idéia de arte e de realidade, que integra a dinâmica cultural da época. Mais especificamente, essa dinâmica pode ser chamada de *poética cultural*. O artista demonstrará maior ou menor grau de consciência da poética de sua cultura, mas é ela que lhe apresenta os assuntos, os modos de organização e de exposição da matéria artística de sua obra. Qualquer que seja o caso, a teoria indica que o artista não trabalha com fatos, mas com uma poética dos fatos. Ao serem incorporados no discurso, os fatos já se convertem em tópica artística, deixam de ser realidade exterior para se transformar em signos da cultura ou em imagens artísticas da realidade. O simples uso de palavras ou de tintas já transpõe os fatos para o universo das convenções culturais, distanciando-os da esfera da natureza. O próprio conhecimento da realidade, responsável pelas imagens que se convertem em arte, pressupõe a inclusão de suas formas em categorias conceituais que não se confundem com as coisas exteriores à estrutura da obra de arte. Essas categorias também integram a poética cultural de um período, que envolve não só o conceito de arte e as regras de composição, de leitura e de veiculação, mas também a própria idéia de realidade vigente no mo-

⁸ "Aristotle on Mimesis", ob. cit., p. 85.

⁹ Fundado em H. Koller, Luís Costa Lima parece ser o primeiro teórico brasileiro a questionar a idéia de mimesis como *imitatio*, defendendo também o princípio de que o conceito aristotélico implica, antes, um processo de imitação do que representação propriamente dita. Conforme *Vida e Mimesis*. São Paulo: Editora 34, 1995, pp. 63-76.

mento da imitação. A poética cultural de cada período, regendo as práticas sociais, unifica conceitualmente o diverso e dá inteligibilidade ao mistério da arte e da vida em geral.

A expressão *poética cultural* entra em cena como um aspecto da revalorização da história nos estudos literários pós-estruturalistas. Stephen Greenblatt,¹⁰ responsável pela criação de uma linha de pesquisa norte-americana conhecida como *New Historicism*, é o criador da expressão, mas parece ter sido Louis Montrose¹¹ quem, pelos menos em termos explícitos, lhe deu mais consistência como categoria de análise histórica. O ensaísta entende a história como uma instância discursiva, constituída por dois aspectos distintos e complementares que se apresentam por meio de um jogo quiasmático: a historicidade dos textos e a textualidade da história. A historicidade dos textos explica-se como busca da especificidade cultural e do enquadramento social de todas as formas de escrita, não só os textos que os críticos estudam, mas também aqueles que estudam os textos dos críticos. O objeto de estudo é sempre textual: o discurso historiográfico e a teoria da história. A isso Hayden White chama meta-história. A textualidade da história explica-se por duas noções: primeira, os eventos passados não se deixam reconstituir em sua materialidade vivida, mas somente através de textos cuja estrutura necessariamente revela certos processos ardilosos de preservação e de apagamento da imagem dos fatos; segunda, os próprios textos que compõem o discurso historiográfico pressupõem outras mediações textuais, sobretudo quando se consideram os documentos a partir dos quais os historiadores compõem o fio narrativo de história.¹² Como se vê, a idéia de poética da cultura associa-se ao conceito de *episteme*, adotado por Michel Foucault¹³ para designar a base interdiscursiva responsável pela

¹⁰ "Towards a Poetics of Culture". In *New Historicism*. Edited by H. Aram Veenser. London, New York: Routledge, 1989, pp. I-14.

¹¹ "Professing the Renaissance: The Poetic and Politics of Culture". In *New Historicism*. Edited by H. Aram Veenser. London, New York: Routledge, 1989, pp. I5-36.

¹² Idem, *ibidem*, p. 20.

¹³ *A Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, pp. 214-222.

criação dos saberes, dos valores e das convicções de uma comunidade. Em ambos os casos, a história, sendo discurso, não possui uma face cultural que existe como espécie de apêndice da vida política e econômica de um povo, mas é, por excelência, concebida como criação de sua cultura.

Ao falar, no capítulo I da *Poética*, em imitação da natureza, Aristóteles pressupunha um inequívoco conjunto de mediações discursivas, que inclui não só a idéia de gênero e decoro, mas também um vasto conjunto de normas e princípios que definem a natureza da imitação, basicamente estudada conforme o meio, o objeto e o modo pelo qual se processa. O meio é a matéria na qual se dá a imitação: a palavra para o poeta, o som para o músico, a cor para o pintor e o gesto para o dançarino. O objeto será sempre imagens de pessoas em ação, por meio das quais se imitam os caracteres e as paixões. As pessoas que praticam a ação imitada classificam-se conforme três categorias morais: superiores aos homens de seu tempo (tragédia e epopéia), iguais aos homens de seu tempo (pinturas de Dionísio) ou inferiores aos homens de seu tempo (comédia, paródia). O modo de imitação é analisado por Aristóteles apenas na poesia, e não nas outras artes. A idéia de modo decorre do exame da maneira com que a voz poética apresenta a matéria, podendo se omitir ou participar ativamente do processo imitativo. A noção de gênero poético associa-se ao conhecimento dos modos de representação, que são três: narrativa com diálogo (epopéia); narrativa sem diálogo;¹⁴ diálogo sem narrativa (tragédia ou comédia).

Entre a vida e a arte coloca-se a linguagem da arte, que determina o modo de apreensão da imagem do real a ser imitada pelo discurso do artista. A assimilação e o respeito pela lógica dessa linguagem chamam-se decoro ou verossimilhança, de cuja obediência decorre a eficácia da imitação. Em rigor, a eficácia

¹⁴ Aristóteles não exemplifica esse modo mimético, mas é provável que pensasse em certos mitos arcaicos em que só fala o narrador, sem nenhuma espécie de intermediário. Os intérpretes modernos da *Poética* acreditam que a lírica atual seja contemplada por essa definição do filósofo, porque nela só fala o poeta ou emissor.

de qualquer construção artística se mede pela força do efeito que produz na audiência, a qual se deixa impressionar não pela relação de verdade que possa haver entre uma obra de arte e o objeto cuja imagem representa, mas sim pela relação existente entre a estrutura da obra e as regras do gênero a que pertence, previamente admitidas pelo autor e pelo público a quem se dirige.

Ao se considerar a linguagem da arte, entra-se no reino das poéticas artísticas propriamente ditas, que se organizam em consonância com a poética da cultura de seu tempo, mas não se confundem com ela, pois pertencem ao terreno particular das diversas hipóteses de construção da arte. As poéticas artísticas são o conjunto de convicções e preceitos de um determinado período aplicável a determinada esfera da criação. Podem ser predominantemente descritivas ou prescritivas, conforme se detenham mais na análise do perfil teórico das técnicas de composição de obras do passado, como é a *Poética* de Aristóteles, ou conforme se concentrem mais na exposição de preceitos a serem seguidos por artistas vindouros, como é a *Arte Poética* de Horácio.

Em português, conhecem-se poucas poéticas sistemáticas, dentre as quais se destacam a *Nova Arte de Conceitos*, de Francisco Leitão Ferreira, voltada para a sistematização de princípios do estilo agudo e engenhoso, atualmente conhecido como Barroco; e a *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia*, de Francisco José Freire, voltada para a sistematização do estilo claro e funcional do Iluminismo, atualmente conhecido como Neoclassicismo. Do período romântico para cá, as poéticas vem sendo substituídas – com exceções, é claro – por manifestos artísticos, geralmente mais breves, menos abrangentes e mais combativos. Muitos críticos avaliam obras de um período histórico por critérios de outro período, geralmente o seu. O estudo das poéticas e dos manifestos específicos de cada época não só resgata a possibilidade de compreensão da singularidade histórica da obra de arte, mas também propicia a hipótese de reconstrução do repertório dos artistas e do horizonte de expectativa dos diversos tipos de leitores que se configuram ao longo dos tempos.

Evidentemente, autor e leitor partilham de um código comum de referências, ainda quando não conscientemente admitido. No caso de serem de épocas

e culturas diferentes, o leitor deverá previamente se municiar dos devidos protocolos de leitura, que o aproximarão dos pressupostos de formulação do sentido da obra. Mesmo descrendo em fantasmas, não estranhará o surgimento do fantasma do pai de Hamlet na peça de Shakespeare: acatará o irreal para ser beneficiado com a impressão de realidade, que produz prazer e conhecimento. Diante da intromissão do fantástico em uma obra, a leitura crítica deverá conduzir a atenção para os procedimentos da poética do autor, em vez de investigar a relação do texto com a vida exterior a ele. O que se imita em *Hamlet* (1602) não é a realidade propriamente dita, mas sim um discurso cultural sobre a Dinamarca do século XI, criado na Europa a partir do texto quase mítico da *História Dânica*, de Saxo Grammaticus, escritor dinamarquês da segunda metade do século XII.

Assim como, do ponto de vista da história da arte, o reinado de Elisabeth I ficou conhecido como a época do teatro por excelência, é possível que o século XX venha a se classificar como a era do cinema. Tal como na Atenas de Péricles os frequentadores dos festivais de teatro dominavam sem esforço as normas para a apreciação eficiente de uma tragédia de Sófocles, os contemporâneos de Shakespeare assimilavam com facilidade as alusões, trocadilhos, imagens, reflexões, tramas e subtramas de qualquer de suas peças. Em ambos os períodos, artistas e platéia partilhavam dos mesmos princípios de teoria da arte e de compreensão das coisas em geral, porque eram como que regidos pela poética cultural dos respectivos momentos. Da mesma forma, hoje, tudo se entende no cinema americano. Isso não quer dizer que suas normas sejam simples, mas sim que os frequentadores de cinema se educam pela mesma gramática da percepção. Numa sala de projeção, as cenas produzidas por máquinas transcorrem como se fossem naturais. Como no teatro e na literatura, as regras de produção de sentido do cinema – responsáveis pelo efeito de realidade – não coincidem com as normas da vida exterior ao filme. Mesmo galopando sobre a areia, a imagem de um cavalo em um filme será sempre acompanhada do ruído de seu trote. Se não for assim, a cena será recusada por adesão excessiva ao real e por traição à poética do cinema, deixando de provocar a ilusão de verdade.

Como se sabe, é bastante comum o artista produzir enunciados ainda não explicitamente formulados pela poética cultural de seu tempo. Todavia, eles existem como hipóteses virtuais previstas pelo sistema da própria cultura, e não exclusivamente como manifestação de suposta genialidade psicológica do artista. Como quer que se considere a matéria, surgem daí os chamados momentos de ruptura, em que, de alguma forma, o artista altera o repertório coletivo de sua época. Diante da dificuldade de diálogo de Oswald de Andrade com a maioria dos leitores de seu tempo, o poeta dizia que a camada da população que o desprezava ainda haveria de comer do fino biscoito que produzia. Tendo incorporado temas e técnicas da vanguarda européia contemporânea, Oswald não encontrou, no Brasil, soluções que o tornassem largamente apreciável em vida. A aceitação de sua poética específica teve de contar com o apoio interpretativo de jovens que, conhecendo-o já na velhice e em solidão, transformaram-no num valor reconhecido e inquestionável, graças a notável trabalho exegético, que se fundou, sobretudo, em vinculações do poeta com outros valores consensuais no momento da institucionalização cultural de seu texto. Portanto, o prestígio após a morte de um artista inovador, cujo maior exemplo talvez seja Vincent van Gogh, não quer dizer necessariamente que os grandes criadores estejam além ou acima do próprio tempo, mas que, com dados sutis da poética de sua cultura, promovem articulações imprevistas pela média dos contemporâneos.

~ 3. Literatura: constelação de imagens

Literatura é imaginário: constelação hipotética de imagens. Suas imagens tanto podem se originar do mundo extratextual quanto podem resultar de apropriação de estruturas textuais pré-existentes à ficção que se constrói em dado momento. Grandes obras da literatura européia explicam-se como imitação de discursos literários, por entenderem a ficção como integrante do mundo real – o mundo real das construções culturais, concebidas como fatos sociais. Essa segunda hipótese contempla, por exemplo, o caso de *Os Lusíadas* e de

toda dramaturgia de Shakespeare. Em vez de cópia da natureza, essas obras apresentam-se como imitação de textos especificamente considerados ou como reduplicação da linguagem da própria literatura, cuja gramática se converte tanto em imagens da vida quanto em imagens do processo de semantização da vida.

Se grandes obras da literatura imitam imagens de textos, o mesmo ocorre com as pessoas, cujas vidas possuem aspectos que só se explicam como cópia de signos. Hoje, muitas instâncias do eu ou da personalidade se entendem como invenção cultural. A própria noção de nascimento e de morte só se torna possível através de relatos alheios, fundados, por sua vez, em discursos de outrem que se perdem no tempo.¹⁵ Os homens incorporam a idéia de nascimento e de morte como experiências vividas, quando, em rigor, elas não passam de efeito de discursos que se fundam em discursos que se fundam em discursos e assim por diante. Nesses casos, como em outros, a experiência imita a ficção.

O mundo, enquanto palco do drama humano e, ao mesmo tempo, como objeto e espaço de conhecimento de si próprio, é primordialmente representação ou encenação da experiência. Ao tratar do assunto, Jacques Le Goff afirma que a primeira noção para seu conceito de imaginário é a de representação. Explica:

*Ce vocable très general englobe toute traduction mentale d'une réalité extérieure perçue. La représentation est liée au processus d'abstraction. La représentation d'une cathédrale, c'est l'idée de cathédrale. L'imaginaire fait partie du champ de la représentation. Mais il y occupe la partie de la traduction non reproductrice, non simplement transposée en image de l'esprit, mais créatrice, poétique au sens étymologique.*¹⁶

[Este vocábulo, de significação muito ampla, envolve todas as traduções mentais de uma realidade exterior percebida. A representação associa-se ao processo de apreensão da realidade. A representação de uma catedral é a idéia de catedral. O imaginário pertence ao campo semântico da representa-

¹⁵ Foster, E. M. *Aspectos do Romance*. Porto Alegre: Globo, 1969, pp. 36-37.

¹⁶ *L'Imaginaire Médiéval: essais*. Paris: Gallimard, 1985, pp. I-II.

ção. Todavia, não deve ser entendido como simples reprodução dos objetos ou mera imagem reflexa do espírito, mas como tradução criadora, poética no sentido etimológico da palavra.]

Ao falar no sentido poético da representação, o historiador alude ao termo grego *poiésis*, que, traduzido por *poema*, quer dizer criação ou instauração da realidade por meio do discurso verbal. Embora entendido como constelação dinâmica de signos, o imaginário em geral e a literatura em particular não devem ser tomados como representantes de algo que exista fora de sua estrutura. Não será também sintoma de alguma coisa a que não se tem acesso, mas que seria desejável atingir. Isto é, a arte não será concebida como documento social, como manifestação da nacionalidade e muito menos como projeção da psicologia individual do artista. Desde que se reconheça a especificidade de sua dimensão ontológica, terá um fim em si mesma, com usos tão práticos como quaisquer outros bens culturais. Embora se relacione intrinsecamente com outras ordens discursivas, é ela própria um discurso singular; e, como tal, deve ser abordada por categorias adequadas a seu modo de ser.

A realidade primordial da literatura consiste na dramatização do ato de construir imagens. Por isso, será tratada como arte, e não como outra coisa. Ao produzir o texto, o artista inventa a imagem de um poeta que escreve ou de uma pessoa que fala como se fosse um artista escrevendo, entre outras possibilidades de enunciação ficcional. A última estrofe do “Poema Negro”, de Augusto dos Anjos, serve de exemplo de poesia como dramatização do ato de criar:

*Ao terminar este sentido poema
Onde vazei a minha dor suprema
Tenho os olhos em lágrimas imersos...
Rola-me na cabeça o cérebro oco.
Porventura, meu Deus, estarei louco?!
Daqui por diante não farei mais versos.*¹⁷

¹⁷ Anjos, Augusto dos. *Eu*. Rio de Janeiro, 1912, p. 112.

Qual a condição do texto? Simultaneamente, trata-se de um artefato verbal e de um evento cultural.¹⁸ Dotado de condição múltipla, o poema será entendido como projeção de repertórios, entre os quais se contam o do autor, o de sua época e o do intérprete. Nenhum deles será entendido como somatória de vivências psicológicas; todos se entenderão como articuladores de enunciados culturais. Nesse sentido, interessa ver o poema como imagem que o define enquanto arte. O princípio básico para a leitura da estrofe seria, então, estabelecido a partir da seguinte circunstância: Augusto dos Anjos, no início do século XX, imagina um poeta que acredita no poema como instrumento de expressão da angústia de viver. A psicologia imaginada pelo autor dramatiza o paradoxo segundo o qual a arte, devendo trazer alívio, acaba por intensificar a dor da existência. Como se vê, a circunstância biográfica encenada partilha do temário romântico, que Augusto dos Anjos particulariza com idas e vindas a dispositivos técnicos da poética parnasiana e simbolista. Isso explica a escolha de vocábulos mais ou menos corriqueiros (recusa da sofisticação parnaso-simbolista) e a adoção do verso decassílabo bem construído, cuja matriz se reproduz seis vezes, todas arrematadas com jogos consonantais e vogais não muito comuns na tradição da poesia brasileira (adoção do construtivismo parnaso-simbolista).

No capítulo 9 da *Poética*, Aristóteles apresenta a célebre distinção entre poesia e história. Conforme os argumentos do filósofo, a poesia imita o universal; a história, o particular. Entende-se daí que ao poeta devem interessar não os fatos em si, mas a estrutura deles; ao historiador, interessam os fatos em sua singularidade. O historiador copia o que aconteceu; o poeta, o que poderia ter acontecido. Por isso, o primeiro incorpora em sua imitação um simulacro da realidade empírica, que encena falta de ordem nos eventos, de modo a gerar impressão de particularidade, isto é, de ausência de padrão pré-estabelecido. Por obedecer ao mesmo

¹⁸ Rosenblatt, Louise M. *The Reader, the Text, the Poem: the Transactional Theory of the Literary Work*. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1994, 6-21. Culler, Jonathan. *Literary Theory: A very Short Introduction*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1997, p. 75.

critério de coerência com o gênero adotado, o poeta opera com a lógica das probabilidades da efabulação, particularizando em sua estória as leis gerais da narrativa. Logo, o poeta mimetiza a poesia, a arte ou fatos hipotéticos inventados pela tradição imaginosa da cultura; o historiador mimetiza imagens da vida propriamente dita, em que não se observa a mesma unidade dos eventos de um poema. Ao reduplicar as regras de produção da narrativa, o poeta aristotélico prefigura, entre outros, o princípio da unidade de ação, porque depende dele o efeito de que o discurso que compõe é poesia (imagens da arte); ao passo que o historiador visa ao episódio sem unidade, porque dele resulta a sensação de que o discurso produzido é história (imagens da vida), e não da poesia.

A partir da formulação de Aristóteles e da estrofe de Augusto dos Anjos, pode-se dizer que a lírica moderna, sem deixar de partilhar do conceito de poesia, incorpora elementos do discurso histórico, com o propósito de simular imitação da vida, e não da arte. Abandonando a unidade narrativa da tragédia ou da epopéia antigas, o poeta contemporâneo concebe o poema como um pedaço desorganizado da realidade singular de um eu imaginado. Mas não se abandonam inteiramente os arquétipos narrativos, pois será sempre possível entender o poema lírico moderno como desfecho de uma estória sem unidade. Nesse sentido, poder-se-ia supor que o poeta ficcional de Augusto dos Anjos, atormentado com a necessidade de expressar as imagens de um cérebro agitado, termina por se exaurir na pesquisa das visões que produz. Em seguida, a razão o leva ao conceito de arte como destruição da vida, por consumir o indivíduo e não facultar o equilíbrio desejado. Assim, pode-se afirmar que, entre outras hipóteses, a estrofe imita a tópica coletiva do eu dilacerado, que se divide entre a riqueza temática da angústia existencial e a incapacidade de particularizar essa imagem na perfeição do poema total. Isso explica o modo irônico do texto, no sentido de a voz poética se interromper e mostrar consciência de que não se trata de expressão propriamente, mas de um trabalho de expressão.

A distinção aristotélica entre história e poesia decorre, antes de tudo, do princípio de unidade da fábula, que imita a idéia de ação, isto é, uma estória hipotética, virtual, provável ou verossímil. Esse argumento, que começa no capí-

tulo 7 e termina no 9, tem por finalidade caracterizar o enredo da tragédia, que, sendo unitário, será poético. Ao concluir a defesa da necessidade do princípio para que a narrativa resulte perfeita, Aristóteles apresenta o paralelo entre poesia e história, como exemplo distintivo do que seja discurso unitário. O filósofo adotarà o mesmo procedimento no capítulo 23 para explicar a estrutura da ação épica, regida pela mesma lei de composição da tragédia:

*It should have for its subject a single action, whole and complete, with a beginning, a middle, and an end. It will thus resemble a living organism in all its unity, and produce the pleasure proper to it. It will differ in structure from historical compositions, which of necessity present, not a single action, but a single period, and all that happened within that period to one person or to many, little connected together as the events may be.*¹⁹

[A epopéia] deve ter uma só ação, unitária e completa, com começo, meio e fim. Desse modo, por todas as implicações de sua unidade, ela lembrará um organismo vivo, produzindo o prazer que se espera de sua espécie. Do ponto de vista da estrutura, a epopéia será diferente das narrativas históricas, as quais, por definição, devem apresentar não uma só ação, mas todas as ações praticadas por uma ou por várias pessoas num mesmo período de tempo, por mais tênues que sejam a relação entre elas.]

Como se vê, o discurso histórico caracteriza-se pela unidade de tempo e pluralidade de ação; o discurso poético, pela mobilidade de tempo e unidade de ação. O texto deixa ver também que somente as ações ideais são unitárias. A vida de Ulisses não possui unidade, mas a fábula da *Odisséia*, sim. Por trabalhar com arquétipos, conceitos ou imagens de vida extraídas do mundo conceitual da arte, a poesia é mais filosófica do que a história, cujo discurso não visa ao hipotético, mas ao supostamente acontecido, ou seja, a

¹⁹ Butcher, S. H. *Aristotle's Poetics*. With an introductory essay by Francis Fergusson. New York: Hill and Wang, 1995, p. 105.

um simulacro da vida real. O próprio conceito de vida pressupõe a diversidade, que caracteriza o particular. Qualquer vida é um conjunto de episódios que se unem exclusivamente pelo fato de sucederem à mesma pessoa. Os episódios de uma vida não decorrem um do outro, tal como se observa na concatenação racional dos eventos de uma tragédia ou de uma epopéia. É nesse sentido que Aristóteles considera a história menos filosófica do que a poesia, pois o discurso histórico pretende produzir o efeito de retrato da vida como um todo, que necessariamente requer a união de episódios desconexos entre si. Se se excluíssem alguns eventos da vida de Ulisses, ela não perderia o sentido como biografia de um homem. Mas a *Odisséia* perderia o sentido como narrativa artística, caso um incidente de sua fábula fosse excluído ou trocado de lugar.

O episódio de Faustino e Davidão, de *Grande Sertão: Veredas*, glosa a noção aristotélica de que a vida possui menos acabamento do que a arte.²⁰ Riobaldo conta a um moço da cidade o caso ocorrido entre dois jagunços do Bando de Antônio Dó. Insatisfeito com a falta de conclusão da história real das personagens, o moço compõe um desfecho ficcional para o caso, que atribui unidade à dispersão da matéria vivida. Espantado com o milagre unificador da arte, Riobaldo comenta:

Apreciei demais essa continuação inventada. A quanta coisa limpa verdadeira uma pessoa de alta instrução não concebe! Aí podem encher este mundo de outros movimentos, sem os erros e volteios da vida em sua lerteza de sarrafaçar [...] No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam.²¹

Aristóteles delega o retrato da vida à história, porque aquilo que realmente acontece não cabe na arte. Esse é também o pensamento de Riobaldo, para quem

²⁰ Trata-se do pacto de vida e morte, situado no começo do romance, em engenhosa alusão ao pacto central da obra. Rosa, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, pp. 84-86.

²¹ Ob. cit., p. 85.

os eventos da realidade são errantes, imprecisos, inconclusos e muito lentos em sua dinâmica. Por isso, a arte deve evitar a vastidão das coisas reais, dando-lhes forma apreensível aos sentidos do homem. Conforme Aristóteles, a unidade de ação e a justa grandeza da fábula é que possibilitam a inteligibilidade dos enunciados artísticos. Evidentemente, as imagens dos eventos particulares do discurso histórico também são apreensíveis, mas não como virtualidades conclusas, e sim como dispersão de eventos em progresso, cujo andamento prossegue depois de sua representação pelo discurso do historiador. A idéia de unidade, portanto, está a serviço de uma epistemologia bem definida.²²

~ 4. Imaginário crítico do século XX

Na análise das manifestações do imaginário artístico, não importa tanto ao intérprete enfatizar suas conexões com o universo psicossocial de que supostamente se origina quanto examinar a sintaxe que rege as relações dele com os discursos sociais que representa. O intérprete deve investigar o grau de importância dos elementos combinatórios que participam da geração do sentido, entendendo-o basicamente como resultado de um processo de correspondência discursiva. Assim, o significado não se entenderá como abstração imanente e isolada; decorrerá, antes, de operações efetuadas pelo intérprete, cuja análise deverá levar em conta não só a configuração específica do objeto, mas também a história e a teoria da leitura dele. Por essa perspectiva, uma das suposições menos desejáveis quando se trabalha com as produções do imaginário de um povo (digamos, a literatura brasileira) é entendê-las como expressão da alma ou da essência desse povo. Pois a própria idéia de alma, de essência ou de povo já é, em si mesma, manifestação do imaginário coletivo, construções resultantes do trabalho de intérpretes ou instituições consagradas, e não revelação es-

²² Em sentido diverso do aqui apresentado, G.E.M. de Ste. Croix apresenta argumentos importantes sobre o assunto, no ensaio "Aristotle on History and Poetry". In *Essays on Aristotle's Poetics*. Edited by Amélie Oksenberg Rorty. Princeton: Princeton University Press, 1992, pp. 23-32.

pontânea de uma presumida essência que jaz para além das configurações concretas da cultura do mesmo povo.

A maior imagem de uma comunidade é a noção de povo. Um conceito operante de povo tem de evitar a falácia romântica segundo a qual as criações populares se entendem como reflexo do real absoluto. Teria também de contrariar os pressupostos que fazem crer na nacionalidade como um traço de imanência natural. Como se sabe, em *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Benedict Anderson, em sintonia com certas premissas da lingüística saussuriana e com alguns princípios da retórica sofisticada, formulou uma teoria muito influente sobre a idéia de nação e de nacionalismo. Embora originário dos estudos de política internacional, seu conceito teve importantes conseqüências na teoria literária recente e nos estudos culturais. Conforme Anderson, não há uma essência espontânea que unifique as pessoas de uma mesma nação. O que ocorre, segundo ele, é a construção cultural de um *logos* discursivo que institui um simulacro apreendido como verdade natural ou como imanência preexistente ao discurso, à espera de assimilação pelos membros da comunidade. As pessoas, empiricamente concebidas, não se confundem com o país. Ao contrário, elas só podem ser concebidas como representantes do povo de qualquer país quando passam a incorporar traços da normatividade discursiva que institui a idéia de nação – normatividade que pode ou não representar as instituições oficiais. Não se trata, portanto, de defender uma concepção idealista de cultura ou de imaginário, porque o discurso que pode eventualmente representar um povo integra também a existência concreta e singular desse povo. Ao contrário do idealismo como postura epistemológica, essa noção conduz ao conceito de identidade nacional não como essência imanente, mas como construção que partilha da materialidade cultural, pois mantém contínua relação de reciprocidade entre imagem e prática social. A formulação de Anderson é simples e direta:

*My point of departure is that nationality, or, as one might prefer to put it in view of that word's multiple significations, nation-ness, as well as nationalism, are cultural artefacts (sic) of a particular kind.*²³

[O meu ponto de partida é que a nacionalidade, ou, como seria possível dizer diante da multiplicidade de significados dessa palavra, tanto a nação-lidade quanto o nacionalismo são artefactos culturais de uma espécie particular.]

Esse pressuposto permite fortalecer um argumento reflexivo sobre a crítica literária dominante no Brasil, cujo modelo se funda na convicção hermenêutica de que há uma substância nacional espontânea e que ela foi captada por autores naturalmente talhados para isso, como Gonçalves Dias, Manuel Antônio de Almeida, José de Alencar e Mário de Andrade, entre outros. De modo geral, essa crítica, formulada no século XIX e consolidada no século XX, impôs-se a missão de buscar no passado anterior à independência as raízes prenunciadoras desse trabalho que surge necessariamente como correlato do nascimento e da consolidação da nação e do povo brasileiro. Vem daí que o modelo consagrado estabelece como critério de análise a valorização calorosa e a depreciação glacial dos autores, conforme se aproximem ou se afastem do projeto de captação da alma brasileira. De acordo com as diretrizes finalistas do modelo, a culminância desse processo formativo teria sido o Modernismo. Decorreu dessa convicção uma verdadeira ditadura do gosto modernista sobre os padrões anteriores. Cristalizou-se, então, o método hermenêutico e teleológico, que acabou por transformar o passado em alegoria do presente; método em que um existe apenas como justificativa do outro. Essa prática, que possui uma versão singular na vanguarda dos anos 1950, tem produzido visíveis deformações de obras pretéritas em favor de sua acomodação aos valores atuais, como se identidade cultural fosse prerrogativa exclusiva do momento de enunciação crítica. Em linhas gerais, consiste nisso a principal linha de força (e também a princi-

²³ Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised Edition. London, New York: Verso, 2002, p. 4.

pal fragilidade) dos estudos literários brasileiros do século XX, cujos remanescentes persistem ainda hoje em alguns rescaldos do repertório neo-romântico da crítica modernista. Essa perspectiva se recusa a entender as essências como resultado de convenções históricas; presa à idéia de revelação, insiste em desconsiderar o valor como produto da cultura ou da relação do homem com as convicções de seu tempo.

Seria insano tentar demonstrar a ineficácia, a incoerência ou a escassez de valor da leitura hermenêutica no Brasil. Trata-se da leitura possível e necessária ao momento de que surgiu. Todavia, novos tempos requerem outras alternativas, igualmente interessadas no diálogo intelectual próprio ao enunciado crítico. As obras de arte não existem sem enquadramento num sistema de referência interpretativa. A história da arte é a história de sua leitura. Falar de uma obra não é falar dela apenas, mas dos sentidos que se agregaram a ela ao longo de sua existência como artefato verbal e como artefato cultural. Em dimensão histórica, toda obra apresenta-se como palimpsesto. *Dom Casmurro* não foi escrito exclusivamente por Machado de Assis, mas por todos aqueles que procuraram discutir seu sentido a partir da estrutura oferecida pelo autor para que a história a fecundasse com as mais variadas hipóteses de inclusão ou exclusão semântica.²⁴

~ 5. Poesia: sentido e construção

Desde o início do texto, imaginário tem sido identificado com o ato de criação, no sentido de instauração poética do mundo, que pode assumir, dentre outras, a forma do discurso verbal. A eficiência do enunciado poético obtém-se pela adoção ou rejeição de procedimentos retóricos como o ritmo, a rima, a paronomásia, a metáfora, a metonímia, a sinestesia e o hipérbato, dentre outros. A incorporação ou recusa de tais operadores, também conhecidos

²⁴ Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1980, pp. 53-54.

como tropos e figuras de linguagem, seriam procedimentos destinados a afastar ou aproximar o enunciado do perfil poético dominante em dado momento, atribuindo-lhe eficácia e poder de comunicação. O verdadeiro gesto poético é aquele que imita a estrutura do gesto poético. Ao conjunto de artifícios que atribuem perfil artístico à elocução, pode-se chamar, então, de imaginário, isto é, a propriedade imaginosa (tanto para mais como para menos) que supervisiona o modo adequado de configuração retórica da mensagem. Nessa acepção, imaginário seria também o conjunto de articuladores das imagens do mundo, por meio das quais se imitam os padrões de arte de uma comunidade. Guardadas as devidas proporções, o imaginário se manifestaria tanto nas insinuantes curvas de um entalhe em madeira de Aleijadinho quanto numa estrofe de cordel ou num trecho de João Cabral de Melo Neto. Examine-se a abertura do poema “Formas do Nu”, em que esse poeta mistura técnicas da chamada poesia erudita com elementos da elocução popular, para operar a instauração do imaginário:

*A aranha passa a vida
tecendo cortinados
com o fio que fia
de seu cuspe privado.*²⁵

Um dos passos marcantes para a obtenção do efeito de engenho milagroso da estrofe é a personificação da aranha, pela atribuição de intencionalidade humana a seu trabalho animal. Isso decorre da perspectiva singular que o poeta escolheu para a voz (humana) do poema, que, em vez de falar de si, fala do animal como se fosse um semelhante. Daí a sagacidade de imaginá-lo *tecendo*, *fiando* e *cuspiendo*. No conjunto, a linguagem adotada é metafórica, porque a voz poética vê um animal, mas o interpreta como gente. É como se dissesse: a aranha produz teia, assim como o homem tece cortinas.

²⁵ Melo Neto, João Cabral de. *Terceira Feira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961, p. 77.

Graças ao poder sugestivo da doutrina implícita do poema, ele pode ser entendido como uma pequena alegoria do trabalho da criação poética, que deve brotar das entranhas de quem o produz. Insinua um paralelo com o esforço construtivo de certo tipo de poetas, dentre os quais se coloca o próprio João Cabral. Todavia, a lição mais abrangente que se pode inferir do poema para a formulação de um conceito de literatura como manifestação do imaginário é a noção de ficcionalização da realidade, por meio da metáfora distendida (alegoria), que possibilita falar de uma coisa por meio de outra. Ao abandonar a elocução denotativa, portadora de significado unívoco, e optar pela elocução conotativa, desencadeadora de múltiplos sentidos, o poeta partilha do conceito de poesia como encarnação viva do imaginário, não só por se fundar no uso imaginoso da língua, mas também por mimetizar o ato da criação de imagens. O poeta imagina alguém falando da aranha e, depois, imita essa imagem, dramatizando a posição de uma pessoa que observa os miúdos movimentos do animal, contrapostos à enorme imagem de outro homem tecendo ao tear. Assim como a aranha tece sua cortina, o observador virtual vai tecendo a teia do texto, num trabalho paciente e minucioso como o do próprio bicho imaginado. Em última análise, pode-se dizer, também, que o texto imita um conceito de imaginário, fundado na dilatação iluminadora do sentido do mundo, que pressupõe tanto o padrão quanto formas alternativas de ruptura, de resistência e de superação.

~ Bibliografia

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised Edition. London, New York: Verso, 2002.

Anjos, Augusto dos. *Eu*. Rio de Janeiro, 1912.

Aristóteles. *Retórica*. Introdução de Manuel Alexandre Júnior. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

_____. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

- Aristóteles. *La Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1974.
- Aristotle. *On Rhetoric: a Theory of Civic Discourse*. Newly translated, with introduction, notes, and appendices by George A. Kennedy. Oxford, New York: Oxford University Press, 1991.
- _____. *The Rhetoric and the Poetics*. Translated by W. Rhys Roberts and Ingram Bywater. Introduction by Edward P. J. Corbett. New York: The Modern Library, 1984.
- _____. *The Poetics*. Translation and commentary by Stephen Halliwell. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1987.
- Butcher, S. H. *Aristotle's Poetics*. With an introductory essay by Francis Ferguson. New York: Hill and Wang, 1995.
- Culler, Jonathan. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1997.
- _____. *On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.
- Ste. Croix, G.E.M de. "Aristotle on History and Poetry". In *Essays on Aristotle's Poetics*. Edited by Amélie Oksenberg Rorty. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Durant, Gilbert. *O Imaginário: Ensaio acerca das Ciências e da Filosofia da Imagem*. São Paulo: Difel, 2001.
- Figueiredo, Antônio Borges de. *Bosquejo Histórico da Literatura Clássica, Grega, Latina e Portuguesa; para Uso das Escolas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1846.
- Foster, E. M. *Aspectos do Romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language*. Translated by A. M. Seridam Smith. New York: Pantheon Books, 1972.
- _____. *A Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- Gombrich, E. H. *The Story of Art*. Sixteenth edition (revised expanded and redesigned). London: Phaidon Press Limited, 1995.

- Greemblatt, Stephen. "Towards a Poetics of Culture". In *New Historicism*. Edited by H. Aram Veesser. London, New York: Routledge, 1989.
- Hibbard, G.R. "General Introduction". In *Hamlet*, by William Shakespeare. Oxford: Oxford University Press, 1982.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1980.
- Le Goff, Jacques. *L'Imaginaire Médiéval: essais*. Paris: Gallimard, 1985.
- Lima, Luís Costa. *Vida e Mimesis*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- Machado, José Pedro. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados. 3 vols. Lisboa: Editorial Confluência, 1967.
- Montrose, Louis A. "Professing the Renaissance: The Poetic and Politics of Culture". In *New Historicism*. Edited by H. Aram Veesser. London, New York: Routledge, 1989.
- Melo Neto, João Cabral de. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro, Sabiá, 1968.
- _____. *Terceira Feira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961.
- _____. *Serial*. Lisboa: Guimarães Editores, 1960.
- Platão. *A República*. Introdução, tradução e notas de Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.
- _____. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
- _____. *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- rosenblatt, Louse M. *The Rader, the Text, the Poem: the Transactional Theory of the Literary Work*. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1994.
- Selden, Raman. "Imaginative Representation". In *The Theory of Criticism: From Plato to the Present, a Reader*. London, New York: Longman, 1995.
- Woodruff, Paul. "Aristotle on Mimesis". In *Essays on Aristotle's Poetics*. Edited by Amélie Oksenberg Rorty. Princeton: Princeton University Press, 1992.

Anjos, escultura de Alfredo Ceschiatti
(Belo Horizonte, 1918-)
Duraluminio, Catedral de Brasília
Fotografía de Claus Meyer



Prefácio ao livro do museu de arte de Brasília

RUBENS RICUPERO

Em “Remate de males”, Mário de Andrade dizia: “Eu sou trezentos, sou trezentos e cinqüenta”. Antes dele, Walt Whitman, mais ambicioso, sentia conter um milhão dentro de si. Quantos estariam contidos em Wladimir Murтинho? Não no sentido habitual de que somos todos contraditórios e diversos, de que cada um é ele mesmo e o seu antípoda. Desse ponto de vista, Wladimir causava até a impressão oposta, pois parecia inteiro, personalidade feita de um só bloco, sem rachaduras nem inconsistências.

Essa linha de aparente coerência interior, sempre fiel a si mesma, coexistia com a infinidade de suas manifestações. Ao longo de seus 83 bem vividos anos, Wladi foi homem de muitas vidas, de incontáveis iniciativas. Quando as pessoas hesitavam em começar alguma coisa por medo de que viesse a não dar certo, exclamava: “É preciso lançar 30 projetos para poder terminar um ou dois!” Não afirmava isso por leviandade ou falta de critério, por achar que dava tudo na mesma. Indiferente à quantidade, rigoroso no gosto e julgamento,

Embaixador,
professor de Teoria
das Relações
Internacionais na
UnB e de História
das Relações
Diplomáticas
Brasileiras no
Instituto Rio
Branco; ex-ministro
da Fazenda (governo
Itamar Franco), atual
Secretário-Geral da
UNCTAD
(Conferência das
Nações Unidas sobre
o Comércio e o
Desenvolvimento).

não era fácil no elogio ou na admiração. Sabia, no entanto, que ser melhor, em termos de homens ou idéias, não é garantia de prevalecer, compreendendo que a *virtù* não bastava; também fazia falta a *fortuna*.

Era elevada, por isso mesmo, sua capacidade de resistência à frustração. No seu momento mais ingrato no Ministério da Cultura, tinha sido desterrado para cubículo longínquo, num fundo de corredor, paredes sujas, móveis e maquete em pedaços. Não se abalou, trouxe de casa quadros e objetos e – como aquele velho tenor italiano aposentado, comensal do nosso Dom Casmurro – quando andava, ao chegar ao escritório, “parecia cortejar uma princesa de Babilônia”. Nos primeiros dias de Brasília, em 1961, tempos de Jânio, acompanhei-o uma vez ao antigo DASP, para entrevista difícil com burocrata típico, em tudo o seu avesso, o diretor do órgão, Moacir Briggs, a fim de raspar do fundo do tacho do orçamento algum dinheiro para dar início às obras do Itamaraty. Foi a primeira revelação que tive de que nele o entusiasmo era servido por poderosa inteligência e sentido prático das realidades. Não obstante o formalismo, a frieza, a má vontade dos burocratas, Murtinho conseguiu fazer com que eles relutantemente admitissem o que, de saída, haviam negado: a legalidade e exequibilidade das fórmulas orçamentárias para financiar a construção. A renúncia logo depois, a turbulência e descontinuidade político-administrativa obrigaram a abandonar o empreendimento. Wladi não se perturbou, foi fazer outra coisa. Creio que, nessa época, decidiu passar uns anos fora e foi ser ministro-conselheiro junto à Embaixada no Japão, de onde ele e Tuni regressaram enriquecidos de experiências e coisas bonitas.

Não tardou muito e estava de volta ao ponto de partida. Corria, nessa ocasião, no Itamaraty, o comentário de que só Ihe tinham confiado a responsabilidade pela construção do prédio devido à convicção geral de tratar-se de missão impossível. Mais uma vez, subestimou-se o único tipo de personalidade que realiza algo de valor em meio adverso como o nosso: o sonhador de olhos abertos, capaz de dar consistência ao sonho. Graças à perfeita complementação com Oscar Niemeyer e a um grupo talentoso de colaboradores, levou à conclusão o que é, por fora e por dentro, a mais bela realização de Brasília, aju-

dando a completar a obra de sonhadores como Juscelino, Darcy, tantos outros. Contribuí, assim, para consolidar a nova Capital, tornando inadiável a resistida mudança das embaixadas estrangeiras e afastando, em definitivo, a tentação do retorno ao Rio de Janeiro, secreta aspiração de alguns no começo do regime militar.

Brasília foi, em certo sentido, o projeto-síntese que deu unidade e sentido à sua existência e encarnou-lhe todos os sonhos. Foi lá que construiu a “casa della vita” e ali escolheu viver e morrer. Interessou-se por tudo, pelo Festival de Cinema, a Universidade, o projetado e esquecido Instituto de Teologia de frei Mateus Rocha, o Mosteiro, os projetos das embaixadas, a criação de bibliotecas no Plano-piloto e nas cidades-satélites; mergulhou no dia-a-dia das professoras, quando Secretário da Educação; era presença obrigatória em qualquer projeção de filme polonês, romeno, iraniano, em concertos da Escola de Música e da Orquestra, antes e depois do Teatro Nacional, na luta pelo Galpão, em todas as vernissages de galerias ou da Fundação Cultural. Sem perder a esperança, jamais se resignou a deixar inacabado o que faltava.

De tempos em tempos, tentava fazer com que os novos donos do poder se interessassem em retomar a “construção interrompida”, sobretudo a do complexo da Biblioteca e dos museus da terra e do homem brasileiros, previstos e nunca realizados na Esplanada. Enquanto demorava a encontrar o seu Pompidou ou Mitterrand, o homem público capaz de renovar no Planalto a metamorfose trazida a Bilbao pelo Museu Guggenheim, ia se ocupando de impulsar o Museu de Arte de Brasília, de não deixar desalojar e morrer o Museu do Índio, de contribuir para melhorar a qualidade dos nossos selos, para lançar as edições dos “Intérpretes do Brasil”, para fazer sair do papel o Museu Aberto do Descobrimento, possivelmente o que mais de importante há de ficar do V Centenário.

Tinha idéias claras sobre as grandes instituições da cultura e da memória brasileira: Biblioteca Nacional, Museu de Belas Artes, Arquivo Histórico, Jardim Botânico, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Elementos constitutivos da fundação da nacionalidade e da independência, elas deveriam conti-

nuar inseparáveis do Rio de Janeiro de dom João VI e do Império. Em lugar de transferi-las para a nova Capital, seria preciso criar em Brasília instituições originais, não cópias das do século XIX mas que encarnassem o espírito renovador da mudança do centro de decisões, como foi o Centro Nacional de Referência Cultural, semente do Pró-Memória e do Ministério da Cultura, que ajudou Aluizio Magalhães a criar. A essas entidades inspiradas em concepção contemporânea é que caberia cuidar da criação cultural a partir da data da transferência, em 1960, sem descurar a memória dos primórdios, como fez no Projeto Resgate e no sítio baiano do Descobrimento.

A palavra-chave desse plano e “contemporânea”. Se, para Walter Benjamin, Paris era a capital do século XIX, para nós Brasília teria de ser a capital da transição do século XX ao XXI, ao menos em termos brasileiros. Capital testemunha do seu tempo, que é sua missão captar e exprimir, não só na arquitetura e no urbanismo mas especialmente no espírito que deve habitar e animar as instituições e as pessoas.

Muito, quase tudo ficou por fazer dessa última parte e quem sabe será essa a tarefa das gerações que já viram a luz no Planalto Central, na nossa Terra do Meio. Wladi era, acima de tudo, um visual, apaixonado pelas formas, cores, proporção, equilíbrio, movimento. Era homem da arquitetura, da pintura, da escultura, do cinema, do teatro, das exposições, dos museus. Nada lhe daria tanta alegria como ver o nome lembrado numa das instituições que faltavam a Brasília, para alguém cujo conhecimento do mundo se fazia primeiro pelos olhos.

Há outra razão para que ele ficasse agradecido por esta homenagem. Wladimir não desanimava com os adiamentos e frustrações; sabia esperar, mas gostava de terminar o que começara. Quando Tuni finalmente partiu, em inícios de julho de 2002, os amigos temeram que o gosto pela ação o abandonasse. Professor de vida até o fim, foi o contrário o que aconteceu. De modo sistemático, quase seguindo um plano secreto, ele foi completando tudo o que estava inacabado, inclusive a volta ao Equador de sua infância, que dizia às vezes não querer mais rever, pois só encontraria as sombras do passado. Como era tí-

pico nele, pôs-se literalmente à obra, com jardineiros e pedreiros, reformou o jardim, renovou pisos, refrescou as pinturas, colocou em ordem os livros, refez sobretudo, com sua generosidade característica, o apartamento de Gladys, sua fiel e perfeita escudeira e ama de casa. Estava tudo pronto e consumado; ele podia enfim dizer, como em “Consoada”, seu poema predileto:

*O meu dia foi bom, pode a noite descer.
(A noite com os seus sortilégios.)
Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,
A mesa posta,
Com cada coisa em seu lugar.*

Templo de Apolo, Tesouro dos atenienses
Delfos



Hoelderlin: a proximidade e a distância do sagrado

DORA FERREIRA DA SILVA

*Quando eu era menino,
Muitas vezes um deus me salvava
Do alarido e do açoite dos homens;
Eu brincava tranqüilo, seguro
Com as flores do bosque
E as brisas do céu
Comigo brincavam.*

HOELDERIN

Hoelderim (Johann Christian-Friedrich) nasceu na Suábia em 1770, de família modesta. Sua mãe desejava que ele fosse um pároco de aldeia, o que era comum em se tratando de um jovem com dotes intelectuais e sem dinheiro, na sociedade alemã aristocrático-burguesa daquela época.

José Paulo Paes cita um biógrafo moderno do poeta que menciona um detalhe curioso. Em alemão o nome medieval do diabo e Ho-

Dora Ferreira da Silva, poeta, ensaísta, publicou *Andanças* (1970), *Uma via de ver as coisas* (1973), *Jardins/esconderijos* (1979), *Menina sem mundo* e traduções. Sua obra está em *Poesia reunida* (Topbooks, 1999).

elderlin, que significa “pequeno sabugueiro”, o qual segundo a tradição de certas regiões da Alemanha é considerado a árvore da vida, onde mora o espírito do destino.

Terá sido talvez o destino que mudou o rumo de sua existência. Ainda no seminário, belo como um Apolo com roupas eclesiásticas, inicia a leitura dos antigos gregos. Alguns anos antes, na Latein-schule, e depois na escola do convento de Denkendorf, Hoelderlin aprendera rudimentos de latim, grego e hebraico, e suas respectivas literaturas. Em 1786 entra no seminário de Maulbronn, de severa disciplina religiosa, onde o proibem de tocar flauta e só ocultamente lê então autores do pré-Romantismo: Klopstock, Schiller, Ossian. Começa a escrever seus primeiros poemas nessa época.

A leitura dos gregos jamais representou em sua vida um exercício erudito, mas sempre foi uma busca de paradigmas, modelos de ser que pouco a pouco dele se apossaram, de início mansamente, depois com o impulso ambivalente do inconsciente, ora criativo, ora destrutivo. A violência apaixonada da poesia hoelderliniana, embora ligada à sua época, pressagia a modernidade. Como assinala Jose Paulo Paes, Hoelderlin teve de pagar por seu destino de vate precursor “o preço da penúria, do menosprezo e da insânia, à semelhança da progênie dos poetas malditos que o sucederia e sobre a qual ele estendeu, sem que o soubessem, a sua sombra enorme e benfazeja”.

A poesia de Hoelderlin pode ser dividida cronologicamente em: Poemas da Juventude (1789 – 1794); Diotima (1795 – 1798); a Maturidade (1798 – 1800); Odes e Hinos (1799 – 1802); As Grandes Elegias (1800 – 1801); os Últimos Hinos (1800 – 1803); Fragmentos; Poemas da Loucura.

No momento primaveril da poesia hoelderliniana, a leitura apaixonada de Platão, de Homero e dos trágicos gregos e o arrebatamento mais profundo de sua alma orientam-no para o louvor da Grécia antiga. Eis um fragmento do poema “Griechenland” (Grécia), onde invoca a pátria de seu espírito:

*Meu desejo se volta para um país melhor,
Para Alceu e Anacreonte;*

*Feliz eu dormiria nos túmulos exíguos
Dos heróis de Maratona.
Fosse esta a última lágrima
Vertida sobre a Grécia consagrada!
Ó Parcas, que vossas tesouras cantem
Pois meu coração pertence aos mortos.*

Por que o poeta se volta tão ansiosamente para a Grécia, invocando as terríveis Parcas num desejo confessado de morte, o que é sublinhado ainda mais pelo fecho do poema: “Pois meu coração pertence aos mortos.”?

Hoelderlin é um extemporâneo. Terrível augúrio. Naquela sociedade aristocrático-burguesa de sua época, eram poucas as possibilidades de inserção de uma personalidade como a sua. Tornou-se um mero preceptor em casa de banqueiro, recomendado por Schiller, poeta já plenamente reconhecido. No entanto este último, numa carta a um amigo, referindo-se a Hoelderlin, confessa que suspeitava daquela “subjetividade violenta à qual se alia um certo espírito filosófico, não carente de profundidade”.

Hoelderlin fracassa nessa primeira tentativa de educar o filho de Charlotte von Kalb, menino cujo temperamento era problemático. Comenta-se que o preceptor certo dia agarrara o discípulo pelo pescoço. Foi o fim de seu emprego. Mas a bondade de Charlotte levou-a a ajudar Hoelderlin, que se instalou em Iena, onde assistiu aos cursos de filosofia de Fichte, cujo pensamento “titânico” o impressiona. Esporadicamente e também por condescendência de Schiller alguns dos primeiros dos Hinos de Hoelderlin são publicados na Nova Talia e em outros almanaques da Suábia. Ao voltar-se para estudos de filosofia e estética comenta, numa carta a um amigo, que os estudos filosóficos eram uma espécie de hospital dos poetas. Mas de qualquer forma, sua amizade e participação nas idéias de Hegel chega a ponto de ambos selarem um pacto designado pela expressão “Reino de Deus” ou “En kai Panta” (unidade e totalidade) como ideal supremo da história do homem.

Hoelderlin continua com seus problemas financeiros. Não sendo homem de recursos materiais, nem reconhecido em seu justo valor, tenta mais uma vez o preceptorado em casa de banqueiro. Um destino obscuro parece impeli-lo. A mulher do banqueiro é Susette Gontard, a Diotima que abrirá um novo ciclo na sua poesia e inspirará seu romance *Hiperion*.

Susette Gontard, esposa do banqueiro, mãe de quatro filhos menores, foi a *anima* que passou a conduzir a poesia hoelderliniana. Houve entre ambos um amor platônico, que o nome de Diotima dado pelo poeta à sua amada, parece confirmar. Eis um poema em que Diotima é exaltada:

*Vem, o delícia das Musas celestes,
Tu, que outrora reconciliaste os elementos hostis,
Vem apaziguar o caos deste tempo, a furiosa discórdia
Com os acordes da paz e que nos corações mortais
Se conciliem as forças inimigas!
Que a antiga natureza humana, sua alma grande e tranqüila
Retorne poderosa ao coração carente do povo, ó beleza viva,
Volta à mesa hospitaleira que é sempre tua e ao Templo!
Pois Diotima vive como as flores frágeis durante o inverno:
Rica de seu próprio espírito, busca no entanto o Sol.
Mas o Sol do espírito, o mundo mais belo pereceu
E na noite glacial alternam turbilhões.*

Como já dissemos, em sua juventude Hoelderlin sofrera a influência dos pré-românticos, cujo movimento *Sturm und Drang* (Tempestade e ímpeto) se opunha ao racionalismo e iluminismo alemães (*Aufklaerung*). Com os primeiros volta-se para a contemplação poética da natureza tal como Jean-Jacques Rousseau e, como este, acredita utopicamente no *bon sauvage*. Além desta postura acalenta o sonho de uma sociedade fraterna (o Reino de Deus ou o En Rai Panta), numa fusão idealizada de paganismo e cristianismo. A visão do mundo helênica, segundo a qual apenas na beleza o bem e a verdade se irmanam, se

projeta numinosamente naquela maravilhosa criatura que foi Suzette Gontard; para o poeta ela é a própria Diotima que no *Banquete* de Platão, como a Estrangeira de Mantinéia, é convidada por Sócrates a definir o Amor, o Eros. Ao que ela responde com a definição sábia e profunda de que o Amor é abundância e penúria, daí seu caráter paradoxal. Diotima abre um ciclo de poemas, além de ser a figura feminina principal de seu romance *Hiperion, ou o eremita na Grécia*. Trata-se de um romance epistolar entre Hiperion, Belarmin, Alabanda e Diotima. Neste momento de sua vida já estava ameaçado por sua extemporaneidade: era um poeta grego, vivendo na Alemanha, lutando como um Hiperion solar contra os turcos invasores da Grécia novecentista, isolado do ambiente acadêmico alemão (mas de altíssimo nível). Dilacerado entre paganismo e cristianismo – o título desse romance tão bem o revela – estava a um passo da loucura. Aquele belo filho de Apolo mergulharia na insanidade durante os últimos quarenta anos de sua vida.

Tal como Nietzsche, Friedrich Hoelderlin foi vítima da unilateralidade de sua experiência interior. O predomínio do elemento urânico ou celeste em detrimento do sentido da Terra determinou o que se chama de “enantiodromia” na psicologia junguiana, termo este que provém do pré-socrático Heráclito. O significado da palavra grega enantiodromia é a conversão de um oposto no outro, terrível castigo da unilateralidade. O poeta parecia prever esta catástrofe psíquica num poema do qual destacamos um fragmento:

*Vergonhosamente
Uma força arrebatá-nos o coração
Pois todos os deuses exigem oferendas;
E quando esquecemos um deles
Nada de bom sucederá.*

As divindades que se manifestam ao longo da poesia de Hoelderlin não são arbitrarias e irritam apenas as sensibilidades aliadas a uma falta de conhecimento da realidade anímica do ser humano. Longe de serem arbitrarias, elas

correspondem às metamorfoses da “ímago dei” em sua mais íntima e sagrada intimidade. O poema “Patmos” dos *Últimos Hinos* já prenuncia as fragmentações perigosas que ameaçam o poeta. Citemos um fragmento desse poema na tradução de José Paulo Paes:

*Está perto,
E difícil de alcançar, o Deus.
Mas onde há perigo há também salvação.
É nas trevas que moram
As águias, e sem medo
Os filhos dos Alpes cruzam,
Sobre frágeis pontes, os abismos.
[...]
A mina esconde o ferro, na verdade,
E resinas ardem dentro do Etna.
Assim eu poderia, com riqueza,
Pintar uma imagem onde se visse,
Tal como havia sido, o Cristo.*

As resinas que “ardem dentro do Etna” devem ser associadas à entrega sacrificial de Empédocles, o taumaturgo e filósofo grego, personagem principal da tragédia hoelderliniana *A morte de Empédocles*. Em seu poema “Patmos” a energia destrutiva e suicida de Hoelderlin parece ter sido conjurada pela figuração do Cristo “tal como havia sido”. Mas a identificação do poeta com Empédocles é funda demais e o Etna ameaçador com suas resinas ardentes mora dentro dele.

Ao afastar-se de Fichte, Hoelderlin assume a realidade autônoma da natureza, espécie de Não-Eu diante do poder titânico do Eu. A natureza não é um cenário idílico, mas uma plenitude viva de forças divinas. O poeta vive em profundo *pathos* com a alma cósmica e sagrada, que pode embalar o menino que “brincava tranqüilo”, mas cuja face escura é o avesso desse estado paradisíaco.

Uma das Grandes Elegias cuja tradução retomamos ao longo de meses se intitula “O Arquipélago” e nela nos deteremos porque fala da “distância dos deuses” (*Gottesferne*) e da “proximidade dos deuses” (*Gottesnaehe*).

A proximidade dos deuses é o momento auroral de uma cultura, que parece bafejada pela presença benfazeja do sagrado:

*Retornam as gruas, buscando-te de novo? Navios
Tentam aproar novamente em tuas margens ? Sobre
Tua água tranqüila sopram aragens e das profundezas
Emerge o golfinho para aquecer o dorso
Na luz amanhecida ? É a hora da Jônia em flor.
Os viventes, com novo coração, evocam na primavera
Seu primeiro amor e rememoram a Idade de Ouro.
Então venho saudar-te, Ancião, em teu silêncio!
Para sempre vives, Poderoso. Repousas como outrora
À sombra das montanhas e com teus braços ainda vigorosos
Estreitas a terra encantadora; nenhuma filha perdeste, Pai:
Tuas ilhas florescem, Creta persiste e Salamina
Reverdeja à sombra dos loureiros, Delos ergue ao sol
A fronte inspirada, cingida de raios;
Tinos e Chios transbordam de frutos,
Os vinhos de Chipre borbulham nas colunas embriagadas,
Das alturas de Caláuria precipitam-se riachos
Como antes, nas antigas águas do Pai.
Todas as ilhas ainda vivem, mães dos heróis,
Florescendo ano apos ano; se às vezes, do abismo
Desencadeia-se um incêndio noturno, e a tormenta
Arrebata uma das Graças, é em teu regaço
Que ela tomba agonizante, e tu sobrevivês, Ancião divino,
Tu, que contempas dos antros tantas auroras seguírem tantos crepúsculos.*

O “Arquipélago”, a segunda das Grandes Elegias que aqui citamos parcialmente, evoca um mundo auroral, semelhante à Idade de Ouro, em que a Natureza orvalhada pelo divino desperta numa luz amanhecida. É o tema da aurora, da primavera, do primeiro amor. Poseidon é saudado em seu silêncio criador. Poderoso, enlaça a terra grega em seus braços vigorosos: “E a hora da Jônia em flor.” As ilhas do Arquipélago são louvadas: Creta, Delos, Tinos e Chios, a transbordante de frutos. As colinas embriagadas pelos vinhos de Chipre, todas as ilhas – mães dos heróis – florescem ano após ano. E se uma das Graças é arrebatada pelo fogo das entranhas da terra, é no regaço do Ancião divino que ela agoniza; mas o deus criador sobrevive, ele, que contempla o mistério de tantas auroras e de tantos crepúsculos.

Neste último verso transparece o sentido meta-histórico da proximidade dos deuses (*Gottesnahe*) que precede a distância dos deuses (*Gottesferne*).

A esse macrocosmo da Grécia antropomorfizada e auroral corresponde o microcosmo do poeta e sua missão criadora entre Céu e Terra:

*Quando os vivos iniciam o sonho áureo
Que a cada aurora o poeta lhes prepara,
A ti ele oferece, ó deus entristecido, um sortilégio
Mais suave. Sua própria luz não alcança a beleza
Do diadema – sinal de amor – com que, fiel à tua lembrança,
Ele cinge a cada manhã os cachos grisalhos de tua frente.*

Por que cabe ao deus criador a tristeza, em meio a plenitude auroral do começo? É porque através da carnação histórica, suas lutas e inícios criadores o deus presente que o abandono virá, a distância crescente entre deuses e homens. Impossível saber quem abandona e quem é abandonado.

A Elegia evoca então dolorosamente as ruínas gregas, após a batalha de Salamina:

*Dize-me: Atenas, onde está? O deus em luto,
Viste tua cidade – a mais amada – desabar em cinzas*

*Nas margens, sobre as urnas funerárias
Dos Mestres! Acaso algum vestígio deles restou
Para que um marinheiro de passagem possa dizer-lhes o nome,
Consagrando-lhes um simples pensamento?*

O “Arquipélago” já confrontara a presença do divino no poder de criar beleza do gênio helênico, em passagens como esta:

*A Cidade... criação magnífica, obra do gênio firme e forte,
Semelhante às constelações, forjando para si mesmo liames de amor.
A fim de encerrar em formas grandiosas – por ele construídas –
Sua eterna mobilidade.
[...]
A obra sai viva de suas mãos e tudo nela prospera em radiância esplêndida.*

Sempre de novo Hoelderlin traça a verticalidade unindo Céu e Terra e as formas grandiosas dos templos da *polis*, que – diz ele – são semelhantes às constelações. Numa intuição genial, ele menciona as formas grandiosas apolinicamente *encerradas* na arquitetura e na escultura, prestes ao desbordamento di-onisíaco de sua “eterna mobilidade”.

A luta de persas e gregos e seus episódios mais marcantes escapam à historicidade monótona, alcançando píncaros que só a leitura completa e atenta da Grande Elegia revelará totalmente.

Em paralelo ao poder genial de criar beleza na proximidade do divino é evocado enfim o distanciamento dos deuses (*Gottesferne*), tal como mencionamos atrás.

Prestemos atenção a estes cinco versos fortes e terríveis, exemplificando o obscurecimento do fim de um mundo, antes de uma nova aurora:

*No entanto, ai de nós! Nossa estirpe caminha na Noite,
Como se fora no Hades, longe dos deuses. Entregue ao labor*

*Da oficina ruidosa, cada um ouve apenas a si mesmo; poderosamente
Trabalham esses bárbaros, sem cessar. Seu miserável esforço
Permanece estéril para sempre, como o das Fúrias.*

Nós estamos na Noite, no distanciamento do divino.

“A atualidade de Hoelderlin – diz Ernildo Stein – deve-se ao fato de ter transposto o limiar de sua época, avançando para o futuro, sem propriamente filiar-se a uma tendência estética em voga. Nesse caminho solitário, sem modelos, quando sua obra chegou à maturidade, o poeta criou algo que ainda que mergulhado na história, ganhou uma historicidade atual em qualquer época.”

É impossível ignorar o momento de obscurecimento da luz que o mundo atravessa. Atônitos sofremos dentro da humanidade, que é única, o desastre de guerras terríveis, destruição em massa, campos de extermínio, a ambigüidade da descoberta da energia nuclear, numa hora de rebaixamento da ética humana, a preponderância do poder sobre o amor. Sim, nós estamos atravessando a Noite do divino, à espera de um Dia que reconcilie tantas contradições.

Nietzsche disse no *Zarathustra* que *Deus morreu*. Forma extrema de exprimir o distanciamento do Sagrado (*Gottesferne*) hoelderliniano. Acreditamos que Maria Zambrano foi a mais profunda intérprete desta curta e dura sentença: “Deus morreu”, que se encontra em seu livro *El hombre y lo Divino*. Citemos o último parágrafo deste seu livro que nos faz viver com toda intensidade e compreender até onde é possível essa curta sentença, resumo de nosso destino histórico:

“Deus morreu.” Desfez-se de novo sua semente, desta vez nas entranhas do homem, nesse nosso inferno, onde engendramos, quando engendramos. Quando o Ser se abisma – a realidade luminosa e una –, não caímos no nada e sim no labirinto infernal de nossas entranhas, das quais não podemos desligar-nos. Tudo pode aniquilar-se na vida humana: a consciência, o pensamento e toda idéia que este sustenta, e até mesmo pode aniquilar-se a alma, esse vivo espaço mediador. ... Tudo o que é luz ou acolhe a luz pode cair nas trevas; trata-se do nada, da igualdade na negação, que nos acolhe como se fora uma mãe para fa-

zer-nos nascer de novo. Uma obscuridade que palpita... umas trevas que novamente nos dão à luz. Deus, sua semente sofre conosco, em nós, esta viagem infernal, esta descida aos infernos da possibilidade inesgotável; este devorar-se é o amor que se volta contra si mesmo. Deus pode morrer; podemos matá-lo... mas só em nós, fazendo-o descer a nosso inferno, a essas entranhas onde o amor germina; onde toda a destruição se transforma em ânsia de criação. Onde o amor padece a necessidade de engendrar e toda a substância aniquilada se converte em semente. Nosso inferno criador. Se Deus criou do nada, o homem só cria a partir de seu inferno nossa vida indestrutível. Dela, esgotada, nossa humana comunhão sairá um dia à claridade que não morre para, quase invisível, confundida com a luz, voltar a dizer a nosso amor resgatado: *Noli me tangere*...

De propósito, ou não, deslocamos o eixo da intuição hoelderliniana, metafísica e meta-histórica, de caráter nitidamente masculino, para um ponto de vista introvertido e filosoficamente feminino. Maria Zambrano (e com ela concordamos) sublinha que só podemos matar Deus em nos mesmos, isto é, a “*imago dei*”. E numa seqüência admirável de sua “razão poética”, ela fala de “entranhas onde o amor germina” e “toda a destruição se transforma em ânsia de criação”, “onde toda a substância aniquilada se converte em semente”.

O poder da criatividade feminina reside no amor e daí sua fidelidade ao Amado que aparentemente se ausenta deixando as palavras “*Noli me tangere*” de quem se afasta, mas não abandona. A mudança de nível é evidente e o toque sensível é negado, em benefício de outra forma de união e reencontro.

Terminando, eis um dos poemas da loucura, de Hoelderlin, que parece uma pequena galáxia perdida na grande Noite:

*A beleza é própria das Crianças,
Uma imagem de Deus, talvez.
Tem a calma e o silêncio
Que se louva também nos Anjos.*



Friedrich Nietzsche
(1844-1900)
em 1873.

Nietzsche e a loucura

J.O. DE MEIRA PENNA

No momento em que escrevo está no prelo, para próxima publicação pela Editora da UniverCidade, com patrocínio do Instituto de Filosofia e Ciências Aplicadas da aludida instituição, um ensaio meu sobre Nietzsche, com o título acima. É um pequeno livro de 170 páginas com ampla ilustração relacionada à vida do polêmico filósofo alemão. Meu propósito neste artigo é justificar e anunciar o trabalho em pauta.

A filosofia de Nietzsche pouco conhecida ainda é no Brasil. Ela aqui chegou por intermédio de traduções francesas e obras de pensadores franceses que, na época do apogeu do “existencialismo” de Sartre e das divagações confusas de Foucault, Derrida, Deleuze, Kristeva e Irigaray desembarcaram de contrabando em nosso litoral, em que lutam tupinambás e tupiniquins. O primeiro francês a escrever uma vida de Nietzsche, num precioso ensaio crítico, foi Daniel Halévy. Sua obra é de 1909; Nietzsche morrera havia pouco tempo. Além de Guy de Pourtalès, que escreveu entre as duas guerras mundiais; Louis Corman, que abordou Nietzsche com o *Psychologue des profondeurs*, em 1982; Paul-Laurent Assoun, que realizou um con-

Diplomado em Ciências Jurídicas e Sociais. Embaixador do Brasil em Lagos, Israel, Chipre, Oslo, Islândia, Quito e Varsóvia. Professor universitário, membro da Academia Brasileira de Letras. Autor de inúmeras obras, entre as quais: *Shangai – aspectos históricos da China moderna* (1944), *Política externa, segurança e desenvolvimento* (1967), *O Brasil na idade da razão* (1980), *O evangelho segundo Marx* (1982), *A ideologia do século XX* (1985), *Utopia brasileira* (1988), *Decência já* (1992).

fronto entre *Freud et Nietzsche* em 1980, e dos já mencionados Foucault e Deleuze, há uma coletânea das discussões havidas no Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, em julho de 1972, do qual, além de alguns estrangeiros ilustres, entre os quais Karl Löwith, participaram Eric Blondel, Eric Clémens, Jeanne Delhomme, Edouard Gaède, Sarah Kofman, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean Maurel, Norman Palma e Paul Valadier em torno do tema específico “*Nietzsche Aujourd’hui?*”. De algumas dessas obras tenho conhecimento, de que me valí, no presente ensaio, com bastante esforço cartesiano.

Em 1985, ocorreu em nosso país uma onda intelectual a respeito do filósofo germânico. Wilson Coutinho discutiu o fenômeno e menciona um simpósio sobre Nietzsche na Faculdade Candido Mendes do Rio. Alguns “filósofos”, artistas e críticos da cultura que escrevem em vários jornais, participaram dos debates. A obra foi então traduzida e publicada numa coletânea da Editora Brasiliense, sob o título *Nietzsche hoje?*. A crise de “nietzschemania”, porém, durou pouco. Conheço igualmente o ensaio de Cecil Meira, *O Eterno Retorno de Frederico Nietzsche*, de 1989, que li com muito interesse. Mas as “ondas” no Brasil podem ser altas e até servir para o surfe de intelectuários, atraídos pela celebridade momentânea. Entretanto, não me atrevo a afirmar com autoridade, mas acredito que o livro *Nietzsche – o Sócrates de nosso tempo*, de Mário Vieira de Mello, é um dos melhores que se tenha escrito em nossa terra sobre o pensador germânico. Não se trata de uma mera biografia ou da exposição sucinta da obra enorme de Nietzsche. É a defesa de uma tese. Mário enfatiza um aspecto em geral não muito desenvolvido pelo considerável número de críticos que, nos últimos anos, se debruçaram sobre essa obra: a importância da educação no pensamento de Nietzsche. Na verdade, é particularmente o papel pedagógico que Nietzsche pode aqui desempenhar, o que merece ser contemplado em toda tentativa de transplantar seu pensamento para esta nossa terra tropical, cheia de encantos mil e habitada por um povo tão pouco sério, é verdade, mas já naturalmente dionisiaco. Se Nietzsche tanto admirava e apreciava os italianos por sua espontaneidade, alegria e impulso vital, não se teria igualmente afeiçoado ao Brasil, como contraponto da decadência que percebia na civiliza-

ção européia do século XIX? Se, em vez de Oaxaca no México, houvesse pensado em Petrópolis como distante refúgio para sua solidão e criatividade intelectual, o que poderia haver acontecido?

O mais curioso é que pode Nietzsche ser apontado como antecipando o tropicalismo, que no Brasil só se tornou consciente e inspirador de tendências teóricas após a Semana de Arte Moderna, de São Paulo, e a obra de Gilberto Freyre. É óbvio que o tropicalismo está associado ao erotismo dionisíaco dos povos morenos meridionais, vivendo em clima quente: Nietzsche certamente se deu conta disso em sua breve experiência na Costa Amalfitana, um dos locais mais belos e afrodisíacos do litoral do Mediterrâneo.

Na obra de 1886, *Além do Bem e do Mal*, profeticamente assinalou Nietzsche que virtualmente todos os moralistas de antanho descobriram qualquer coisa de sedutoramente demoníaco na atmosfera quente das florestas tropicais. No verdadeiro ódio aos seres dos trópicos, “quer seja isso lançado à conta da enfermidade ou degenerescência do homem ou a seu próprio inferno e tormento próprio”, Nietzsche se pergunta por que ocorre tal ojeriza: para “benefício dos homens das zonas temperadas? Para a moral? Para a mediocridade?”. Grande amante da atmosfera da Itália, o filósofo descobre nas áreas quentes do planeta o dionisismo que promove triunfalmente o *Übermensch* de sua filosofia. Nietzsche obviamente esquecera a idealização da Grécia e do trópico paradisíaco que alucinou os grandes descobridores da época da Renascença...

O fato é que, retornando ao Brasil como aposentado no princípio dos anos 80, me dei conta que havia uma natural e elogiável curiosidade em nossa terra pelo filósofo tedesco, em que pese uma compreensível reação a respeito dos aspectos mais extravagantes de um pensador, dado como profeta da violência, da desigualdade, do elitismo e do ateísmo, aspectos que naturalmente repugnam às tendências dominantes em nossa cultura intelectual.

No novo milênio, o interesse por Nietzsche parece pouco a pouco se firmar no Brasil. O “Caderno de Cultura” de *O Estado de S. Paulo* publicou, a 7 de outubro de 2001, um pequeno estudo de Regina Schöpke que anuncia novas traduções de Nietzsche para nossa língua, assim como discute o livro de Rüdiger

Safranski, *Nietzsche – Biographie Seines Denkens* (2000). Esta obra teria mesmo inspirado um filme sobre a crise de loucura de Nietzsche do cineasta brasileiro Júlio Bressane. Não posso comentar o filme, porque não o conheço. O livro de Safranski, *Nietzsche, uma biografia filosófica*, que li na tradução inglesa de 2002, é uma das melhores que julgo já haverem sido publicadas sobre a personalidade excepcional do pensador, entre outras coisas por fazer uso amplo da correspondência de Nietzsche, entrando assim na intimidade do filósofo. O estilo epistolar era muito comum na época e as cartas do filósofo são numerosas e excepcionalmente reveladores de suas preocupações e seu caráter.

Do que ocorre na própria Alemanha, poucas informações possuo. Entretanto, no final dos anos 70 conheci, em Oslo, um jovem professor de origem vienense, Hans Eric Lampl, que também lecionava literatura latino-americana na Universidade local. Era um entusiasta de Nietzsche e membro de uma sociedade alemã que, anualmente, se reúne para longas discussões sobre o filósofo, precisamente em Sils-Maria, cantão dos Grisões na Engadine suíça, onde Nietzsche viveu alguns anos e escreveu algumas das maiores obras do acervo. Isso me faz crer que a memória de Nietzsche é ainda cultivada com fervor em seu país natal, depois de haverem expurgado a idéia aberrante de qualquer associação espiritual entre o pensamento do filósofo e as ideologias totalitárias, nacionalistas e socialistas, que dominaram a Alemanha na maior parte do século XX. Visitei certa vez Sils-Maria, pois costumo ir freqüentemente à Suíça onde, como cônsul-geral em Zurique, vivi quatro anos de intensas experiências intelectuais, inclusive como estudante no Instituto C.G. Jung de Psicologia, que, estando Jung ainda em vida (faleceu em 1961), funcionava na *Gemeindes-trasse*, bem perto do centro da cidade. Tenho assim a honra de haver conhecido um dos principais intérpretes do filósofo e o local onde escreveu algumas de suas obras mais formidáveis.

A verdade é que, como os leitores disso se darão conta neste ensaio, é sobretudo nos Estados Unidos e, particularmente, em suas Universidades, que Nietzsche é hoje estudado. Não só a estrutura do poder econômico e do poder militar se localiza hoje nos EUA, mas também é o centro da cultura em proces-

so de globalização. Por conseqüência, é sobretudo de autores de língua inglesa que me vali para preparar as três conferências, com o título “*The Mystery of Nietzsche’s Breakdown*”, que no Instituto C.G. Jung, agora localizado em Küsnacht, perto de Zurique, pronunciei em maio de 2000. Essas conferências constituem o cerne do argumento que desenvolvo no ensaio *Nietzsche e a loucura*.

Os intelectuais brasileiros muito teriam a aprender com a leitura de Nietzsche, é o que concluí e o que pretendo defender como tese no ensaio aqui referido. Por sobre a barreira da língua, do estilo exuberante e difícil, da desinformação e calúnias que sofreu, e das más traduções existentes de seus livros, que seja ele lido com cuidado. A mensagem de Nietzsche é o de uma nova moralidade, de um novo mito, de uma “transfiguração de todos os valores”, de um individualismo heróico, como pretende Leslie Paul Thiele – em suma, uma mensagem apropriada para o mundo globalizado que está surgindo sob nossos olhos, neste início de milênio. Não acreditava Nietzsche que sua obra fora escrita para a posteridade, que ele nascera muito antes de seu tempo? Um de seus primeiros trabalhos tem como título *Meditações extemporâneas*, que melhor talvez traduziríamos como “Meditações prematuras”. Certamente a transfiguração que Nietzsche nos propõe pode servir de fermento nesta Terra dos Papagaios, precisamente porque inteiramente nova é ainda nossa cultura, sendo fácil contrapor-se e corrigir os vícios da inteligência e dos sentimentos que ainda dominam a frágil e insegura elite intelectual do país – seriamente contaminada por um vírus “romântico” que posso condensar na figura perversa de Jean-Jacques Rousseau.

Antes de tudo que se saiba que Nietzsche não é pós-moderno (o que quer que signifique essa expressão esdrúxula). Ele não é ideológico. Não se coloca nem à esquerda, nem à direita. É, em grau supremo, o que se chamaria ‘politicamente incorreto’; mas representa, estou certo, uma das maiores forças intelectuais e morais no mundo em gestação, não tanto pelo que disse mas, como observa Karl Jaspers, pelas questões desafiantes que brutalmente nos endereçou.

Noto que muitos dos amigos intelectuais que mais prezo possuem uma visão destorcida do pensamento nietzscheano. Gostaria de poder corrigir os

mal-entendidos. É por isso que me atrevo a colaborar no verdadeiro dilúvio de publicações que hoje aparecem sobre o pensamento e a personalidade desse homem excepcional. Os homens superiores, os *Übermenschen* de amanhã, serão aqueles para quem a nobre Ética da Coragem, da Compaixão e da Reverência pela Vida, que mergulha suas raízes mais profundas do Oriente ao Ocidente, e tanto no Budismo quanto no Judaísmo e no Cristianismo, encontra expressão parcial nas preocupações ecológicas com o meio ambiente e com a necessidade de contenção demográfica, na insistência no sentido de respeito internacional pelos chamados “direitos humanos” e no esforço de extensão universal da liberdade individual, segundo certas regras de convivência sob o império de uma lei democrática. As descobertas mirabolantes da física, da cosmologia e da biologia, ao coexistir com a competição e a seleção darwiniana, devem procurar superá-las num imperativo categórico de aceitação global – uma ética que sustente a noção platônica de *philadelphia*, ou seja, de fraternidade e amizade entre todos os homens e mulheres.

O filósofo pôs à nossa frente, em toda sua complexidade e brutalidade, um desafio com o qual teremos de lidar, procurando resolvê-lo. Nietzsche propõe um novo significado, um sentido novo e transcendental para a nossa existência frustrada e angustiada, vidas enfermas e insignificantes num Universo vertiginoso no qual nos sentimos horrendamente privados de uma presença divina. Somos todos irmãos num mundo global. Mas somos órfãos. Num dos aforismos recolhidos em *A vontade de potência*, Nietzsche argumenta que Platão teria pretendido que cada um de nós deseja ser o senhor de todos os demais homens, se somente fosse isso possível – e, acima de tudo, gostaria de ser o próprio Senhor Deus. “É esse espírito que deveria de novo retornar” – exclama Nietzsche. De certa forma, toda a equação moral que a Humanidade enfrenta no novo século, em uma perspectiva social, política e, principalmente, de caráter ético, individual, já fora vivida e colocada por Nietzsche em termos filosóficos, cem anos atrás. Por tal feito monumental, devemos honrar sua memória.