

Nara Cristina Nunes de Rezende

ACONTECE QUE AS ORELHAS NÃO TÊM PÁLPEBRAS

o Exterior na Literatura e na Música Contemporâneas

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Área de Concentração: Teoria da Literatura
Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Prof. Ruth Silviano Brandão
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2009

Dedico este trabalho àquelas pessoas que, por modos diversos, o tornaram possível. Ao amado Caê, pela paciência de coruja. A meus pais, pelo grande incentivo e amor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aqui a todas as pessoas as quais, de muitas maneiras, compõem o corpo deste texto.

À Ruth Silviano Brandão, pela atenção e excelente orientação, por me apresentar textos preciosos.

A Caê, pelo enorme amor, pela constante presença.

A meus pais, desde sempre.

À Alice pela amizade única, pelo belíssimo trabalho gráfico que compõe o corpo deste trabalho.

Ao querido amigo João pela amizade, pela grande ajuda na tradução do resumo.

À querida Isabela pela amizade e pelo caderno que virá.

Aos amigos, sempre presentes, Maria Fernanda e Mimi.

À professora Lúcia Castello Branco que, em grande parte, fez nascer este projeto.

RESUMO

Esta dissertação propõe-se a um estudo acerca da noção de exterior literário, tal como este se apresenta no pensamento do teórico francês Maurice Blanchot. À noção de exterior serão articuladas, neste estudo, idéias outras blanchotianas, dentre as quais destacam-se a morte, a solidão essencial e o tempo. Tal pensamento será aqui tratado a partir de um encontro entre a literatura e a música contemporânea.

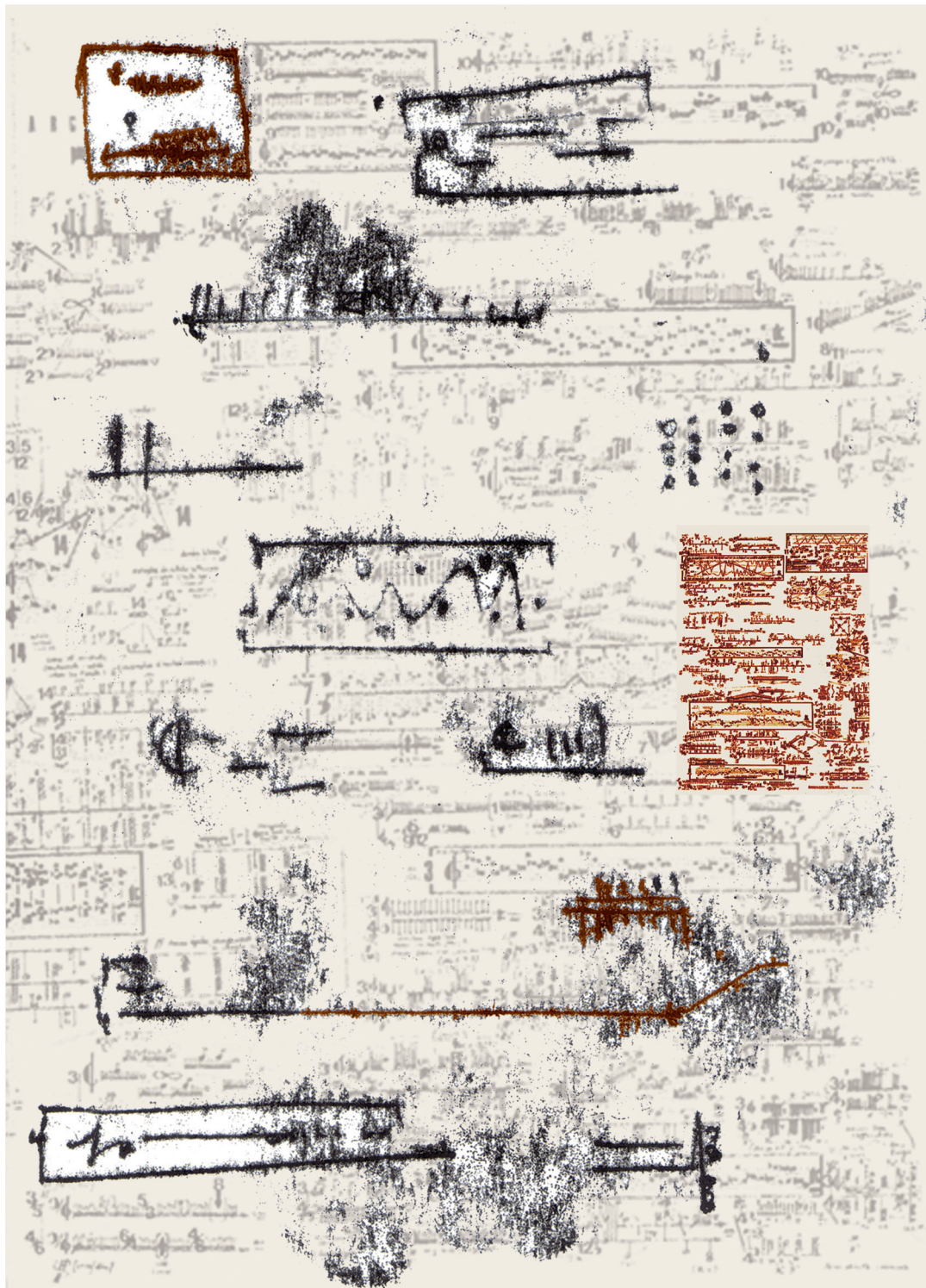
RÉSUMÉ

Cette dissertation se propose à faire une étude sur la notion d'extérieur littéraire tel qu'il se présente chez le théoricien français Maurice Blanchot. À la notion d'extérieur seront articulées, dans cet étude, des autres idées blanchotiennes parmi lesquelles la mort, la solitude essentielle et le temps seront soulignées. Cette pensée sera, dans ce travail, développée à partir d'une approche entre la littérature et la musique contemporaine.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	O mais profundo é a pele	9
CAPÍTULO 1	Reminiscências do Trágico na Literatura e na Música do século XX	17
1.1	Considerações iniciais acerca de <i>O nascimento da tragédia</i>	18
1.2	Os espíritos apolíneo e dionisíaco na arte e na cultura ocidental	19
1.3	O encontro entre o apolíneo e o dionisíaco na tragédia grega	20
1.4	A morte da tragédia: o nascimento do pensamento socrático	24
1.5	A cultura da ópera como o triunfo do homem teórico	26
1.6	Possibilidades de um retorno do elemento trágico na música e na literatura do século XX	28
CAPÍTULO 2	<i>Acontece que as orelhas não têm pálpebras</i> uma reflexão acerca da escuta em <i>O silêncio das sereias</i>	39
2.1	O caminho para fora da casa	40
2.2	Além do que é semântico, está o corpo da linguagem	46
CAPÍTULO 3	O poema é o amor realizado do desejo que permaneceu desejo	54
3.1	A ausência	55
3.2	Um sonho órfico musical: Jonh Cage e a música do silêncio	63
CAPÍTULO 4	O ruído cerca o som como uma aura a solidão essencial na música e na literatura	67
4.1	A solidão	68
4.2	Ódio à música	70
4.3	Ode à música	76
CAPÍTULO 5	Bem atrás do pensamento, há um fundo musical	81
5.1	O ar não tem lugar nem época. O ar é o não lugar onde tudo vai existir	82
5.2	O fascínio de uma única imagem	85

5.3	<i>Caosmos da escrita, caosmos do som</i>	91
CONCLUSÃO	O outro de qualquer questão	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS		102



INTRODUÇÃO

O mais profundo é a pele

Invisivelmente, a escrita é convocada a desfazer o discurso no qual, por mais infelizes que nos acreditemos, mantemo-nos, nós que dele dispomos, confortavelmente instalados. Escrever, desse ponto de vista, é a maior violência que existe, pois transgride a Lei, toda lei e sua própria lei.¹

“O mais profundo é a pele”. Eis a frase de Paul Valéry, bastante recorrente na Teoria da Literatura, a qual nos indicará uma abertura para as reflexões propostas nesta dissertação. Dizer que “o mais profundo é a pele” nos sugere aqui algo como o traçado de um poderoso contraponto ao que ressoa de outra frase, sem dúvida mais premente que a primeira, sobretudo por seu caráter imperativo, formador de Estados, de um pensamento esclarecido, um reino essencialmente humano. Refiro-me aqui ao enunciado proferido por Descartes, a saber, “penso, logo existo”.

Se “penso, logo existo”, meu pensamento vai de encontro a toda uma série de imagens fundadas sob o circuito fechado do interior. “Se penso, logo existo”, meu pensamento é algo assim como aquele que busca a si mesmo, sua completude, sua profundidade essencial. O mais profundo é a alma humana, a história, o dentro, o dentro. Quando “penso, logo existo”, o mundo parece se formar a partir de minhas certezas, por vezes não imediatas, de suas causas e efeitos, da linearidade reconfortante de suas claras formas. O caminho do dentro, aquele a buscar a origem de sua verdade. Assim poderíamos pensar o arco traçado durante muitos séculos pela arte na Cultura Ocidental. O caminho que parece obedecer a sua lei interna, lei essencialmente humana, traçado pelo viés da subjetividade, pela linha do tempo causal, determinista.

Mas eis que em determinado momento desta história essencialmente humana, calcada em seus tantos espelhos do dentro, poderíamos apontar uma espécie de decantação ao avesso. Como se o dentro encontrasse uma saturação de si mesmo e exigisse, pouco a pouco, todavia de modo brusco, uma liberação, uma abertura para o fora, para o exterior. Assim a arte, que por tantos séculos configurou-se como o espelhamento de tal profundidade, simultaneamente se abre, a fender o enorme “guarda-sol”² do pensamento esclarecido. Há que se tratar então deste modo outro fundado por uma arte, e por um pensamento que dela se esvai, não mais do interior, mas que busca uma nova “profundidade”, a qual, de modo paradoxal, mostra-se por vezes no plano superficial da pele.

¹ BLANCHOT. *A conversa infinita: a palavra plural*, p. 9.

² Este termo refere-se à metáfora construída por Lawrence ao pensar acerca da função da poesia. LAWRENCE. “Le chaos en poésie” citado por DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 261.

Escrever, a exigência de escrever: não mais a escrita que sempre se pôs (por uma necessidade nada evitável) a serviço da palavra ou do pensamento dito idealista, ou seja, moralizante, mas a escrita que, por sua força própria lentamente liberada (força aleatória de ausência), parece consagrar-se apenas a si mesma, permanecendo sem identidade e, pouco a pouco, libera possibilidades totalmente diferentes, um jeito anônimo, distraído, diferido e disperso de estar em relação, um jeito por intermédio do qual tudo é questionado, e, para começar, a idéia de Deus, do Eu, do Sujeito, depois da Verdade e do Uno, depois a idéia do Livro e da Obra, de maneira que essa escrita (entendida em seu rigor enigmático), longe de ter por meta o Livro, assinalaria, antes, seu fim: escrita que se poderia dizer fora do discurso, fora da linguagem³.

Esta dissertação propõe-se a uma reflexão acerca dos caminhos tomados pela arte, mais especificamente os sintomas de tal caminho que se apresentam na literatura e na música, em direção ao que Maurice Blanchot denomina por exterior literário. Já de antemão devemos nos questionar acerca de uma das principais dificuldades encontradas pela Crítica Literária ao tratar a noção blanchotiana de exterior: tal pensamento apresenta-se quase sempre na ordem fugidia dos paradoxos, forma assim uma espécie de hiato quando o ser da linguagem desaparece, quando essa passa a voltar-se a si mesma e encontra como solo fundador apenas o vazio de sua própria negatividade. Tratar reflexivamente o exterior constitui-se então como sempre correr o risco de eterno retorno a uma experiência da interioridade.

Em *O pensamento do exterior*, Michel Foucault, ao refletir acerca do conceito blanchotiano de exterior na literatura, evidencia a necessidade da recondução da linguagem reflexiva. Significa dizer que tal reflexão somente torna-se possível com o estado sempre alerta de seu caráter de impossibilidade. Conduzir o pensamento a seu limite, mas não enxergar neste limite a luz de uma positividade renovada. Conduzir o pensamento a um ponto extremo que exige, para se erigir, uma constante refutação de si mesmo. E nesse extremo, por vezes, visualizar somente o vazio no qual a linguagem encontra seu desaparecimento. Foucault aponta, precisamente por isso, o caráter não dialético do pensamento blanchotiano. “Negar dialeticamente consiste em fazer entrar aquilo que se nega na interioridade inquieta da mente. Negar seu próprio discurso, como o faz Blanchot, é tirá-lo continuamente de suas casinhas (...)”⁴

³ BLANCHOT. *A conversa infinita: a palavra plural*, p. 8.

⁴ FOUCAULT. *O pensamento do exterior*, p.28.

Extrema dificuldade a de prover este pensamento de uma linguagem que lhe seja fiel. Todo o discurso puramente reflexivo corre o risco, com efeito, de devolver a experiência do exterior à dimensão da interioridade; irresistivelmente a reflexão tende a reconciliá-la com a consciência e a desenvolvê-la numa descrição do vivido em que o “exterior” se esboçaria como experiência do corpo, do espaço, dos limites da vontade, da presença indelével do outro. O vocabulário da ficção é igualmente perigoso: na espessura das imagens, às vezes na mera transparência das figuras mais neutras ou mais improvisadas, corre o risco de depositar significações preconcebidas, que sob a aparência de um exterior imaginado, tecem de novo a velha trama da interioridade.⁵

“Negar seu próprio discurso” consiste simultaneamente na negação própria ao artista, de sua subjetividade. Significa dizer, em outros termos, que o artista, frente à obra, assume também o risco de sua própria perda, de sua incompletude. A noção de exterior nos indica, na arte, a presença de uma linguagem da qual o sujeito encontra-se excluído. Com relação à questão do dilaceramento da figura do artista, Foucault evidencia que a experiência do exterior apresenta ressonâncias com pontos diversos da cultura. As mudanças ocorridas na arte, as quais tornam-se mais evidentes a partir do século XX, relacionam-se, sobretudo, com o advento do pensamento psicanalítico, no qual a noção de interioridade transmuda-se para uma idéia da presença de um inconsciente que “fala”.⁶

Desde o Renascimento até o Romantismo, houve um esforço impressionante e muitas vezes sublime para reduzir a arte ao gênio, a poesia ao subjetivo, e dar a entender que aquilo que o poeta exprime é ele mesmo, sua mais genuína intimidade, a profundidade escondida de sua pessoa, seu “Eu” longínquo, informulado, informulável. (...) Mas será mesmo assim? Podemos contentar-nos em acreditar que a paixão taciturna, obstinada e casmurra, que obriga Cézanne a morrer com o pincel na mão e a não perder um dia para enterrar sua mãe, não tenha outra fonte senão a necessidade de se exprimir?⁷

Se nos propomos, nesta dissertação, a um tratamento teórico acerca do conceito de exterior em Blanchot, tal movimento nos leva simultaneamente a uma reflexão acerca de outras noções pensadas por este autor. Dentre os elementos literários blanchotianos, elegemos aqui, neste estudo, em ressonância ao conceito de exterior, a morte, a solidão essencial, o

⁵ FOUCAULT. *O pensamento do exterior*, p.28

⁶ A idéia de um inconsciente que fala será mais adiante desenvolvida no capítulo 3.

⁷ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 42.

tempo. Cada um dos cinco capítulos expostos neste trabalho focalizará um desses conceitos e será articulado com cinco textos de autores distintos, a saber: Nietzsche (*O nascimento da tragédia*), Kafka (*O silêncio das sereias*), o mito de Orfeu, em ressonância com o movimento surrealista, e Clarice Lispector (*Água Viva*).

A escolha de *O Nascimento da tragédia* como texto de abertura desta dissertação deu-se essencialmente por duas questões principais. Primeiramente, devemos ressaltar que, dentre as obras nietzschianas, esse livro configura-se como um dos que mais dialogou com as questões inerentes à literatura na contemporaneidade. Devemos frisar, em segundo plano, que o pensamento de Nietzsche significou uma revolução não somente na filosofia, mas simultaneamente na maneira de se pensar a arte contemporânea. Pensamento esse renovado e relido por muitos filósofos, especialmente por aqueles denominados pós-estruturalistas, tais como Deleuze, Guattari, Barthes, Derrida, entre outros. Devemos, nesse momento, evidenciar a importância da obra de Nietzsche para as reflexões acerca da arte propostas por Maurice Blanchot. *O nascimento da tragédia* nos indica, também, e disso trataremos mais adiante, um olhar renovado para a Música Contemporânea. Em sua releitura à obra de Schopenhauer, Nietzsche funda o que pôde de fato ser chamado de filosofia da música. Neste texto de abertura da dissertação, trataremos por fim as relações intrínsecas entre o pensamento nietzschiano e os conceitos blanchotianos de exterior e morte. Mais especificamente, o modo como tais relações apresentam-se na literatura e na música erudita do século XX.

O texto escolhido para o segundo capítulo, o conto “O silêncio das sereias”, de Kafka, será tratado aqui como um contraponto ao ensaio blanchotiano acerca do canto XII da *Odisseia*, “O canto das sereias”. Devemos salientar que sem dúvida a passagem de Ulisses pelas sereias constitui-se na Crítica Literária como um arquétipo para se pensar o que mais tarde se constituirá como o gênero romanesco. Na releitura de Blanchot acerca do fragmento de Homero, pontuemos, sobretudo, o que este autor acentua em Ulisses como “a grande recusa” de se entregar à metamorfose fundada pelo fascinante canto das sereias. Menos ao herói Ulisses, é sem dúvida ao canto que o texto blanchotiano muitas vezes se dirige. O que há neste canto de silêncio absoluto e de desaparecimento, que provoca “a suspeita da inumanidade de todo canto humano”⁸. O encontro entre Ulisses e as sereias cede lugar, no pensamento blanchotiano, à poderosa força de uma atração, a qual se configura simultaneamente por uma enorme recusa.

⁸ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 4.

Paralelamente à figura das sereias, devemos evidenciar também que o mito de Orfeu, objeto central do terceiro capítulo, possui na obra de Blanchot uma importância crucial. O olhar de Orfeu, ao voltar-se para Eurídice, sua mirada no “centro da noite”, a morte, configura-se no pensamento blanchotiano como a perda absoluta do sujeito na imagem; o que seria, para Orfeu, Eurídice. Há aqui uma forte relação com aquilo que Blanchot denomina por “inspiração” no espaço literário. Neste capítulo, o Mito de Orfeu será pensado em ressonância ao que significou na literatura o movimento da escrita automática surrealista: a tentativa de alcance do imediato, através do automatismo na escrita, sem a presença do mediatismo imposto pela linguagem.

Com relação à música, evidenciemos, já de antemão, que Orfeu é tido na Mitologia Grega como o inventor da escrita e, simultaneamente, da linguagem musical. Em algumas narrativas míticas, o herói é tido como o inventor da lira, um dos instrumentos mais arcaicos da Grécia Antiga. Pontuaremos também, neste capítulo, a relação existente entre o empreendimento surrealista e o projeto de John Cage, uma das mais importantes figuras da música contemporânea.

Orfeu bem que pôde aplacar o latido dos cães e seduzir as potências nefastas: porém, no caminho de regresso, ele próprio teria tido que acorrentar o mesmo que Ulisses e não teria sido menos insensível que seus marinheiros; de fato foi numa só pessoa, o herói e sua tripulação; inquietou-se-lhe o desejo proibido e desatou-se-lhe com suas próprias mãos, deixando que se desvanecesse na sombra o rosto invisível, o mesmo que Ulisses deixou que se perdesse nas ondas, o canto que não chegou a escutar. Só então tanto para um como para o outro se libera a voz: para Ulisses, com a salvação, se faz possível o relato da maravilhosa aventura; para Orfeu é a perda absoluta, as lamentações eternas.⁹

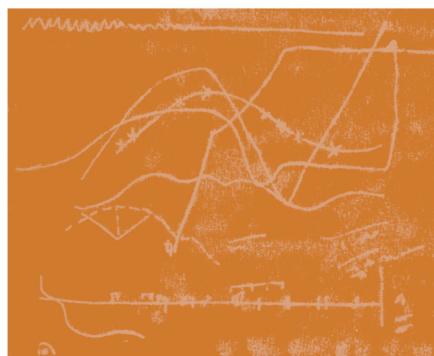
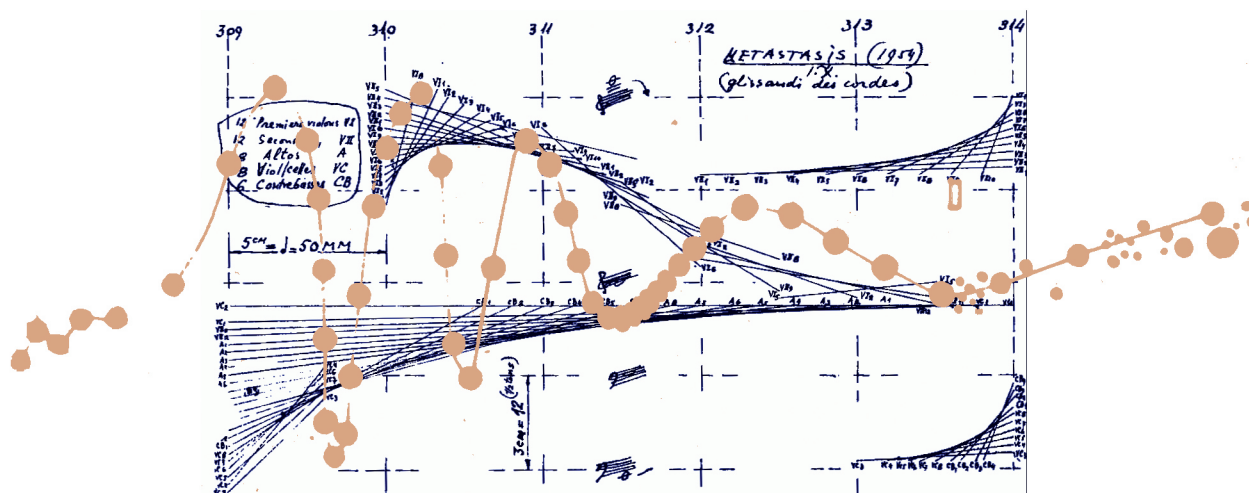
O quarto capítulo deste estudo propõe-se a uma reflexão acerca do conceito blanchotiano de solidão essencial. Para isso, trataremos de um escritor francês contemporâneo, Pascal Quignard. De sua obra elegeremos *Ódio à música*, um livro de caráter simultaneamente fictício e ensaístico, que se apresenta como uma série de dez pequenos tratados acerca da música ocidental. Trata-se de um livro que ao pensar a música funda um espaço que a transcende, pois *Ódio à música* configura-se como uma narrativa sobre a infância em seu sentido mais amplo. A infância da linguagem, do escritor, da música. Infância

⁹ FOUCAULT. *O pensamento do exterior*, p. 55.

essa calçada essencialmente sobre o plano de uma solidão absoluta. Devemos aqui evidenciar primeiramente que as narrativas deste livro possuem uma estreita relação com o conceito de solidão essencial em Blanchot, e, por conseguinte, de exterior, não somente devido ao fato, sem dúvida extremamente relevante, do próprio Quignard declarar-se um leitor de Blanchot, mas especialmente por aquilo que se evolui de ambas as obras: a solidão inerente à linguagem, ao som.

Como desfecho desta dissertação, trataremos finalmente da questão do tempo, tal como ele se apresenta no pensamento blanchotiano. Numa articulação à narrativa de *Água Viva*, trataremos também, neste último capítulo, da obra de um compositor francês, Olivier Messiaen, cuja principal característica é o retorno da música aos elementos ligados ao tempo; mais especificamente, refletiremos sobre o que o próprio Messiaen denomina, em suas composições, como a procura por um “tempo puro”. Ainda com relação à música, cederemos um lugar especial a alguns compositores do século XX, de cujas obras tornou-se possível construir o corpo desta dissertação. Entre eles, citemos a presença de Schoenberg, John Cage, Edgar Varèse, Panzéra e Olivier Messiaen.

Poderíamos finalmente lançar uma questão bastante concernente ao objetivo principal deste trabalho, a saber: por que música e literatura? Para que fim se dirige uma aproximação entre tais campos da arte? Lancemos então, como possível sinal, que tal encontro realiza-se menos para uma aproximação, já que o som e a palavra encontram-se desde sempre intimamente ligados. Trata-se muito mais de, a partir deste encontro, permitir que ambos os campos, e o pensamento que deles se erige, ganhem uma possível visibilidade. A visibilidade superficial própria à pele.



CAPÍTULO 1

Reminiscências do Trágico na Literatura e na Música do Século XX

1.1- Considerações iniciais acerca de *O nascimento da tragédia*

O que significa, justamente entre os gregos da melhor época, da mais forte, da mais valorosa, o mito trágico? E o descomunal fenômeno do dionisiaco? O que significa, dele nascida, a tragédia? – E, de outra parte: aquilo de que a tragédia morreu, o socratismo da moral, a dialética, a suficiência e a serenojovialidade do homem teórico – como? Não poderia ser precisamente esse socratismo um signo de declínio, do cansaço, da doença, de instintos que se dissolvem anárquicos? É a serenojovialidade grega do helenismo posterior, tão somente, um arrebol do crepúsculo? A vontade epicúria contra o pessimismo, apenas uma precaução do sofredor? E a ciência mesmo – a nossa ciência – sim, o que significa em geral, encarada como sintoma da vida, toda a ciência? Como? É a cientificidade talvez apenas um temor e uma escapatória ante o pessimismo? Uma sutil legítima defesa contra – a verdade? E, moralmente falando, algo como covardia e falsidade? E, amoralmente, uma astúcia? Ó Sócrates, Sócrates, foi este porventura o teu segredo?, ironista misterioso, foi esta, porventura, a tua – ironia?¹⁰

O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música foi o título dado por Nietzsche à primeira edição da obra publicada em 1872 e posteriormente reeditada sob o nome pela qual é conhecida atualmente: *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. De todas as obras deste filósofo é sem dúvida essa a que mais dialogou e orientou os rumos tomados pela Teoria da Literatura no século XX. Seja pela negação ou pela retomada dos pensamentos nietzschianos encontrados neste livro, é fato que nenhum filósofo posterior a Nietzsche, que se propusesse a pensar a arte contemporânea, pôde permanecer indiferente a seu pensamento.

O título dado à primeira edição representa simultaneamente as bases teóricas para o que foi possível, essencialmente a partir de Nietzsche, numa releitura à obra de Schopenhauer, chamar de Filosofia da Música. Mais de um século após seu aparecimento, este livro permanece, sem dúvida, talvez mais fortemente agora do que na época de sua publicação, uma poderosa estratégia de pensamento para aqueles que se propõem a aproximar estas duas linguagens, simultaneamente distantes e próximas, o som e a palavra literária.

¹⁰ NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*, p. 12.

1.2 - Os espíritos apolíneo e dionisíaco na arte e na cultura ocidental

“O contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco”. É com tal afirmação que Nietzsche introduz *O nascimento da tragédia*¹¹. Toda a crítica estética presente neste estudo gira em torno dos deuses gregos responsáveis por presidir os atributos da arte naquela sociedade: Apolo e Dionísio. Para responder às exigências que se anunciam no mundo moderno, Nietzsche busca na cultura helênica essas duas divindades transmutadas por ele em dois pólos do espírito da cultura. Entre Apolo e Dionísio anuncia-se aqui uma contraposição responsável pelo protótipo da formação da arte ocidental.

Enquanto Apolo é associado às artes plásticas, ao plano da imagem, Dionísio é visto como o impulso da música e da embriaguez, o espírito dionisíaco vindo da natureza.¹² No mundo grego, tais forças caminham lado a lado, em luta aberta, incitando-se sempre a novas criações. O dionisíaco é visto aqui como um impulso, de natureza inumana, que se encontra por trás das belas formas apolíneas. Para Nietzsche, os espíritos apolíneo e dionisíaco necessitam um do outro e somente a partir da fusão, a qual não ocorre por vias harmônicas e sim pelo conflito, é possível a existência de uma obra de arte que verdadeiramente se sustente.

Mas se o impulso de toda a arte está no espírito dionisíaco, Nietzsche se pergunta acerca dos motivos que levaram os gregos a erigir aquela sociedade de seres olímpicos presididos por Apolo. A essa pergunta uma resposta possível é lançada em seguida, reiterando que o dionisíaco puro equivale ao horror do existir, horror esse insuportável, com o qual só foi possível conviver lançando sobre ele o véu do mundo onírico da imagem.

Agora se nos abre, por assim dizer, a montanha mágica do Olimpo e nos mostra as suas raízes. O grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses.¹³

¹¹ NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*, p. 24.

¹² É necessário frisar que se ambos os deuses, Apolo e Dionísio, presidiam a música no mundo grego, contudo trata-se de impulsos musicais distintos. A Apolo cabem as belas formas musicais, a arquitetura dórica em sons, e a Dionísio pertence o ritmo incessante e a violência do som, os quais permanecem inauditos sob as notas insinuadas na cítara apolínea.

¹³ NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*, p. 33.

O apolíneo configura-se assim como o véu das belas formas, a arquitetura dórica, o panteão dos deuses olímpicos a partir dos quais, segundo Nietzsche, foi possível a existência da poesia épica de Homero. Se Homero é visto por alguns pensadores românticos como a representação de um mundo homogêneo, no qual ainda não havia ocorrido uma cisão entre o interior e o exterior, Nietzsche propõe uma releitura deste poeta como o artista ingênuo, pois só é possível compreender o mundo da *Odisséia* e da *Iliada* como o triunfo completo da ilusão apolínea. Deste ponto de vista, declara-se que a contraposição entre subjetivo e objetivo, até então comum em Estética, é inadequada, pois o sujeito só pode ser pensado como adversário da arte e não como sua origem.

A arte apolínea perdurou em Homero como uma resistência incessante a tudo que é dionisíaco. A poesia épica é vista aqui como uma vitoriosa ilusão sobre “uma horrível profundidade da consideração do mundo”¹⁴. Também a noção do princípio de individuação, as fronteiras desse indivíduo, o qual deve ser antes de mais nada um ser comedido, liga-se ao espírito apolíneo da alma humana.

Enquanto o pólo apolíneo do espírito refere-se a um princípio de individuação, o dionisíaco aparece como um impulso de dilaceramento do sujeito, o qual se encontra para além do homem, o poder estético da natureza. Aqui o homem não ocupa a posição do artista, mas transmuta-se em obra. De um lado, a individuação do homem formador de Estados, responsável pela inauguração da arte e do Estado Dórico. De outro, o que é visto por Nietzsche como o “uno primordial”, o dionisíaco da música, pensado essencialmente como um ser comunitário, fusão do homem com a natureza.

1.3 - O encontro entre o apolíneo e o dionisíaco na tragédia grega

E eis que em dado momento na evolução da arte helênica, os dois pólos da cultura antes separados se fundem para que ocorra o nascimento da tragédia, vista por Nietzsche como a arte superior, posto que reúne em si o apolíneo e o dionisíaco. Neste ponto, é importante termos em vista que o centro deste livro apresenta uma reflexão sobre a tragédia

¹⁴ NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*, p. 35. Cabe aqui lembrarmos o mito de Apolo, filho de Zeus e Leto. Deus responsável por matar a serpente Píton, filha de Gaia. Desde então Apolo tornou-se o deus que simboliza o poder dos novos deuses olímpicos, associados à luz, sobre as divindades primitivas, filhas da terra.

menos para evidenciar a supremacia dos gregos sobre a sociedade moderna do que para propor um possível renascimento do espírito da tragédia na arte moderna e especialmente na música, representada aqui com o projeto de Wagner da composição de uma obra de arte total.¹⁵

Os motivos de caráter histórico que levaram os gregos a reunir em um gênero como a tragédia os espíritos apolíneo e dionisíaco não são apresentados por Nietzsche, visto que sua proposta não tinha uma finalidade histórica, mas sim o objetivo de uma justificação estética da vida. Para refletir sobre o nascimento da tragédia, formula-se um contraponto à concepção usual da Estética Clássica acerca da origem do coro. Segundo as frases retóricas até então aceitas nos estudos de Estética, o coro ocupava o lugar do espectador ideal e tinha como função representar o povo em face da cena. Mas a leitura que se faz neste livro acerca do coro configura-se como uma refutação à tese clássica calcada na democracia ateniense, tese essa que apresenta uma lei moral imutável presente na figura do coro.

Uma segunda visão acerca da origem do coro é proposta por Schlegel e parte do princípio de que o coro apresenta-se como um espectador apropriado, visto que deixa que o mundo da cena atue sobre ele, como uma realidade ficcional justificada. O coro é visto aqui como um espectador ideal em sentido diverso da aceção clássica, pois a cena atua sobre ele corporalmente e não de modo estético.

Pois havíamos sempre pensado que o espectador apropriado, fosse ele qual fosse, precisaria permanecer sempre consciente que tem diante de si uma obra de arte e não uma realidade empírica; ao passo que o coro trágico dos gregos é obrigado a reconhecer nas figuras do palco existências vivas. O coro das Oceânides acredita ver efetivamente a sua frente o Titã Prometeu e considera a si próprio tão real como o deus na cena. (...) E seria o signo do espectador ideal correr para o palco e livrar o deus dos seus tormentos? (...) “Oh, esses gregos!”, suspirávamos nós. “Eles nos põem por terra a nossa estética!”¹⁶

À aceção de coro proposta por Schlegel reúne-se o significado do coro anunciado por Schiller, no prefácio de seu livro *Noiva de Messina* — retomado por Nietzsche para pensar a origem do coro na tragédia —, no qual esse é entendido como “uma muralha

¹⁵ Ao escrever *O nascimento da tragédia*, Nietzsche acreditava na possibilidade do renascimento desta arte a partir da música de Wagner segundo os princípios de um suposto espírito alemão. Porém, devemos lembrar que alguns anos depois este mesmo compositor é reavaliado como um “romântico decadente”, tese central do ensaio *O caso Wagner*.

¹⁶ NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*, p. 50.

viva que a tragédia estende à sua volta a fim de isolar-se do mundo real e de salvaguardar para si o seu chão ideal e a sua liberdade poética”¹⁷.

Sobre tais bases a tragédia ateniense construiu para si uma realidade fictícia justificada e viu-se desobrigada a representar os aspectos naturalistas da realidade. A realidade do sátiro, como coreuta dionisiaco, é erigida sob os pilares de um plano reconhecido em termos religiosos, calcado no mito e no culto. A formação da tragédia a partir do coro é para nós, acostumados à extrema supremacia da ação no drama moderno, um fato desconcertante. Como poderia existir anteriormente ao aparecimento da cena, da ação, o coro? O que ocorria, segundo a proposta nietzschiana, é que o espectador tal como o conhecemos inexistia no mundo grego, o que pode ser sugerido pela arquitetura de seus anfiteatros, a qual permitia ao público imaginar-se como um coreuta. “Desse ponto de vista, podemos considerar o coro ditirâmico, na sua fase primitiva prototrágica, como o auto-espelhamento do próprio homem dionisiaco”¹⁸.

Dionísio, o efetivo herói cênico e ponto central da visão, não está, segundo esse conhecimento e segundo a tradição, verdadeiramente presente, a princípio, no período mais antigo da tragédia, mas é apenas representado como estando presente: quer dizer, originalmente a tragédia é só “coro” e não “drama”. Mais tarde se faz a tentativa de mostrar o deus como real e de apresentar em cena como visível aos olhos de cada um, a figura da visão junto com a moldura transfiguradora: com isso começa o drama no sentido mais estrito.¹⁹

No princípio era o coro e aos poucos, como que por uma necessidade de um elemento apolíneo, nasce do coro a cena. Nietzsche propõe então a seus leitores uma tentativa de visualizar a sensação da platéia grega, quando, depois de excitar-se dionisicamente a partir da audição do coro, via surgir pela primeira vez diante de si uma imagem impetuosa e onírica.

Imaginemos Admeto lembrando em profunda meditação a sua jovem esposa há pouco desaparecida, Alceste (...), imaginemos o seu repentino tremor de inquietação, quando de súbito lhe é trazido uma mulher que caminha envolta em véu (...) o espectador dionisiacamente excitado via o deus ingressar na cena, com cujos sofrimentos já se havia identificado.²⁰

¹⁷ NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*, p. 51.

¹⁸ NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*, p. 55.

¹⁹ NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*, p. 59.

²⁰ NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*, p. 59.

Eis o momento na evolução da tragédia em que um ator se destaca do coro e daí nasce uma nova manifestação artística, não mais somente de caráter dionisíaco, tal como ocorria no protótipo do coro ditirâmico, e sim uma junção de duas forças até então opostas. Às excitações bacânticas musicais vem se unir o mundo onírico da imagem, as formas apolíneas. É neste novo gênero que Nietzsche enxerga a suprema possibilidade da arte. A tragédia torna-se assim uma incessante contradição na qual o coro ocupa o lugar da embriaguez de um mundo sem ilusões, e a cena corresponde aqui à transmutação das excitações dionisíacas, que sozinhas equivaleriam ao horror, em algo mais claro e compreensível, o apolíneo. “O mundo do dia fica velado, e um novo mundo, mais claro, mais compreensível, mais comovedor do que outro, e no entanto mais ensombrecido, em incessante mudança, nasce de novo aos nossos olhos”²¹.

A tragédia ática é vista assim como o único gênero capaz de trazer em si o dionisíaco e o apolíneo, e seu surgimento parece ter ocorrido por uma necessidade capital da cultura helênica de construir uma fusão dos dois pólos do espírito até então distintos. Na montagem trágica de Ésquilo do Mito de Prometeu, Nietzsche aponta a dualidade apolínea/dionisíaca que se encontra no cerne da tragédia. Prometeu é o herói acorrentado por realizar a desmedida de roubar o fogo do Olimpo. Tal herói configura-se aqui como o ser que ultrapassa os limites apolíneos do comedimento e do bom senso e representa o problema filosófico central da cultura grega: por um impulso de natureza dionisíaca, Prometeu, o aspirante a Titã, rouba o fogo sagrado, e é por isso punido. Para que se lembre de que há uma necessidade de “sacrilégio imposta ao indivíduo que aspira ao titânico”²². “Pois Apolo quer conduzir os seres singulares à tranquilidade precisamente traçando linhas fronteiriças entre eles e lembrando sempre de novo, com suas exigências de autoconhecimento e comedimento, que tais linhas são as leis mais sagradas do mundo.”²³

O pessimismo configura-se aqui como a força motriz da tragédia ática, pois somente por tal viés tornou-se possível o encontro entre o apolíneo e o dionisíaco. É nesse o ponto que Nietzsche demonstra que o nascimento da tragédia é o nascimento de uma obra de arte pessimista em seu cerne, e todo herói trágico — Édipo, Prometeu ou Antígona — é somente uma máscara do proto-herói primordial, Dionísio: o sujeito dilacerado, o homem musical e desmedido.

²¹ NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*, p. 59.

²² NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*, p. 65.

²³ NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*, p. 65.

1.4 - A morte da tragédia: o nascimento do pensamento socrático

Mas o fato é que os criadores da grande tragédia, da qual fala Nietzsche, tiveram uma existência extremamente rápida na história da arte grega. Passados menos de cem anos do nascimento da tragédia, os gregos assistiram, através da figura de Eurípides, a sua decadência e morte. Se a tragédia nasce a partir do espírito da música, representado pelo proto-fenômeno do coro ditirâmico, sua morte ocorre quando este espírito se esvaece e outra força, de um caráter essencialmente otimista e não-dionísio, surge no cenário grego: o pensamento socrático.

Costuma-se dizer que a tragédia grega sucumbiu de modo diverso a outros gêneros, tais como a epopéia. O suicídio é a causa apontada por Nietzsche para o fim da manifestação trágica. E como não poderia deixar de ser, a tragédia morreu tragicamente. “Ao contrário de suas irmãs mais velhas que expiraram em idade avançada com a mais bela e tranqüila morte”²⁴. A tragédia morre em consequência de sua problemática, de seu conflito insolúvel.

Eurípides é visto por Nietzsche como o autor que anuncia o fim da tragédia. O mais interessante nesse fato é que a tentativa de Eurípides, ao construir sua obra, era dar lugar a um renascimento da tragédia, posto que foi sentido um grande vazio com o desaparecimento deste gênero. Foi assim que surgiu, a partir da figura de Eurípides, o que vem a se configurar mais tarde como a *Nova Comédia Ática*. Se Eurípides pretendeu reviver o trágico, o que ocorreu em sua obra foi a vitória do que é visto por Nietzsche como o elemento degenerado da tragédia. O teatro de Eurípides trouxe à cena o homem da vida comum com a pretensão de chamar o espectador ao palco.

A mediocridade burguesa, sobre a qual Eurípides edificou todas as suas esperanças políticas, tomou agora a palavra, quando até ali o semi-deus na tragédia e o sátiro bêbado ou o semi-homem na comédia haviam determinado o caráter da linguagem. E assim o Eurípides aristofanesco realça em louvor próprio o fato de ter representado a vida e a atividade comuns, de todos conhecidas, diárias, sobre as quais todo mundo está apto a dar opinião. Se agora a massa inteira filosofa, administra suas terras e bens e conduz seus processos com inaudita sagacidade, isso, diz Eurípides, constitui mérito seu e efeito da sabedoria por ele inoculada no povo.²⁵

²⁴ NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*, p. 69.

²⁵ NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*, p. 72.

Eurípides é tido comumente como o artista que levou o povo ao palco, o que poderia sugerir que a tragédia antiga possuía uma relação desequilibrada entre a obra de arte e o público. Nesse ponto, Nietzsche observa que Ésquilo e Sófocles foram aclamados durante toda sua vida com o favor popular. Para Nietzsche, a inovação presente em Eurípides não está em chamar o espectador à cena. Consiste sim em erigir dois novos espectadores: o primeiro é o próprio Eurípides, “como pensador, e não como poeta”²⁶; o segundo grande espectador, e que neste caso possui maior relevância, aparece como uma força que neste momento falava pela boca do artista: o pensamento de Sócrates.

Se a tragédia antiga apresentava a contradição entre as forças dionisíacas e apolíneas em seu cerne, a proposta de Eurípides está em construir uma obra sob os pilares do elemento não-dionisíaco, pelo viés da tendência socrática. A partir desse momento, a tragédia perece definitivamente. Se o drama só é passível de existência pelo impulso da música, o dionisíaco, em constante conflito e simultânea fusão com o elemento apolíneo, o que restaria é o “*epos* dramatizado”, o puro ser apolíneo. Mas, igualmente, a arte apolínea é aqui impossível de realizar-se, já que deve ocorrer necessariamente como uma constante resistência ao dionisíaco.

No teatro de Eurípides o elemento vitorioso é a aceção do método racionalista socrático, e se para Sócrates “tudo deve ser inteligível para ser belo, e somente o saber é virtuoso”²⁷, a nova proposta dramática euripidiana enquadra-se numa espécie de arte esclarecida, o protótipo do homem teórico.

A tragédia sofoclíana-esquiliana empregava os mais engenhosos meios artísticos para pôr em mãos do espectador, nas primeiras cenas, em certa medida de um modo accidental, todos aqueles fios necessários ao entendimento (...) Em todo caso, Eurípides acreditava ter notado que, durante aquelas primeiras cenas, o espectador era tomado de peculiar inquietação, ao querer resolver o problema de calcular a estória antecedente, de modo que a beleza poética e o *pathos* da exposição ficavam para ele perdidos. Por isso introduziu o prólogo antes da exposição e na boca de uma personagem a quem se devia conceder confiança: uma divindade precisava, em certa medida, garantir ao público quanto à realidade do mito: mais ou menos como Descartes só conseguiu demonstrar a realidade do mundo empírico apelando para a veracidade de Deus e sua incapacidade para a mentira.²⁸

²⁶ NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*, p. 74.

²⁷ NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*, p. 78.

²⁸ NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*, p. 80.

“No princípio tudo estava juntado: aí veio a inteligência e criou ordem”²⁹. São essas as primeiras palavras dos escritos de Anaxágoras, lembrados por Nietzsche como uma possível síntese crítica do que significou o teatro de Eurípides. Trata-se de um reflexo do chamado homem consciente socrático, ou homem teórico, o qual originou o pensamento esclarecido da Cultura Ocidental. É em Eurípides que o coro é posto em segundo plano e a cena torna-se o centro do drama. Eis o drama transmutado em teatro virtuoso. Quando Eurípides cria o prólogo para adiantar ao público o futuro de seus heróis, é construído o famoso *deus ex machina*³⁰ e lançado o germen do que hoje conhecemos por drama.

Se a tragédia antiga foi obrigada ao suicídio pelo aparecimento da dialética socrática, a qual impulsionou o pensamento e a cultura ocidental a uma consideração preponderantemente teórica de mundo, Nietzsche evidencia que a ciência moderna, chegada a seu limite e finda a sua pretensão de validade universal, deveria nutrir-se de um espírito de renascimento da tragédia. O cientista depara-se com o limite do inexplicável, quando a lógica passa a girar ao redor de si mesma e a “morder o próprio rabo”. Daí poderia irromper o conhecimento trágico que necessita da arte como remédio. “Para essa nova forma de cultura cumpriria estabelecer o símbolo de um Sócrates musicante”³¹.

1.5 - A cultura da ópera como o triunfo do homem teórico

O sinal característico dessa fratura, da qual todo mundo costuma falar como sendo a doença primordial da cultura moderna, é isto sim, que o homem teórico se assusta diante de suas conseqüências e, insatisfeito, não mais se atreve a confiar-se à terrível corrente de gelo da existência: angustiado, corre pela margem, para cima e para baixo. (...) ele sente que uma cultura edificada sobre o princípio da ciência tem de vir abaixo, quando começa a tornar-se ilógica, isto é, a refugiar-se de suas conseqüências. Nossa arte revela esta miséria universal: é inútil apoiar-se imitativamente em todos os grandes períodos e naturezas produtivos, é inútil reunir ao redor do homem moderno, para o seu reconforto, toda a literatura universal, e colocá-lo no

²⁹ NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*, p. 80.

³⁰ “Deus trazido pela máquina”. Expressão nascida do emprego, no teatro greco-latino, de um mecanismo para fazer baixar do teto da *skene* um ator a encarnar um deus que intervinha na ação para provocar o desenlace. Embora se pretenda que Ésquilo o tenha inventado, foi Eurípides quem recorreu ao artifício, na maioria de suas peças, a fim de amarrar o enredo ou desembaraçar os protagonistas de alguma dificuldade de outro modo insuperável, o que já suscita em Sócrates uma alusão irônica aos “fazedores de tragédia que, nos casos embaraçosos, procuram um recurso nas máquinas de teatro e tiram os seus deuses do ar”.

³¹ NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*, p. 102

meio, sob os estilos artísticos e artistas de todos os tempos, para que ele, como Adão procedeu com os animais, lhes dê um nome: ele continua sendo afinal, o eterno faminto, o crítico sem prazer nem força, o alexandrino, que é, no fundo, um bibliotecário e um revisor e que está miseravelmente cego devido à poeira dos livros e aos erros de impressão.³²

“A cultura da ópera” é a denominação dada por Nietzsche à arte moderna em seu aspecto de declínio e degeneração. A ópera é vista aqui como o gênero que representa o auge da consideração teórica do mundo, pois trata-se de um estilo calcado no elemento do recitativo — *stillo rappresentativo* — e da afetividade expressiva em música; a obra otimista por excelência. Para Nietzsche, o surgimento de tal manifestação artística, e sua rápida ascensão no cenário musical em fins do Renascimento, indica uma necessidade justificada menos esteticamente do que em termos extra-artísticos. É necessário pontuar neste momento que o aparecimento da ópera coincide com o surgimento do fosso no teatro.

O fosso configura-se como o novo elemento arquitetônico da sala de teatro e é empregado como uma exigência da ópera. Trata-se do lugar, destinado à orquestra, dissimulado aos olhos da platéia, o que nos indica que se na tragédia antiga o coro, elemento musical dionisíaco, possuía uma importância mais elevada que a ação em si, na ópera a música é posta em segundo plano, como se a palavra e a imagem fossem mais nobres que o som, “pois as palavras são tão mais nobres do que o acompanhante sistema harmônico quanto a alma é mais nobre do que o corpo.”³³ A ironia da ópera reside então em saber que ela nasce como um movimento de retorno ao espírito grego, mais precisamente ao mundo homérico dada a crença de que o universo retratado na *Odisséia* e na *Ilíada* referia-se a um mundo primordial, no qual também a música deveria ter tido a pureza e a inocência do “homem artístico primitivo”. Neste sentido, “o pressuposto da ópera é uma falsa crença acerca do processo artístico, a saber, a crença idílica de que, a bem dizer, todo homem sensível é um artista”³⁴

Costuma-se dizer que o Renascimento instaurou-se na cultura européia como um poderoso retorno ao mundo helênico e a definitiva afirmação das idéias humanistas. Se tal retorno de fato ocorreu, devemos frisar, contudo, a partir das propostas nietzschianas, que ele erigiu-se como uma volta ao degenerado da cultura grega, a sua decadência artística, na medida em que inexistem aqui a luta e simultânea cisão contínua entre o dionisíaco musical e

³² NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*, p. 110.

³³ NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*, p. 113.

³⁴ NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*, p. 113.

o apolíneo. O Renascimento foi sim um movimento de poderosa afirmação de uma cultura e de uma arte cada vez menos artísticas, movidas, sobretudo, por uma consideração preponderantemente teórica do mundo. É na ópera, esse gênero que se propõe a unir imagem, música e palavra, que Nietzsche aponta a definitiva afirmação otimista do saber ocidental.

1.6 - Possibilidades de um retorno do elemento trágico na música e na literatura do século XX

O renascimento do mito trágico na cultura ocidental configura-se como grande esperança de Nietzsche e reflexão central em *O nascimento da tragédia*. Esperança essa depositada, sobretudo, na figura do compositor alemão Wagner, movido em toda a sua vida por um sentimento pretensioso de possibilitar, através de sua obra, o renascimento de um suposto espírito alemão. Alguns anos mais tarde, Nietzsche volta atrás de modo radical nas antigas esperanças depositadas em Wagner e na cultura alemã. Em *O caso Wagner*, tal compositor é visto como um romântico decadente e suas obras serão denominadas aqui como “pinturas sonoras” de caráter otimista.

Se Wagner foi tido em *O nascimento da tragédia* como o único compositor moderno capaz de expressar em sua música um impulso de natureza dionisíaca, mais tarde ele terá sua posição reavaliada por Nietzsche, sendo visto menos como músico do que como um ator. Se refletirmos aqui acerca de uma das grandes inovações propostas por Wagner em sua música, o *leitmotiv*, talvez possamos compreender melhor os motivos pelos quais sua obra é chamada por Nietzsche, pejorativamente, de “pintura sonora”.

O *leitmotiv* configurou-se em Wagner como uma estratégia de representação instrumental na narrativa da ópera. É desse modo que em *Tristão e Isolda*, por exemplo, são estabelecidos motivos melódicos, os quais farão referência a determinados acontecimentos de caráter cênico. Trata-se aqui da música instrumental em sua tentativa de representação; nesse sentido, uma obra calcada em uma consideração preponderantemente teórica de mundo.

De fato, tal como aponta Nietzsche, há em Wagner um teor excessivo de representação e engodo, porém não podemos deixar de enxergar em sua obra algo de revolucionário, o gérmen do que será mais tarde o aparecimento da proposta atonal de Schoenberg. Por mais de três séculos a música ocidental apoiou-se nas regras do sistema tonal e o grande problema dos compositores clássicos foi sem dúvida propiciar à música o equilíbrio entre as notas de um acorde. Tal equilíbrio acrescido a uma espécie de virtuosismo

da expressão, como ocorreu na música barroca, configuraram os grandes pilares sobre os quais ergueu-se a música clássica.

É no início no século XX que os preceitos do sistema tonal apresentam os sinais definitivos de sua saturação. Ao contrário dos objetivos estéticos visados na música clássica, o equilíbrio das belas formas musicais, a “nova música” — termo utilizado por Adorno — aparece como uma desconstrução radical do sistema tonal. É nesse ponto que devemos frisar que as mudanças ocorridas no campo da música eclodem simultaneamente na literatura, sobretudo a partir do projeto de Mallarmé, *Le Livre*, o qual nos indica o dilaceramento do sujeito e o aparecimento de uma obra de arte autônoma. Encontramos aqui um escritor que se empenha em realizar uma recondução do ser fragmentado da linguagem a um lugar talvez impossível.

Algumas questões devem então ser lançadas neste ponto, a saber: haveria por trás dos movimentos ocorridos na música e na literatura uma exigência maior, de caráter trágico, tal como esse conceito é entendido por Nietzsche? Tais movimentos, ocorridos em ambos os campos artísticos, respondem a um ponto de origem em comum ou se dirigem a um plano coincidente?

Já dissemos anteriormente que *O nascimento da Tragédia* configurou-se como a obra de Nietzsche que mais influenciou os rumos tomados pela Teoria da Literatura no século XX. Dentre os pensadores que retomaram as reflexões nietzschianas acerca da arte e as reconduziram para um possível tratamento teórico da literatura podemos citar, especialmente, Maurice Blanchot e seu conceito acerca do exterior literário. Conceito esse relido posteriormente por alguns teóricos e filósofos pós-estruturalistas, entre eles Foucault e Deleuze, e que parece encontrar ressonâncias nas propostas musicais de compositores da Música Contemporânea, tais como John Cage, Pierre Boulez, Stockhausen, Olivier Messiaen, Edgard Varèse, entre outros.

“A grande recusa” é o título dado por Blanchot ao quarto ensaio de seu livro *A conversa infinita: a palavra plural*. Trata-se de uma reflexão acerca da função da escrita e da literatura a partir do que é chamado por este autor de exterior. Talvez possamos compreender melhor o lugar ocupado pela literatura e pela arte no mundo contemporâneo, se nos propusermos a pensar o significado do exterior em Blanchot. Começaremos então pelo título, “A grande recusa”, o qual se mostra aqui como uma síntese crítica de tal conceito. Qual é a natureza dessa recusa à qual Blanchot se refere ao introduzir seu texto?

O exterior, a ausência de obra: reservo tais palavras sabendo que seu destino é ligado a esta escrita exterior à linguagem que todo discurso, inclusive o da filosofia, recobre, recusa, ofusca, por uma necessidade verdadeiramente capital. Que necessidade? Aquela à qual, no mundo, tudo se submete e que convém primeiro nomear, sem ostentação nem hesitação, sem precaução tampouco, pois é a morte, quer dizer, a recusa da morte, a tentação do eterno, tudo que conduz os homens a preparar um espaço de permanência onde possa ressuscitar a verdade, mesmo se ela perece.³⁵

O exterior aparece em Blanchot como um poderoso movimento negativo que se configura como a própria obra, sempre em retorno a si mesma. Devemos pontuar, contudo, que a natureza negativa desse exterior não ocorre de modo dialético, pois não busca na síntese dos contrários, tal como encontramos em Hegel, uma superação coincidente com a verdade. O pensamento blanchotiano de fato obriga àqueles que se propõe a entrar em sua obra a um outro tipo de compreensão, totalmente diverso do modo habitual, diria Nietzsche um modo de pensar distinto ao método racional do homem teórico. Trata-se de um tipo de abordagem teórica dada à ficção que constantemente nega seu próprio discurso, desalojando-o sempre de suas certezas imediatas. Por isso esse pensamento é apresentado aos leitores em um plano essencialmente paradoxal.

Se levarmos em consideração as mudanças ocorridas na literatura, sobretudo, a partir do século XX, representadas por escritores tais como Mallarmé, Kafka, Artaud, entre tantos outros autores, compreenderemos melhor para que “obscura exigência” Blanchot é atraído ao pensar a ficção. Em um mundo em que ocorre a preponderância de uma consideração teórica do saber, o universo cultural do homem esclarecido, o lugar ocupado pela literatura e pela arte dirige-se a uma reafirmação do que durante toda a História foi negado e obscurecido pelo pensamento racional. “A grande recusa” refere-se aqui aos conceitos, à filosofia, que se esforçou durante muito tempo na construção de um reino seguro, de fato um lugar de permanência onde foi possível viver. Toda linguagem é vista por Blanchot como “o instrumento (...) para instaurar o reino seguro”³⁶, para que o obscuro, o que Nietzsche chamaria talvez de elemento dionisíaco, não venha à tona, e se erija assim uma coerência de relações e formas claras, a arquitetura do homem tranqüilo.

A noção de exterior, este vazio que é a própria obra a romper as fendas da cultura, não pode ser pensada em Blanchot sem a presença de uma profunda consideração acerca da

³⁵ BLANCHOT. *A conversa infinita: a palavra plural*, p. 73.

³⁶ BLANCHOT. *A conversa infinita: a palavra plural*, p. 73.

morte. “A grande recusa” aponta para a recusa própria à morte. Para refletir acerca do lugar da palavra, Blanchot evoca a imagem do cadáver de Lázaro em decomposição, em torno do qual “há uma curiosa assembléia de sábios e algo parecido a uma luta finalmente quase risível, análoga, entretanto, a este ‘combate de gigantes’ em torno do ser, de que falou a ironia de Platão”³⁷. Para Blanchot, a literatura teria como função nos ensinar a reafirmar uma forma de pensamento perdido na negação da morte composta pelos nomes e conceitos.

A assembléia de sábios em torno da carne apodrecida de Lázaro é a ironia risível daquilo que Blanchot aponta como a função capital do discurso da filosofia. É necessário afastar este corpo real, o horror que suscita um cadáver. Toda linguagem, há séculos, deposita-se neste fundo de sentido que busca velar a morte, cobri-la e distanciá-la. Afinal, por que há tanto tempo enterramos nossos entes próximos? Em Blanchot, a palavra é considerada assim como o mais antigo túmulo, posto que ao nomear instaura a ilusão desta casa que povoamos. Assim é o mundo, suas leis, seus nomes, o pensamento seguro. Se nos primórdios os deuses e Deus nos auxiliaram a construir este reino de formas, na falta dos deuses nos abrigamos neste saber que nos afasta do acaso, do corpo fétido de Lázaro.

Mas até mesmo a morte é enfim nomeada e revertida nesta espécie de poder: uma morte gloriosa. Cultuamos os mortos posto que somente esses iniciam o começo da vida do espírito. Talvez esteja aí o que Nietzsche identifica como a grande perversão do poder na cultura cristã. Cultuamos a imagem do corpo crucificado como o sentido do espírito cristão. Lembramos este corpo, mas o lembramos como o poder da morte, pois que traz a verdade na religião.

Para Blanchot a morte é em si mesma a mais pura negação, como o é todo nome. No fundo dizemos que somos mortais a fim de tentar dominar a morte com um nome, “e em nome do qual no final nós o abandonamos”³⁸. A palavra sempre erra o que ela nomeia. Esta negação própria à morte e inerente à linguagem Blanchot denomina “a grande recusa”: “recusa de ficar junto do enigma que é a estranheza do fim singular”³⁹.

A morte compreendida, privada de si mesma, tornada a pura essência da privação, a pura negação, a morte que na recusa apropriada que ela constitui para si mesma afirma-se como um poder de ser e como aquilo pelo qual tudo se determina, se desdobra em possibilidade. Talvez de fato, será a verdadeira morte, a morte que se tornou o movimento da verdade, mas

³⁷ BLANCHOT. *A conversa infinita: a palavra plural*, p. 76.

³⁸ BLANCHOT. *A conversa infinita: a palavra plural*, p. 74.

³⁹ BLANCHOT. *A conversa infinita: a palavra plural*, p. 76.

como não pressentir que nesta morte verdadeira furtou-se efetivamente a morte sem verdade, o que nela é irredutível ao verdadeiro, a todo desvelamento, aquilo que nunca deixa de se mostrar nem de se esconder nem de aparecer?⁴⁰

“A morte sem verdade”, ao contrário dessa morte transfigurada em poder, refere-se à natureza própria do exterior literário. É o vazio do lugar reservado à obra, pensada aqui como o paradoxo de uma escrita que possui como movimento o eterno retorno a si mesma, ao nada que a constitui. Somente em tal sentido a literatura, e a obra de arte em sentido extenso, torna-se autônoma, por um poderoso movimento de afirmação de si mesma. Afirmação essa que se distingue de uma verdade, posto que é simultaneamente uma eterna negação. Há sem dúvida aqui um pensamento próprio ao que seria a possibilidade do renascimento do trágico formulado por Nietzsche; mas, ao invés de uma autonomia como foi a do coro trágico — uma muralha viva com sua realidade própria calcada no poder do culto e do mito —, a ficção pensada por Blanchot parece se erigir como uma autonomia da arte em torno do nada, a única autonomia possível na falta dos deuses e de Deus, um poderoso movimento negativo.

A existência própria da escrita na contemporaneidade deu-se então como uma radical desconstrução da noção de obra de arte clássica — noção essa construída durante muito tempo sobre os pilares de uma arte representativa — e o conseqüente dilaceramento da figura do artista, agora oposta àquela do gênio criador, que desde o Renascimento até o Romantismo fez coincidir a obra de arte com seu sujeito criador. Mas, como afirma Nietzsche, a arte não pode jamais ser pensada como oriunda do sujeito, já que esse apresenta-se menos como origem da obra do que como seu adversário.

Essa mesma característica de desconstrução ocorrida na literatura também pôde ser observada na música contemporânea, o que nos permite pensar que há um certo espírito de renascimento do trágico em torno da música e da literatura no século XX. Se em *O nascimento da tragédia* a música é pensada como a origem do trágico, agora ambos os campos parecem caminhar não necessariamente juntos, mas em direção a um tipo de pensamento comum.

A música do século XX, especialmente a partir da cisão radical representada aqui pelo atonalismo e posterior dodecafonismo de Schoenberg, realizou o que poderíamos denominar de uma procura pelo “puro som”. Sem dúvida podemos indicar no movimento realizado pela música contemporânea a presença de algo próximo ao conceito de exterior

⁴⁰ BLANCHOT. *A conversa infinita: a palavra plural*, p. 77.

tratado por Maurice Blanchot. Mas o que seria tal retorno ao som proposto na música, se a música não esteve sempre essencialmente calcada no elemento sonoro?

O tema é o som, mas o som não esteve sempre na música? Poderíamos dizer que sim, mas foi necessário que mudássemos o lugar de ouvir. Que, assim como Copérnico, nos colocássemos fora da nota musical para finalmente enxergar o som que a carregava. (...) não se compõe música só com notas, nunca se compôs só com notas, mas foi possível acreditar que se compunha só com notas, e existe toda uma escola composicional que ainda quer assim. Mas mesmo quando não se presta atenção, é preciso dizer que não se compõe sem o som, e que sua presença pede todo um redimensionamento do pensamento musical antes tranqüilamente montado sobre as notas, pensamento este que permeia a cartografia da música do século XX. E que, se antes o som era mero adorno, ou função, agora a ausência de cor revela a opacidade de certas músicas e a vivacidade de outras. O som fez-se dimensão, lugar de pensamento.⁴¹

Já dissemos anteriormente que por mais de três séculos a música erudita apoiou-se numa construção tonal que visava a uma espécie de equilíbrio sonoro. Propiciar às notas de um acorde o equilíbrio baseado na nota fundamental foi a grande questão com a qual se ocupavam os compositores clássicos. Henry Barraud, um importante crítico da música contemporânea, nos proporciona, neste ponto — em seu livro *Para compreender as músicas de hoje* —, uma imagem preciosa que nos ajudará a refletir melhor acerca da música clássica em contraposição às propostas do século XX.

Trata-se da idéia da música como uma arquitetura no tempo, transmutada da forma estática ao movimento dinâmico. É a inversão de um dito de Goethe, pelo qual esse escritor declara que a arquitetura é uma música imobilizada. A música clássica é pensada como uma arquitetura apoiada na memória e “o ouvinte de uma sonata clássica é colocado o mais cedo possível, através do que se chama exposição, na presença dos motivos cujo ritmo, os contrastes e a simetria vão fazer da peça um edifício equilibrado.”⁴²

A derrubada do edifício das belas formas musicais é o grande objetivo da música contemporânea, e sem dúvida devemos atribuir à proposta atonal de Schoenberg o início de uma nova construção sobre os escombros do sistema tonal que já havia chegado à saturação. Em *Filosofia da Nova Música*, Adorno realiza uma análise da música contemporânea centrada no atonalismo de Schoenberg. Através da sua crítica da Indústria Cultural, este filósofo

⁴¹ FERRAZ. *Música e repetição*, p. 17.

⁴² BARRAUD. *Para compreender as músicas de hoje*, p.130.

procura mostrar que somente no atonalismo a música instrumental encontrou-se livre das amarras do pensamento racional. Se a música, desde os apontamentos críticos de Schopenhauer, encontra-se em posição superior às outras artes na medida em que não apresenta imagens e aparentemente existe por si mesma, Adorno identifica na estrutura profunda do tonalismo a proposição contrária: cada acorde traz em si os vestígios históricos da razão e seu jogo de poder.

A idéia da música instrumental como arte que não possui nenhum vestígio de representação do mundo, encontrada nas proposições estéticas de Schopenhauer, é destronada por Adorno, ao reiterar que as manifestações musicais sempre estiveram associadas à noção de belo — a simetria na harmonia, a sensação de conforto de um acorde perfeito, não dissonante — e às convenções sociais burguesas. Para Adorno a história da tradição musical no ocidente, fundada sobre o sistema tonal, encontra-se imersa no processo de formação da subjetividade burguesa e no pensamento racional. Somente com a proposta atonal de Schoenberg, no início do século XX, ocorre a possibilidade de uma arte musical voltada para si mesma, neste sentido *sui generis*.

Em um dos pontos essenciais da crítica em *Filosofia da Nova Música*, Adorno subverte a concepção hegeliana de “autoconsciência infeliz”, na qual a música instrumental, por ser desprovida de conteúdo discursivo, tenderia ao formalismo extremo, visto por Hegel como um esvaziamento do “pensamento” e do “sentimento”. Segundo Hegel, o que salvaria a música de sua falta de “sentimento” seria uma aproximação das significações culturais, tal qual ocorre na ópera de Wagner, de forte caráter simbólico. Mas para Adorno, em uma reconsideração do pensamento nietzschiano, o que existe em si e por si deve excluir qualquer carga histórica, e somente pela ausência seria possível a liberdade de um “conteúdo” musical.

O que se observa a partir da crítica musical adorniana é o início de um novo olhar filosófico sobre a música, que se neste momento ainda possui raízes no pensamento dialético⁴³, que mais tarde encontrará nos apontamentos críticos de compositores da Música Indeterminada, tais como John Cage, Pierre Boulez, Edgard Varèse e Stockhausen, o seu ponto mais radical. Ponto esse que parece dirigir-se a uma noção bastante próxima do que em Blanchot é denominado por exterior.

Vimos até aqui que em música a figura de Schoenberg é pensada como um marco histórico, a cisão com o antigo sistema tonal e o estabelecimento de novas regras de

⁴³A música de Schoenberg aparece, no pensamento adorniano, como uma antítese à sociedade, e em termos conceituais somente pode ser pensada como uma negação categórica do mundo. Para Adorno, a única arte possível, em meio ao contexto da Indústria Cultural, é aquela que se propõe a negar os valores consumistas em arte, trazendo à tona o “obscuro”, que seria recalçado pelos movimentos sociais contemporâneos.

composição baseadas principalmente em um novo sistema composicional, o qual não mais visava o equilíbrio sonoro das notas musicais, tal como esse era entendido na música clássica. O dodecafonismo foi a solução encontrada por Schoenberg como uma substituição possível do sistema tonal. Porém, os compositores posteriores à Escola de Viena, especialmente aqueles que deram continuidade ao trabalho de Webern — sem dúvida o mais importante discípulo de Schoenberg — viram neste novo sistema alguns obstáculos semelhantes aos do antigo tonalismo, o que tornava tal método insuficiente para dar vazão às exigências da criação musical. Neste ponto, devemos nos perguntar então a quais exigências procuravam responder tais compositores contemporâneos, sobretudo a partir da década de 50.

O que buscavam os compositores pós-webernianos era a criação de uma nova música, realizada sob os signos do indeterminismo e do aleatório, não mais calcada em um sistema composicional único. Significa dizer aqui que a música procurava, no movimento da Música Indeterminada, uma autonomia própria em direção à escuta do som em si mesmo. Devemos lembrar, contudo, que a indeterminação sempre esteve, de certa forma, presente na Música Ocidental. Porém, a tradição da música clássica, sobretudo o período que se estende do fim do século XVI até o século XIX, parece ter ocorrido como uma constante resistência ao acaso, o que indica que desde o fim do Renascimento até o século XIX, especialmente até o Romantismo, construiu-se uma música cada vez mais racional, baseada em um sistema lógico, da qual o acaso foi progressivamente dela excluído.

Podemos aqui apontar semelhanças entre a música e a literatura do século XX, na medida em que ambos os campos buscam uma autonomia da obra de arte através da destruição da imagem representativa e conseqüente dilaceramento da figura do gênio criador. No caso estrito da música, são inúmeras as peças nas quais os compositores criam feixes de interpretação possíveis, deixando que o instrumentista dê vazão ao acaso durante a execução⁴⁴, o que desloca o sentido do expressivo em música, ligado ao compositor virtuoso. Ao traçarmos um paralelo com a literatura observamos, como já dissemos anteriormente, uma autonomia da escrita análoga à autonomia do coro trágico para Nietzsche. Porém, como afirma Blanchot, a ficção aparece como paradoxo — simultânea afirmação e negação de si mesma —, já que na ausência de uma justificativa religiosa, a única realidade própria possível é o eterno retorno ao nada que a constitui.

⁴⁴ Stockhausen configura-se como um dos compositores que utilizaram o indeterminado em música. Em sua peça *Klavierstück IX*, ele “propõe ao intérprete dezenove seqüências musicais notadas sobre uma única e imensa folha retangular. Cada uma destas seqüências está ligada a um tempo, a uma intensidade e a uma certa qualidade de ataque. Entre essas dezenove seqüências, o pianista faz sua escolha segundo a disposição do momento, ou sobretudo fiando-se apenas no acaso.” Cf. BARRAUD. *Para compreender as músicas de hoje*, p.130.

Entre os compositores contemporâneos que buscaram uma abertura da música ao “som puro” e aos elementos aleatórios, podemos citar Edgard Varèse e uma de suas principais peças, *Amérique*, na qual elementos tais como o timbre — o colorido em música —, a frequência acústica de determinados sons e a inclusão do ruído como centro composicional formam os principais materiais de tal obra. É o próprio Varèse quem declara que sua música é composta como uma “violação do ouvido, uma posse física entendida no seu sentido mais dionisíaco, o que faz da agressão o mais poderoso impulso da satisfação erótica”⁴⁵.

Em razão de tal proposta, Varèse inclui em suas obras a predominância dos instrumentos de percussão em detrimento do clássico quarteto de cordas e estabelece o fim do limite entre o som e o ruído. Em sua crítica acerca da obra de Varèse, Henry Barraud ressalta que tal compositor não deve ser visto de forma alguma como um “delirante quebrador de vidros, mas como um poeta. Um poeta maldito, se se quiser, mas um homem que de modo algum ama o ruído pelo ruído, mas que o organiza com um gosto refinado, eventualmente uma certa crueldade.”⁴⁶

A que correspondia essa atitude de Varèse diante de sua própria obra? Bem, correspondia à consideração do fenômeno sonoro enquanto tal. Este fenômeno não é mais olhado como a possibilidade ou a matéria-prima de uma construção formal feita de combinações de escrita entre os elementos plásticos, rítmicos, racionais, que são da competência do pensamento abstrato, mas é tomado em si, como uma realidade concreta, compacta, succulenta, saborosa, independentemente da mensagem intelectual de que está carregada (...) para Varèse, o limite entre som e ruído deixa de ser uma barreira. “A riqueza dos sons industriais, escreve ele, os ruídos de nossas ruas, de nossas portas, os ruídos no ar certamente transformaram e desenvolveram nossas percepções auditivas”.⁴⁷

A procura do ruído e do som em si mesmo. Tal foi o empreendimento buscado por inúmeros compositores da música do século XX. Em cada um deles, encontramos uma proposta estética com nuances distintas, não mais rigorosamente calcada em um único sistema lógico comum a todas as obras. Ao fim do limite entre som e ruído estabelecido por Varèse, podemos aqui propor uma aproximação de tal músico a outros compositores, os quais buscaram não o ruído, mas o silêncio. Entre eles, sem dúvida devemos citar John Cage,

⁴⁵ VARESE citado por BARRAUD. *Para compreender as músicas de hoje*, p. 115.

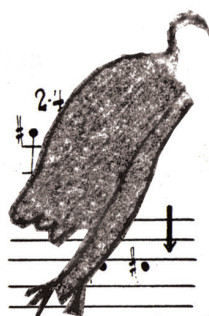
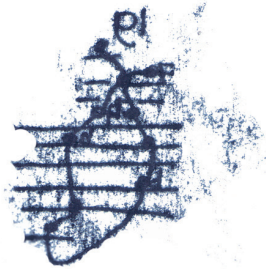
⁴⁶ BARRAUD. *Para compreender as músicas de hoje*, p. 116.

⁴⁷ BARRAUD. *Para compreender as músicas de hoje*, p. 115.

quando esse declarou que “a música européia poderia ser melhorada com uma boa dose de silêncio”.

Talvez em tal enunciado de Cage, tão intensamente crítico quanto leviano e descuidado, encontra-se o cerne do pensamento que permeia toda a cartografia da música do século XX, e simultaneamente da literatura. Não mais metafísica, tampouco a negação resoluta da dialética, tal como ocorre no atonalismo de Schoenberg, mas uma poderosa abertura ao acaso, uma fenda brotando deste mundo do homem teórico ocidental, do qual falava Nietzsche, de onde ecoa o som em si mesmo, que por vezes configura-se como o vazio, o silêncio e o exterior em Blanchot. Eis a possibilidade do som e da palavra literária em nosso tempo, pois o “fictício não se encontra jamais nas coisas nem nos homens, mas na impossível verossimilhança entre ambos”⁴⁸.

⁴⁸ FOUCAULT. *O pensamento do exterior*, p. 30.



CAPÍTULO 2

Acontece que as orelhas não têm pálpebras
uma reflexão acerca da escuta em *O silêncio das sereias*

2.1 - O caminho para fora da casa

Há o pequeno e o grande ritornelo na arte ocidental. Devemos já de antemão nos perguntar em que medida tal afirmação constitui-se para nós como uma imagem rara se nos propusermos a um pensamento acerca da natureza comum entre o som e a palavra literária. O ritornelo equivale, em seu sentido estrito, a um símbolo comumente utilizado em uma partitura musical. Indica o retorno, a repetição de determinado tema em uma peça. Na música, uma ferramenta ligada à memória. Porém não é somente em tal sentido, como uma simples notação, que evocamos aqui a presença de tal marca. Trata-se antes de um símbolo musical transmutado em pensamento.

É a partir da figura do ritornelo que Deleuze e Guattari, em *O que é a filosofia?*, propõem uma reflexão acerca da arte. Devemos considerar primeiramente que se a imagem buscada por tais autores, ao pensarem a arte, encontra-se no campo da música, talvez seja pelo fato de que nessa manifestação artística há seres de música que se comportam como seres vivos, “que compensam sua clausura individuante por uma abertura feita de modulação, repetição, transposição, justaposição”⁴⁹. O ritornelo assemelha-se, assim, a uma casa formada por pequenas células, seus aposentos.

O primeiro exemplo, apontado pelos autores ao indicarem um dos sentidos do conceito de ritornelo, é a forma sonata, sem dúvida a estrutura canônica por excelência do classicismo em música. A sonata comporta-se como uma forma musical essencialmente rígida, dada sua estrutura, a saber: expõe-se o primeiro movimento, a seguir uma transição para o segundo, a próxima temática e o retorno ao primeiro movimento como modulação. Devemos indicar sobretudo em sua forma fixa o que a sonata contém do pequeno ritornelo. Tudo o que ela deseja é o retorno à nota fundamental; em outros termos, que a música repouse em uma estrutura clara. Por tal motivo é essa a forma comumente tida em música como a arquitetura dinâmica por excelência, um edifício fundado sobre os pilares do tonalismo.

O pequeno ritornelo deve ser visto, então, em extensão a seu sentido estritamente musical, como o desejo do retorno a casa. É desse modo que a sonata, em sua rigidez obstinada de volta ao tema, parece se aproximar de certas tradições romanescas, nas quais o herói realiza na narrativa um movimento de busca, se não a casa, à sua subjetividade, uma

⁴⁹Deleuze e Guattari apóiam-se aqui no pensamento de Bergson acerca da música, segundo o qual a música, por ser uma arte calcada em um rígido esquema formal, encontra em sua própria moldura sua superação: uma abertura para o “exterior”.

espécie de procura pelo auto-conhecimento. Por tal viés a Teoria da Literatura costuma apontar no protagonista da *Odisséia*, Ulisses — o qual tem por epíteto a astúcia — o protótipo do herói romanesco, aquele que primeiro buscou trilhar o caminho de casa, o retorno a Ítaca. Poderíamos supor, a partir do movimento traçado por Ulisses, que a história da arte ocidental, em consonância com grande parte da nossa filosofia, apresentou-se durante muitos séculos como o triunfo de Ulisses e o sucesso de sua volta à terra natal. Eis o sentido do movimento empreendido pelo pequeno ritornelo: o triunfo do retorno.

Mas se o pequeno ritornelo configura-se como a busca pela terra firme sob o signo da representação, o grande ritornelo aparece como um acontecimento distante da forma sonata e do romance clássico, pois “se eleva à medida que nos afastamos da casa, mesmo se é para retornar a ela, já que ninguém mais nos reconhecerá quando retornarmos.”⁵⁰ Em música podemos indicar o fenômeno do grande ritornelo no abandono, por parte dos compositores contemporâneos, do tonalismo na composição. Lembremos que essa, sobretudo a partir do início do século XX, não mais leva em consideração o equilíbrio das notas, como ocorre na sonata, e sim elementos como a “cor” do som e a relevância do silêncio, entre outros, os quais engendram, se não o fim, o alargamento da moldura na forma musical.

Na literatura contemporânea não é mais a casa, ou o interior de si mesmo, o que buscam os personagens e a voz narrativa. Ao contrário, trata-se do abandono do lar, do sentido clássico da representação, em direção a uma autonomia ficcional, na qual o que menos conta é a visão do texto como uma realidade especular do mundo que o cerca. A esta ficção contemporânea novos elementos são postos em foco, e poderíamos supor que a “cor” do som está para a música assim como a dispersão do tempo, o infinito, o dilaceramento do autor, a linguagem fragmentada e o absurdo transmutado em realidade ficcional possível estão para a literatura. Entre os escritores que trilharam o caminho para fora da casa, podemos sem dúvida citar Kafka, cujo texto parece retomar uma linguagem que poderia ser definida por Stockhausen como a passagem da Casa ao Cosmos.⁵¹

Se tratamos a música e a literatura, neste estudo, como dois campos da arte que se propuseram a uma distância do conforto de suas casas, elegeremos então, como ponto de partida de nosso pensamento e lugar de encontro entre o som e a literatura, o texto kafkiano. Mais precisamente um de seus contos mais breves e que causam no leitor, o qual se propõe a verdadeiramente escutá-lo, um profundo sentimento de estranheza. Trata-se do conto “O

⁵⁰ DELEUZE; GUATTARI, *O que é filosofia?*, p. 247.

⁵¹ A passagem da casa ao cosmos. Trata-se da proposta de Stockhausen em suas composições, lembrada por Deleuze e Guattari em *O que é a filosofia?*. Cf. DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.246.

silêncio das sereias” — publicação póstuma de Kafka —, uma narrativa que gira em torno do paradoxo, um texto sem chão, poderíamos dizer, o qual por vezes deveria ser encarado menos como “Literatura”, se admitirmos aqui a acepção clássica do termo, que como música, ou a palavra transmutada em canto.

Leiamos então o texto na íntegra, para melhor iniciarmos nossa reflexão.

Prova de que até meios insuficientes — infantis mesmo — podem servir à salvação:

Para se defender das sereias, Ulisses tapou os ouvidos com cera e se fez amarrar ao mastro. Naturalmente — e desde sempre — todos os viajantes poderiam ter feito coisa semelhante, exceto aqueles a quem as sereias já atraíam à distância; mas era sabido no mundo inteiro que isso não poderia ajudar em nada. O canto das sereias penetrava tudo, e a paixão dos seduzidos teria rebentado mais que cadeias e mastros. Ulisses porém não pensou nisso, embora talvez tivesse ouvido coisas a esse respeito. Confiou plenamente no punhado de ceras e no molho de correntes e, com alegria inocente, foi ao encontro das sereias levando seus pequenos recursos.

As sereias entretanto têm uma arma ainda mais terrível que o canto: o seu silêncio. Apesar de não ter acontecido isso, é imaginável que talvez alguém tenha escapado ao seu canto; mas do seu silêncio certamente não. Contra o sentimento de tê-las vencido com as próprias forças e contra a altivez daí resultante — que tudo arrasta consigo — não há na terra o que resista.

E de fato, quando Ulisses chegou, as poderosas cantoras não cantaram, seja porque julgavam que só o silêncio poderia ainda conseguir alguma coisa desse adversário, seja porque o ar de felicidade no rosto de Ulisses — que não pensava em outra coisa a não ser em cera e correntes — as fez esquecer de todo e qualquer canto.

Ulisses no entanto — se é que se pode exprimir assim — não ouviu o seu silêncio, acreditou que elas cantavam e que só ele estava protegido contra o perigo de escutá-las. Por um instante, viu os movimentos dos pescoços, a respiração funda, os olhos cheios de lágrimas, as bocas semi-abertas, mas achou que tudo isso estava relacionado com as árias que soavam inaudíveis em torno dele. Logo, porém, tudo deslizou pelo seu olhar dirigido para a distância, as sereias literalmente desapareceram diante da sua determinação, e, quando ele estava no ponto mais próximo delas, já não as levava em conta.

Mas elas — mais belas do que nunca — esticaram o corpo e se contorceram, deixaram o cabelo horripilante voar livre no vento e distenderam as garras sobre os rochedos. Já não queriam seduzir, desejavam apenas capturar, o mais longamente possível, o brilho do grande par de olhos de Ulisses.

Se as sereias tivessem consciência, teriam sido então aniquiladas. Mas permaneceram assim, e só Ulisses escapou delas.

De resto, chegou até nós mais um apêndice. Diz-se que Ulisses era tão astucioso, uma raposa tão ladina, que mesmo a deusa do destino não conseguia devassar seu íntimo. Talvez ele tivesse realmente percebido — embora isso não possa mais ser captado pela razão humana — que as

sereias haviam silenciado e se opôs a elas e aos deuses usando por assim dizer como escudo o jogo de aparências acima descrito⁵².

“O diálogo é raro, e não devemos acreditar que ele seja fácil nem feliz.”⁵³. Ao redor de tal afirmação Blanchot reflete acerca do diálogo na literatura em um texto intitulado “A dor do diálogo”. Para Blanchot são raros os momentos em que a força de um diálogo verdadeiro ocorre em uma narrativa. Ao pensar sobre esse elemento literário, ele nos indica três autores, tidos como os representantes das três principais direções do diálogo moderno. São eles, a saber: André Malraux, Henry James e Kafka.

De Malraux, Blanchot lembra a arte da discussão através da qual dialogam seus personagens, especialmente nos romances *A condição humana* e *A esperança*. Trata-se aqui de personagens que, ao discutirem, tornam-se capazes de fundar uma comunidade. Apaixonadas e ativas, tais personagens dão, por vezes, voz a “grandes pensamentos da história”, sem contudo deixarem de se entregar a uma solidão própria.

Em Henry James torna-se relevante, sobretudo, o fato de que o recurso da conversa ocorre em torno de realidades aparentemente banais. “Em volta do chá na xícara da velha senhora, que Hawthorne dizia tê-lo enfeitado”⁵⁴. Em seus diálogos, James insere como terceiro o obscuro, o qual se torna centro de suas narrativas, razão de aproximação e encontro entre seus personagens.

Se em James o terceiro obscuro das conversas diminui a distância entre os personagens, há em Kafka um movimento contrário: aquilo que não é expresso tende a criar um espaço infinito entre as duas partes do discurso. O que ocorre no texto kafkiano, para Blanchot, é um diálogo outro e, de modo paradoxal, um não-diálogo. Em Kafka, a lei do discurso cede lugar a uma “Lei Outra”, a qual não conhece a principal regra de um diálogo, a da não-contradição. O paradoxo ocorre em parte pelos personagens estarem quase sempre à frente de dois inimigos contraditórios. São eles inimigos da razão e simultaneamente do absurdo.

Voltemos então ao conto de Kafka, que permeará nosso texto, e iniciemos nossa reflexão a partir de uma citação de Blanchot acerca do canto XII da *Odisséia*, “O canto das sereias”.

⁵² KAFKA. *Narrativas do espólio*, p. 104-7

⁵³ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 228.

⁵⁴ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 225.

As sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto. Entretanto, por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato. Elas não o enganavam, portanto, levavam-no realmente ao objetivo. Mas, tendo atingido o objetivo, o que acontecia? O que era esse lugar? Era aquele onde só se podia desaparecer, porque a música, naquela região de fonte e origem, tinha também desaparecido, mais completamente do que em qualquer outro lugar do mundo; mar onde, com orelhas tapadas, soçobravam os vivos e onde as Sereias, como prova de sua boa vontade, acabaram desaparecendo elas mesmas.⁵⁵

Sabemos que “O canto das sereias”, poema central da *Odisséia* de Homero, configurou-se como um dos textos mais retomados pela Teoria da Literatura na modernidade. Tal poema nos indica, sobretudo, a natureza dos caminhos trilhados pela literatura, e pela arte em geral, na cultura ocidental. Sua importância decorre de sua força alegórica, a apresentação de um herói que não sucumbe totalmente ao poder dos deuses. Ulisses procurou vencer as forças míticas pela astúcia e tornou-se, nesse momento, o protótipo do homem moderno, movido pelo pensamento racional. Se procurarmos então um centro neste poema, encontraremos não as sereias e seu canto, como nos indica o título, mas a força da subjetividade humana. Trata-se assim do triunfo da razão em detrimento do canto mítico.

Pensem nisso, e admitamos que se o poema homérico representa para nós o protótipo da ascensão do pensamento racional na arte, o movimento traçado pelo narrador no conto de Kafka nos indica um caminho outro. Deveríamos nos perguntar, em ressonância ao pensamento de Blanchot, primeiramente: haveria no triunfo de Ulisses uma derrota, e em sua salvação apenas a ilusão de estar salvo? Pela voz sarcástica do narrador em “O silêncio das sereias”, o que se encontra como centro da narrativa não é mais o triunfo de Ulisses, e sim o canto. E como não poderia deixar de ocorrer em Kafka, visualizamos uma primeira contradição já presente no título, posto que as sereias, ao invés de cantarem, silenciam mudas. Uma segunda estranheza, em relação ao poema original da *Odisséia*, é que o Ulisses de Kafka enche os ouvidos de cera ao passar pelas sereias. Originalmente, lembremos que Ulisses decide, seguindo os conselhos de Circe, ouvir as sereias preso ao mastro e que se coloque cera apenas nos ouvidos dos companheiros.

Em “O encontro do imaginário”, primeiro capítulo de *O livro por vir*, Blanchot propõe uma reflexão acerca da literatura a partir do canto XII da *Odisséia*. Assim como no

⁵⁵ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 3.

conto de Kafka, a crítica blanchotiana procura evidenciar não a astúcia de Ulisses, mas um retorno ao canto enigmático das sereias. Se grande parte da literatura ocidental traçou por séculos o caminho de uma “arte esclarecida”, o que encontramos em Kafka e Blanchot é um movimento de escuta ao canto, não mais a escuta de uma interioridade subjetiva, e sim uma abertura ao exterior. O narrador em Kafka parece silenciar as sereias e ensurdecer Ulisses a fim de dar vazão ao canto, e há certamente nisso a estranheza causada pelo paradoxo da personagem que não escuta o silêncio.

Poderíamos supor, nesse ponto, que o Ulisses de Kafka configura-se como o reverso do herói homérico, posto que, ao invés de escutar o canto, agora enche os ouvidos de cera; mas talvez haja nesta rápida conclusão um engodo. Pois, para Blanchot, mesmo por trás da atitude do Ulisses épico encontramos ainda “a espantosa surdez de quem é surdo porque ouve”⁵⁶.

Em “O silêncio das sereias” devemos então dar ouvidos ao sarcasmo presente na voz do narrador, o qual parece apontar ao leitor um Ulisses desmascarado — a queda de tal máscara acaba por erigir a presença obscura da derrota sob o triunfo. Logo no início do conto o narrador parece operar com uma afirmação “lógica”, ao dizer que os meios utilizados por Ulisses para salvar-se constituem-se como uma atitude ingênua: “Prova de que até meios insuficientes, infantis mesmo, podem servir à salvação”. Trata-se aqui de uma ironia obtida pelo uso do paradoxo, posto que o absurdo ocorre numa sentença de tom racional.⁵⁷ A confiança de Ulisses em seus poucos recursos, um “punhado de ceras e o molho de correntes”, e a inocência de sua alegria vão de encontro a mais uma surpresa na releitura kafkiana de Homero: as sereias esqueceram de cantar e, frente a tal adversário, só puderam utilizar um poder outro, a saber, o seu silêncio.

(...) o encantamento, por uma promessa enigmática, expunha os homens a serem infiéis a eles mesmos, a seu canto humano e até à essência do canto, despertando a esperança e o desejo de um além maravilhoso, e esse além só representava um deserto, como se a região-mãe da música fosse o único lugar totalmente privado de música, um lugar de aridez e secura onde o silêncio, como o ruído, barrasse, naquele que havia tido aquela disposição, toda via de acesso ao canto.⁵⁸

⁵⁶ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 5.

⁵⁷ Devemos frisar nesse ponto que a crítica literária costuma apontar nas narrativas de Kafka a presença constante de uma espécie de jogo narrativo, no qual aquilo que a princípio pertenceria ao plano do absurdo é tratado por um tom lógico e racional na narração. Devido a isso, Blanchot situa os personagens de Kafka como inimigos simultaneamente do absurdo e da razão. Por vezes, o absurdo ganha outro status, a saber, uma realidade ficcional autônoma.

⁵⁸ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 5.

Talvez Ulisses represente tudo aquilo que não poderia ser a literatura, tal como a encontramos em Blanchot e Kafka. Seu saber de homem tranqüilo e sua ilusão na crença de estar salvo é algo assim como aquele que é surdo porque ouve, como diria Blanchot. Talvez também a arte só possa vencer onde ocorra o fracasso do conhecimento, mas há simultaneamente nessa vitória uma possível derrota, posto que “vencer” não alude aqui ao poder representado pela salvação. Ao pensar o elemento do diálogo em Kafka, Blanchot nos indica que a impossibilidade das relações, o impossível encontro entre Ulisses e as sereias não ocorre como uma negatividade resolvida, mas antes como uma nova possibilidade de comunicação.

Se Ulisses aparece, em Blanchot, como aquele que é surdo porque ouve, poderíamos ouvir na voz do narrador de “O silêncio das sereias” esse diálogo outro, do qual fala Blanchot, fundado no mais absoluto silêncio. O narrador poderia então ser lido aqui como o terceiro obscuro do encontro entre Ulisses e as sereias, que ao invés de aproximar ambas as partes, o racional e o mítico, instaura entre elas um espaço infinito, próprio ao imaginário na literatura. Admitamos assim que para isso tenha sido preciso obstruir os ouvidos de Ulisses, pois se alguém pudesse escapar ao canto, ao poder do silêncio, não haveria fuga possível. “Apesar de não ter acontecido isso, é imaginável que alguém tenha escapado ao seu canto; mas do seu silêncio certamente não.”

2.2 - Além do que é semântico, está o corpo da linguagem

Nos momentos mais raros, poderíamos definir a música: algo de menos sonoro que o sonoro. Algo que liga o ruidoso. Em outras palavras: um pedaço de sonoro amarrado. Um pedaço de sonoro cuja nostalgia pretende permanecer no inteligível. Ou esse *monstrum* mais simples: um pedaço de sonoro semântico desprovido de sentido.⁵⁹

Até aqui refletimos acerca da presença do canto na literatura. Vimos que em “O silêncio das sereias”, assim como nos textos de Blanchot referentes ao canto XII da *Odisséia*, eleger-se uma importância àquilo que é denominado por canto, em detrimento ao pensamento racional, representado pela figura de Ulisses. Devemos, nesse ponto, nos perguntar então acerca da natureza deste canto. Para quais obscuras exigências, afinal, canta tal canto? A que

⁵⁹ QUIGNARD. *Ódio à música*, p. 15.

direções, de onde partem suas forças? Poderíamos supor, primeiramente, que o canto nos indica, sobretudo, um ponto em comum para o qual se dirigem a música e a literatura no mundo contemporâneo. Se em “O silêncio das sereias” o narrador ensurdece Ulisses a fim de ironicamente erigir o canto sob o signo do silêncio, observamos também que na crítica de “O canto das sereias” Blanchot recorre à música para dizer este lugar exterior, do silêncio e do desaparecimento, no qual se encontra a literatura.

Para Blanchot, o que levava os navegantes a se perderem pelo canto das sereias não era o som, e sim o seu silêncio. O silêncio das sereias é precisamente a natureza de seu canto inumano, pelo estranhamento que causavam aos navegantes que, ao ouvirem aqueles seres terríveis — metade ave, metade mulher — pressentiam o sentido reverso do canto: “a suspeita da inumanidade de todo canto humano”⁶⁰.

Para refletirmos acerca das questões lançadas acima, lembremos aqui de dois ensaios belíssimos de Barthes, os quais constituem a parte final de *O óbvio e o obtuso*, intitulada por “O corpo da música”. São eles: “A escuta” e “O grão da voz”.

Em “A escuta”, Barthes propõe uma análise de caráter antropológico em torno do ato de escutar. Logo de início estabelece uma distinção entre *ouvir*, um fenômeno de natureza fisiológica, e *escutar*, um “ato psicológico”. Para situar o conceito na modernidade, Barthes estabelece três tipos de escuta. A primeira está ligada ao fenômeno do alerta animal. É a escuta dirigida aos “índices”, e neste plano nada separa o homem do instinto irracional. “O lobo escuta um ruído (eventual) de caça, a lebre um ruído (possível) de agressor, a criança, o namorado escutam os passos que se aproximam e que poderão ser os passos da mãe ou do ser amado”⁶¹.

A segunda escuta configura-se como uma possível marca, a qual indica a passagem do homem para o que se poderia chamar aqui de pré-história. Há neste ponto um passo significativo que parte do alerta animal em direção à decifração dos signos. Escutar equivale assim ao ato da leitura: “escuto da mesma maneira que leio”⁶². Algo ocorreu, antes mesmo da “prática da figuração parietal”, e separou primeiramente o homem do puro instinto animal. Há “em certos muros do período pré-histórico incisões rítmicas – e tudo leva a crer que essas primeiras representações rítmicas coincidem com o surgimento das primeiras habitações humanas.”⁶³

⁶⁰ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 4.

⁶¹ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 217.

⁶² BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 217.

⁶³ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 220.

Evidentemente, sobre o nascimento do ritmo sonoro, tudo o que se sabe é mítico; mas, seria lógico imaginar (aceitemos o delírio das origens) que ritmar (incisões ou golpes) e construir casas são atividades contemporâneas: a característica operatória da humanidade é precisamente a percussão rítmica longamente repetida, como provam os calhaus e as bolas poliédricas marteladas; através do ritmo a criatura pré-antrópica entra na humanidade dos australântropos.⁶⁴

Para refletir acerca da passagem da escuta dos índices para a da decifração, Barthes relembra a fábula freudiana que consiste na história da criança que joga um carretel preso a um barbante. Sabemos que tal brinquedo representa um primeiro jogo com os símbolos, mas indica simultaneamente a criação de uma marcação rítmica. Se a princípio tal criança encontrava-se na escuta alerta, atenta aos ruídos que pudessem indicar a presença da mãe, agora o índice transforma-se em signo. O carretel que aparece e desaparece no mistério da linguagem. Nesse ponto, escutar liga-se a uma decifração do obscuro que precisa vir à tona para tornar-se uma possível representação.

A segunda escuta tornou-se, em nossa civilização, uma espécie de ouvido atento dirigido para a interioridade. Na cultura judaico-cristã, nos diz Barthes, o objeto da escuta sofreu uma lenta interiorização, até transmutar-se em consciência pura. Encontra-se nesse caso, para Barthes, a essência da confissão auricular na Igreja Católica. No período patrístico, era exigida do culpado uma confissão aberta, pública, e o costume de se confessar de boca a orelha nasceu somente em meados do século VII.

“para erro público, para erro privado, confissão privada”: a escuta fechada e como que clandestina (entre duas pessoas) constitui, pois, um “progresso” (no sentido moderno), pois que assegurou a proteção do indivíduo (de seus direitos a ser um indivíduo) contra o domínio do grupo; a escuta privada do erro desenvolveu-se assim (pelo menos em sua origem) à margem da instituição eclesial: entre os monges, sucessores dos mártires, acima da Igreja, se assim podemos dizer, ou entre heréticos como os cátaros, ou ainda em religiões pouco institucionalizadas como o budismo, em que a escuta privada, “de irmão a irmão”, é praticada regularmente.⁶⁵

Assim como a primeira escuta eleva o ruído a um possível alerta, a segunda escuta configura-se como aquilo que transforma o homem em ser dual, posto que coloca em jogo o intersubjetivo. Poderíamos aproximar a tal escuta o que significou para a História da

⁶⁴ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 220.

⁶⁵ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 222.

Literatura o surgimento do romance clássico. Quando Barthes refere-se à Reforma de Lutero como sintoma histórico da ascensão da escuta intersubjetiva — os fiéis na Igreja escutam a partir da Reforma em sua própria língua e não mais em latim —, devemos lembrar também que o romance representou, em certa medida, a ascensão das línguas românicas em sua forma escrita.

O escritor compõe sua narrativa, nesse momento, encurtando o caminho entre aquele que escreve e o texto. Trata-se, portanto, de uma intimidade, quase uma confissão auricular. Talvez por isso o romance tenha se dirigido, pelo viés da escuta, de maneira preponderante à escuta do interior representada pelo herói, que ao perder o caminho de casa, deve agora procurar a direção de um auto-conhecimento. Porém sabemos que o personagem romanesco, o qual trilhou esse caminho, nada pôde encontrar a não ser a ilusão do encontro sob a qual resta somente o vazio e o silêncio. “Para quem lê um romance, como para quem ouve música, a terra onde pousam os pés é um fazer silêncio”⁶⁶.

De “O silêncio das sereias” lembremos aqui, mais uma vez, a inexistência de uma busca ao interior. Trata-se muito mais de um caminho outro traçado pela voz de um narrador nada ingênuo, o qual estabelece definitivamente em sua linguagem o poder do silêncio e do exterior. Nesse texto, o que encontramos a cada linha é o distanciar-se de casa, a palavra desalojada de suas certezas imediatas. Nesse ponto, podemos apresentar o que Barthes denomina como a terceira escuta, a saber, a escuta contemporânea. No momento em que a segunda escuta põe em jogo dois indivíduos, tal posição abre caminho, em seu limite inevitável, a uma escuta que fala. O silêncio do ouvinte possui a mesma importância que a palavra ativa do locutor: “a escuta fala, poderíamos dizer: é nesta fase que intervém a escuta psicanalítica.”⁶⁷

O objeto da escuta psicanalítica é a linguagem do inconsciente, e se nesse caso ainda observamos a presença de dois indivíduos, tal relação não ocorre intersubjetivamente, mas como o encontro de dois inconscientes. A escuta psicanalítica representa um salto em relação ao jogo intersubjetivo do que é chamado por Barthes de segunda escuta, pois o que é posto em questão nesse momento não é mais o significado das sentenças, mas a palavra que remete a um significante, o qual configura-se sobretudo como elemento do corpo.

Nesse plano em que ocorre uma relação baseada nos significantes, o analista não deve representar aquele que, por seu saber prévio, indica no paciente a origem de seu trauma. Ao contrário, ele deve ser capaz de aceitar uma perda a partir do inconsciente e do desejo do

⁶⁶ QUIGNARD. *Ódio à música*, p. 76.

⁶⁷ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 222.

outro, e sua escuta precisa a rigor tomar uma posição de flutuação, para que seja possível ouvir, na fala do paciente, o “essencial”⁶⁸. O essencial apontado por Barthes na escuta psicanalítica configura-se como um significante: “é um termo, uma palavra, um conjunto de letras que remetem a um movimento do corpo.”⁶⁹

Nas sociedades tradicionais encontramos a configuração de uma cena na qual aquele que ouve ocupa uma postura essencialmente servil em detrimento do indivíduo que fala sob a sanção do poder. Na escuta moderna, ao contrário, como na escuta psicanalítica, *escutar* indica simultaneamente *falar*, a escuta que fala. Tal escuta falante produz-se sobretudo como o resultado do encontro de dois inconscientes. “Parece que a literatura consiste em tentar falar no instante em que falar se torna o mais difícil.”⁷⁰. É em torno de tal afirmação que Blanchot reflete acerca da linguagem em Kafka, e seu pensamento parece encontrar-se nesse momento num ponto semelhante àquele ocupado pela terceira escuta em Barthes.

Corporalidade do falar, a voz situa-se na articulação entre o corpo e o discurso, e é nesse intervalo que o movimento de vaivém da escuta pode realizar-se. Escutar alguém, ouvir sua voz, exige por parte de quem escuta uma atenção aberta a esse intervalo entre o corpo e o discurso e que não se limita nem à impressão exercida pela voz, nem à expressão do discurso. O que é oferecido para ser ouvido por essa escuta é exatamente aquilo que o indivíduo que fala não diz: a trama inconsciente que associa seu corpo como espaço de seu discurso (...)⁷¹

No conto de Kafka, pela voz sarcástica de seu narrador, percebemos também que “o que é oferecido para ser ouvido”, o canto das sereias, não é dito. Mas pela ironia do narrador, o qual enche de cera os ouvidos de Ulisses, é possível entrever algo que liga o texto à escuta moderna: o poder da escuta emanado de um poderoso silêncio.

Nesse ponto, Barthes evoca os ouvintes de uma peça clássica, os quais procuram decifrar no motivo musical uma construção pré-determinada, como “a construção de um palácio” sob os pilares das regras tonais. Na música contemporânea, ao contrário, a escuta é dirigida menos às relações entre as notas que ao som em si mesmo. É desse modo que Barthes refere-se à sua própria experiência de escuta frente a uma composição de John Cage.

⁶⁸ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 224.

⁶⁹ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 224.

⁷⁰ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 24.

⁷¹ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 225.

(...) “escutando” uma composição (a palavra deve ser tomada em seu sentido etimológico) de Cage, escuto cada som, um após o outro, não em sua extensão sintagmática, mas em sua significância bruta e como que vertical: ao desconstruir-se, a escuta exterioriza-se, obriga o indivíduo a renunciar à sua intimidade.⁷²

A não-hierarquia entre os sons, a renúncia do indivíduo criador, a autonomia da música pela relevância do ruído ou do silêncio. São esses alguns dos elementos levados em consideração pelos músicos contemporâneos ao compor. Em “O grão da voz”, um dos ensaios acerca da música presentes em *O óbvio e o obtuso*, Barthes procura encontrar aquilo que, em uma melodia cantada, se apresenta como uma “materialidade do corpo”, o encontro entre uma língua e uma voz. Tal encontro é denominado por Barthes como o “grão”, quando a voz tem uma postura dupla, uma produção dupla: de língua e de música.”⁷³ Para isso parte de uma análise da performance de dois cantores: Panzéra e Fischer-Diskau.

Em Fischer-Diskau Barthes identifica a perfeição técnica presente em sua dicção e a expressividade do canto. É a respiração o ponto forte de Diskau, calcada em um respeito rigoroso à estrutura da música. Mas especificamente por tais razões, Diskau apresenta-se aqui como a representação de um canto excessivamente expressivo “que nunca vai além da cultura: é a alma que acompanha o canto, e não o corpo: o que é difícil é o corpo acompanhar a dicção musical (...)”⁷⁴.

(...) toda a pedagogia musical ensina, não a cultivar o “grão” da voz, mas as maneiras de emití-la com sentimento: é o mito da respiração. Quantas vezes profetizaram os professores de canto que toda a arte do canto consistia no domínio, no controle da respiração! A respiração é o *pneuma*, é a alma que se inflama ou se quebra, e toda arte ligada à respiração pode ser uma arte secretamente mística (de um misticismo rebaixado ao nível do microsulco de massa). O pulmão, órgão tolo (a macieza dos gatos!), incha-se, mas é incapaz de ereção (...)⁷⁵

⁷² BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 228.

⁷³ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 238.

⁷⁴ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 240.

⁷⁵ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 240.

Em Panzéra⁷⁶, ao contrário, a força do canto encontra-se em sua “imperfeição” técnica. Na língua francesa, recomenda-se que os cantores trabalhem a dicção perfeita das consoantes, as quais devem ser articuladas e destacadas para que ocorra uma “clareza do sentido”. Em Panzéra, Barthes escuta o movimento contrário: as consoantes são “patinadas (...) para que recuperassem o desgaste de uma língua que vive, funciona e trabalha há muito tempo, deviam ser o simples trampolim da vogal admirável”⁷⁷. Há então nesse canto o que é denominado por Barthes como o “grão” da voz, emanado da garganta e não do pulmão, “espaço em que o metal fônico adquire consistência e se recorta, é a máscara que explode o significante, fazendo brotar, não a alma, mas o gozo.”⁷⁸

Escutemos o ponto precioso da narrativa, indicados em Kafka e Blanchot, no qual se encontram Ulisses e as sereias. Um ponto no qual não mais existe o mito sobrepujado pela razão, povoado sobretudo pela força da palavra em seu canto. Escutemos por fim o “grão” que soa neste espaço da literatura. Da garganta ouçamos então a voz de uma língua que vai de encontro ao que a roça: o “puro som” e, simultaneamente, o silêncio do exterior.

⁷⁶ Devemos frisar aqui o fato de que Panzéra é um cantor esquecido da cena musical, cuja carreira foi construída antes da era do microsulco. Em sua juventude, Barthes o procurou para tomar algumas aulas de canto. “Suas gravações encontram-se apenas em discos de 78 rotações, ou em regravações imperfeitas. Esta circunstância, porém, mantém sua ambigüidade: pois, se a escuta dos discos de Panzéra é, hoje, para muitos, decepcionante, é porque seus discos são imperfeitos, mais, ao mesmo tempo e de maneira mais geral, porque a própria história modificou nosso gosto, fazendo com que essa maneira de cantar caísse no *démodé*, mas também, mais topicamente, porque essa voz faz parte de minha afirmação, de minha avaliação, e é, então, possível que eu seja o único a amá-la.” (BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 249).

⁷⁷ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 241.

⁷⁸ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 240.



CAPÍTULO 3

O poema é o amor realizado
do desejo que permaneceu desejo

3.1 - A ausência

A escrita de Orfeu? Por quê? Evidentemente porque ela vence a morte, escrita polifônica, voz exploratória da diferença e da unidade dos nomes, livro viático de além-túmulo. Tumulto de livros na biblioteca de Orfeu. E, em torno do inventor das letras e de outros deuses barrocos, o enxame das mulheres, seu desejo inquieto, sua loucura assassina solta, enfim.⁷⁹

Sobre uma hídria de Palermo, datada de 385 a.C., vislumbra-se Orfeu cercado por duas Musas. Em suas mãos o herói tange a lira, e a seu lado uma das Musas lhe estende um rolo de papiro aberto. Em outra representação do personagem, um espelho etrusco do século IV a.C, Orfeu canta em meio aos animais, e a seus pés há uma caixa com tantos outros rolos de papiros. Tais imagens, citadas por Marcel Detienne em seu livro *A escrita de Orfeu*, nos indicam, sobretudo, a presença de um Orfeu citaredo e simultaneamente inventor da escrita. Na mitologia grega, Orfeu é comumente tido como o herói que recebeu a escrita diretamente das Musas e a trouxe aos homens. Do mesmo modo, ele é apontado em algumas narrativas míticas como aquele que primeiro engendrou a lira, o instrumento precursor da música na Grécia Antiga.

Música e Escrita. Música e Literatura. O mito de Orfeu configura-se sem dúvida como uma das narrativas mais revisitadas pela arte no ocidente, não por acaso, especialmente em obras literárias e peças musicais. Em música, podemos citar a presença do herói primeiramente no *Orfeo* de Monteverdi, na Itália Renascentista de 1607, passando por Telemann, Haydn, Offenbach, até Stravinsky, nos primórdios do século XX. Na literatura lembremos, entre outros, da presença de Orfeu em Píndaro, Virgílio, Novalis, Victor Hugo, Paul Valéry e Jorge de Lima.

O nome de Orfeu aparece pela primeira vez em um fragmento do poeta Íbicos, datado do século VI a.C. Acerca de sua genealogia, os mitos mais difundidos o apresentam ora como filho de um deus trácio, Eagro, ora como descendente direto de Apolo. Entre as narrativas míticas gregas, são duas as principais aparições do herói. Uma delas apresenta Orfeu como um dos tripulantes da expedição dos argonautas em busca do velocino de ouro. É o centauro Quirón quem aconselha Jasão a convocar Orfeu devido às suas habilidades como

⁷⁹ DETIENNE. *A escrita de Orfeu*, p. 1.

músico e mago. Orfeu, durante a viagem, alcança a glória por sobrepor sua música ao poderoso canto das sereias e, desse modo, salvar a tripulação.

Outro mito, o qual aparece em sua versão definitiva no século I a.C, no Livro IV das *Geórgicas* de Virgílio, conta a descida de Orfeu ao Hades em busca da ninfa Eurídice. Após perder sua jovem esposa, no dia de seu casamento, Orfeu encanta as divindades do subterrâneo, Hades e Perséfone, as quais consentem em libertá-la sob uma única condição: a de que o herói não voltasse o olhar em direção a Eurídice até que o retorno por fim se desse por completo. Mas Orfeu comete a imprudência de se voltar para a ninfa e, com tal gesto, ela conhece sua segunda e definitiva morte.

É esse sem dúvida o mito mais célebre de Orfeu. Lancemos então as perguntas, as quais nos guiarão neste capítulo, a saber: de onde vem e, simultaneamente, para onde se dirige tamanha força presente em tal mito? O que poderia nos indicar tantas releituras, em obras as mais diversas possíveis, realizadas durante séculos, em torno do olhar de Orfeu? Sabemos por fim, e disto trataremos neste texto, que Orfeu acabou por tornar-se um dos símbolos centrais do pensamento daqueles que se propuseram a tratar a questão literária na contemporaneidade. Em Barthes, Blanchot, Detienne: Orfeu, o condutor das almas, ponto de partida e simultaneamente de chegada a uma possível essência da ficção no mundo contemporâneo.

Em *O grau zero da escrita*, Roland Barthes propõe uma análise dos caminhos trilhados pela literatura no ocidente para tratar, mais especificamente, das questões literárias contemporâneas. Ao se referir às manifestações da escrita no século XX, Barthes afirma que a literatura atingiu o “avatar da ausência”, uma espécie de escrita neutra, denominada aqui de “o grau zero”.

Tendo partido de um nada em que o pensamento parecia se elevar feliz sobre o cenário das palavras, a escrita atravessou assim todos os estados de uma solidificação progressiva: primeiro objeto de um olhar, depois de um fazer e, finalmente, de um homicídio, atinge hoje um último avatar, a ausência: nessas escritas neutras, chamadas aqui “o grau zero da escrita”, pode-se facilmente discernir o movimento de uma negação, e a impotência de completá-la num lapso de tempo, como se a Literatura, tendente há um século a transmutar sua superfície numa forma sem hereditariedade, não mais encontrasse pureza a não ser na ausência de todo signo, propondo enfim o cumprimento desse sonho órfico: um escritor sem Literatura.⁸⁰

⁸⁰ BARTHES. *O grau zero da escrita*, p. 7.

“O cumprimento de um sonho órfico”, eis uma imagem preciosa que poderia nos guiar ao refletirmos sobre a literatura e a música contemporâneas. Ao tratar da literatura, Barthes propõe uma espécie de arqueologia do texto composta por três elementos distintos: a língua, o estilo e a escritura.

Aquém da literatura encontra-se a língua. Aquém, e não além, por encerrar em seu domínio um horizonte familiar àqueles autores, os quais escrevem num idioma comum. Horizonte de forte negatividade, por sinal, pois “dizer que Camus e Queneau falam a mesma língua é presumir, por uma operação diferencial, todas as línguas, arcaicas ou futuristas, que eles não falam”⁸¹. A língua seria assim uma natureza comum, um objeto social, dada previamente a escritores e não escritores.

Quanto ao segundo elemento de sua análise, o estilo, Barthes o associa àquilo que há de obscuro no corpo e na obra de cada escritor. Apesar de ambos, língua e estilo, não serem objetos de escolha daquele que escreve, o estilo, ao contrário da língua, configura-se como uma solidão, e não como signo histórico e coletivo. Solidão essa ligada ao humor, e que talvez se faça visível em uma espécie de *ethos* da escrita. Do estilo, a raridade das imagens. De algum lugar íntimo e secreto, sua calma ou sua críspação, o que tornaria uma obra reconhecível. Nem o estilo e tampouco a língua nos diria algo de essencial acerca da literatura. Para Barthes, é da escritura, o terceiro elemento de tal arqueologia do texto, que nasce a literatura.

A escritura configura-se como uma espécie de borda traçada em torno do espaço literário. Para Barthes, se não há escritura, não há literatura. Ao tratar de tal aspecto do texto, Barthes cita, por exemplo, o uso do passado simples na escrita do romance francês, o que nos indica a presença de um pacto ficcional. Um artista se propõe a escrever segundo uma retórica própria ao espaço literário, e este livro será lido por um leitor que o aceitará como ficção. A escrita clássica representou, durante muito tempo, uma borda ao redor do caos, uma retórica particular.

Porém, o ponto ao qual Barthes pretende chegar pertence ao momento de quebra de tal acordo ficcional. Escrever não mais coincide com traçar uma moldura em torno de um acontecimento. “Escrever é primeiramente querer destruir o templo antes de o edificar”⁸².

⁸¹ BARTHES. *O grau zero da escrita*, p. 4.

⁸² BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 303.

(...) é pelo menos, antes de ultrapassar seu limiar, interrogar-se sobre as servidões daquele lugar, sobre o pecado original que constituirá a decisão de fechar-se nele. Escrever é, finalmente, recusar-se a ultrapassar o limiar, recusar-se a “escrever”.⁸³

Ao refletir sobre o conceito de *escritura* em Barthes, Blanchot procura frisar a presença de dois tipos de “escrita” distintos: a escrita clássica e a escrita contemporânea. A escrita contemporânea configura-se como um movimento contrário àquele traçado pelo romance burguês, pois apresenta-se como uma escrita sem escrita — em sua segunda acepção entendida como o avatar das belas letras —, o que em Barthes é denominado por “grau zero”. Levar a literatura a um ponto de neutralidade e desaparecimento — a “neutralidade que todo escritor busca”⁸⁴ — que conduz, muitas vezes, ao limiar do silêncio. Se o romance burguês, o qual constitui a escrita clássica e romântica, configurou-se como uma espécie de resistência contra o caos, Barthes indica que tal fenômeno se deu como um movimento coincidente com aquele traçado pela História.

Nos tempos burgueses, a escrita não poderia apresentar-se como dilaceramento da linguagem, visto que a consciência não o era. Lembremos, aqui, que o advento do romance europeu deu-se, em parte, como movimento especular, na literatura, do aprendizado da subjetividade burguesa. A unidade ideológica da burguesia originou uma escrita simultaneamente única. Porém, a partir do momento em que o escritor “deixou de ser uma testemunha do universal para se tornar uma consciência infeliz (por volta de 1850), o seu primeiro gesto foi escolher um compromisso com a sua forma, seja assumindo, seja recusando a escrita de seu passado”⁸⁵.

Há pouco mais de cem anos que a literatura tornou-se uma problemática da linguagem, e toda a arqueologia da escrita no ocidente parece apresentar-se como uma lenta decantação de sua forma. O século XIX foi testemunha de uma depuração da linguagem, e se a arte clássica era vista como uma linguagem transparente e sem responsabilidade, a partir da modernidade — lembremos aqui o significado da Revolução de 1848 — não há mais lugar para a ingenuidade no espaço da ficção. Pensemos assim que se a escrita não mais se refere à tranqüilidade de uma circulação social, não mais possui valor institucional, se a História parece fechar-se, cada vez mais, em um movimento de indiferença e clausura ao redor do texto literário, o único caminho possível é o retorno do texto a ele mesmo, na ausência de todo

⁸³ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 303.

⁸⁴ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 303.

⁸⁵ BARTHES. *O grau zero da escrita*, p. 4.

signo. Parece-nos que a literatura só se torna uma questão ao assumir-se como ruína. Parece-nos também que seu destino, como já afirmou Barthes, coincide com “o cumprimento desse sonho órfico: um escritor sem literatura”⁸⁶. Enunciado esse que poderia ser invertido sem a perda de seu significado. Diríamos então, simultaneamente, que a escrita contemporânea também se apresentaria como uma literatura sem escritor.

“Escrever começa com olhar de Orfeu”. Em torno de tal sentença Maurice Blanchot propõe, em *O espaço literário*, uma releitura acerca do mito de Orfeu. Para Blanchot, o gesto de Orfeu, ao voltar-se para Eurídice, constitui-se como uma forte simbologia para o pensamento literário. Eurídice, o ponto central e originário da obra, é vista aqui como a essência do texto, a qual jamais poderia ser abordada de maneira imediata. Porém, a impossibilidade de se alcançar o essencial da obra sem mediatismos, na ausência de qualquer engodo de caráter representacional, acarreta simultaneamente uma forte atração, um movimento em direção à sua essência. Eurídice indica, para Orfeu, uma atração para a origem da obra, em direção a esse ponto essencial que ao ser atingido transforma-se no inessencial, o futuro transmutado imediatamente, e sempre, em passado. Escrever, como olhar para Eurídice, pressupõe na literatura contemporânea o fracasso, o vazio e o silêncio. Voltar o olhar para o ponto central da escrita é, sempre e imediatamente, perder o que foi visto.

Quando Orfeu desce em busca de Eurídice, a arte é a potência pela qual a noite se abre. A noite, pela força da arte, acolhe-o, torna-se a intimidade acolhedora, o entendimento e o acordo da primeira noite. Mas é para Eurídice que Orfeu desce: Eurídice é, para ele, o extremo que a arte pode atingir, ela é, sob um nome que a dissimula e sob um véu que a cobre, o ponto profundamente obscuro para o qual parecem tender a arte, o desejo, a morte, a noite. Ela é o instante em que a essência da noite se aproxima como a outra noite.⁸⁷

Tal como o gesto de Orfeu, o que resta à literatura talvez seja uma espécie de “homicídio literário”. Diríamos que o olhar de Orfeu poderia nos indicar, na escrita contemporânea, um movimento reverso àquele traçado pelo romance clássico. Deixar entrar o caos num mundo povoado pelos clichês. Responder à exigência extrema de um chamado para a origem, que não se encontra necessariamente na obra, tampouco na figura do artista, como

⁸⁶ BARTHES. *O grau zero da escrita*, p. 7.

⁸⁷ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 171.

se deu com o advento do gênio criador romântico. Para Blanchot, é a inspiração⁸⁸ um dos pontos centrais e sempre esquivos da escrita. Se a literatura não mais se ampara em sua circulação social, se somente há escrita onde se assume o fracasso e a ruína, escrever, e aqui talvez se encontre o sentido da autonomia da escrita na contemporaneidade, é destruir o mundo, a força da publicidade, o poder do ego, as belas formas, na contramão da lei prática. Tal como Orfeu, quando no meio da noite, pressente o obscuro chamado da “outra noite”.

Ao refletir sobre a inspiração, noção importantíssima para se pensar a literatura contemporânea, Blanchot relembra o significado da escrita automática, principal estratégia literária do movimento surrealista francês. Tal atividade de escrita, inventada por André Breton, é praticada intensamente no período de 1919 a 1923, e nos indica a tentativa de uma experiência de escrita realizada a partir da dissipação da consciência do escritor, da razão e do gosto artístico.

Em um de seus depoimentos acerca do automatismo, citado por Blanchot em *O espaço literário*, André Breton afirma de modo incisivo a dificuldade encontrada em tal estratégia de escrita. Ao responder à acusação de preguiça, comumente levantada pela Crítica Literária da época com relação à escrita automática, Breton procura frisar o caráter penoso da espontaneidade de tal atividade literária. Ela exige, sobretudo, por parte do escritor, uma postura de abandono e desprendimento em relação ao poder do pensamento racional. Exige, simultaneamente, um ouvido atento a um pensamento que jamais poderia ser reflexivo, um ouvido que deveria filtrar tudo aquilo que não fosse proferido apenas pela “boca da sombra”⁸⁹.

A escrita automática somente torna-se possível quando o escritor se entrega à atração de uma presença essencialmente negativa. Neste ponto, devemos evidenciar que o significado do empreendimento surrealista, a partir do automatismo, assim como a noção blanchotiana de “inspiração”, possui profundas ressonâncias com aquilo que poderíamos pensar como “atração”, numa referência à leitura de Foucault acerca do exterior em Blanchot.

⁸⁸ É importante, neste ponto, frisar que a idéia da inspiração em Blanchot difere-se da inspiração romântica, pois indica menos um movimento subjetivo que uma saída para fora do mundo, para o exterior. Ao refletir sobre a inspiração, Blanchot lembra, por exemplo, o significado da atividade hipnótica realizada intensamente nos primeiros momentos do movimento surrealista. Para Blanchot, o fato dos surrealistas terem confiado sua estratégia ao sonho, e não ao sono, indica a presença de uma lucidez, uma luz fixa, ponto em que tudo se converte em imagem. Tal como um foco de luz paralisada, a qual se assemelha ao estado da insônia. Não há aqui repouso, tampouco a tranquilidade do sono. (...) “a hipnose não consiste em adormecer, mas em impedir que se durma, em manter, no seio da noite reunida, uma luz passiva, obediente, o ponto, incapaz de extinguir-se, da luz paralisada, com a qual a potência que fascina entrou em contato (...)” (BLANCHOT, *O livro por vir*, p. 185)

⁸⁹ O termo “boca de sombra”, utilizado por Blanchot ao tratar do automatismo, evidencia os laços do surrealismo com uma tradição poética que dava primazia à inspiração e ao abandono do poeta às potências do maravilhoso, das quais ele seria apenas o eco. Trata-se de uma tradição romântica encontrada em William Blake, e em toda a literatura poética alemã, de Novalis a Hölderlin. Cf. GENDRON. *O Surrealismo*, p. 56.

Em *O pensamento do exterior* Foucault aponta que “a atração é para Blanchot o que, sem dúvida, é para Sade o desejo, para Nietzsche a força, para Artaud a materialidade do pensamento, para Bataille a transgressão: a experiência pura e mais desnuda do exterior”⁹⁰.

Foucault evidencia que tal “atração” funda-se sobretudo na ordem de um paradoxo, já que ser atraído configura-se como ser acometido pela experiência do vazio e da perda provocada por uma linguagem imediata; simultaneamente, tal abertura encontra-se no plano de uma impossibilidade: jamais apresenta-se como uma manifestação positiva, mas somente como uma ausência que se confunde com o sinal dela emanado. Pelo sinal que se evola desta abertura da linguagem o ser é atraído, como se houvesse possibilidade de alcançá-la. Devidamente a tal paradoxo faz-se necessário uma atitude do sujeito que escreve — tal qual pretende a proposta bretoniana — de extrema negligência frente à escrita. O ser atraído deve se projetar todo para o exterior e apresentar um desprendimento, uma negligência a tudo aquilo que sinaliza a presença positiva de uma interioridade. Ser negligente indica, de maneira mais uma vez paradoxal, uma atitude de zelo e esquecimento: “Eurídice não deixa ver mais do que a promessa de um rosto”.⁹¹

O movimento da atração, a retirada do companheiro, põem a nu aquilo que é antes de tudo palavra, por debaixo de todo mutismo: o gotejamento contínuo da linguagem. Linguagem que não é falada por ninguém: todo sujeito não representa mais do que um vínculo gramatical. Linguagem que não se resolve com nenhum silêncio: toda a interrupção não forma mais do que uma mancha branca nesta toalha sem costuras. Abre um espaço neutro onde nenhuma existência pode arraigar-se (...).⁹²

O automatismo visa minimizar a distância entre o pensamento e a palavra, dando a essa uma autonomia em relação às leis do mundo. Porém, apesar de tal estratégia de escrita configurar-se como uma autonomia da palavra em relação ao mundo, não é a obra o objetivo visado por ele, tampouco a força subjetiva daquele que escreve, mas a “inspiração” em si mesma, entendida aqui como uma instância do “real”, o pensamento puro. À idéia da “atração”, pontuada por Foucault, vem se unir a noção blanchotiana de “inspiração.” Em um dos capítulos de *O espaço literário*, intitulado “O olhar de Orfeu”, Blanchot cita um fragmento de um ensaio de Hugo von Hofmannsthal, *O poeta e este tempo*, publicado em 1907, o qual reflete sobre a figura do inspirado.

⁹⁰ FOUCAULT. *O pensamento do exterior*, p. 35.

⁹¹ FOUCAULT. *O pensamento do exterior*, p. 55.

⁹² FOUCAULT. *O pensamento do exterior*, p. 70.

Ele aí está, mudando silenciosamente de lugar, sendo apenas olho e ouvido, e recebendo apenas suas cores das coisas sobre as quais repousa. Ele é o espectador, não, é o companheiro escondido, o irmão silencioso de todas as coisas, e a mudança de suas cores é para ele um tormento íntimo, pois sofre de toda a coisa, e desfruta-a ao mesmo tempo que a sofre. Esse poder de gozo doloroso, eis todo o conteúdo de sua vida. Ele sofre de tanto sentir as coisas, sofre de cada uma e de todas juntas, sofre do que nelas é elevado, sem valor, sublime, vulgar, sofre de seus estados e de seus pensamentos... Nada pode negligenciar. Não lhe é permitido fechar os olhos para nenhum ser, nenhuma coisa, nenhum fantasma, nenhum fantasma nascido de um cérebro humano. É como se os olhos dele não tivessem pálpebras. Não tem o direito de expulsar nenhum dos pensamentos que o pressionam, pretendendo pertencer a uma outra ordem, pois, na ordem que é a dele, cada coisa deve encontrar o seu lugar... Tal é a única lei a que ele está submetido: não interditar o acesso de sua alma a nenhuma coisa, seja ela qual for.⁹³

“É como se os olhos dele não tivessem pálpebras.” Tal enunciado, pensado por Hofmannsthal poucos anos antes do surgimento da proposta surrealista, carrega consigo uma imagem bastante concernente à literatura contemporânea. Como se a escrita, especialmente a partir de fins do século XIX, ao perder sua justificação social no mundo, visasse a um chamado mais profundo, não encontrasse saída a não ser no eterno retorno à negatividade vazia de si mesma. Ao pensar o automatismo da escrita no movimento surrealista francês, Blanchot refere-se a um sintoma de toda a arte do século XX, quando o “obscuro deve penetrar no dia e fazer-se dia”⁹⁴. Não se trata aqui de uma escrita advinda de uma consciência culpada, pois o que se observa no surrealismo constitui-se antes como uma escrita simultaneamente despreocupada e penosa, a mão passiva que escreve, visto que somente conta o momento da experiência em si. Tal escrita situa-se assim no ponto de encontro entre a distração leviana e a liberdade do risco.

É a palavra que se faz desejo, que se confia ao desejo para reverter à sua fonte, e o que ela afirma incansavelmente, o que não pode calar. O que não pode começar nem acabar de exprimir, é ao que René Char faz eco, quando diz: “O poema é o amor realizado do desejo que permaneceu desejo” e André Breton: “O desejo sim, sempre”.⁹⁵

⁹³ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 180.

⁹⁴ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 187.

⁹⁵ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 187.

3.2 - Um sonho órfico musical: Jonh Cage e a música do silêncio

O concerto se inicia e a imagem que há é o pianista sobre o palco; ao entrar no teatro coloca a partitura, composta de algumas páginas em branco, sobre a estante. A peça a ser executada é composta por três movimentos: o primeiro com a duração de 30 minutos, o segundo com precisos dois minutos e 23 segundos, e o terceiro vibrará, nos olhos de um público perplexo, por 1 minuto e 40 segundos. Mas o que se ouve do início ao fim é o mais puro silêncio, marcado apenas pelas intervenções do instrumentista, que se limita a realizar o gesto de abrir e fechar o piano, indicando as passagens de um movimento a outro. Aos poucos o silêncio é invadido, como um rumor branco, pelos ruídos da platéia pagante. Nesta peça, uma inversão assim se erige: a suspensão da música pelo intérprete transmuda-se em silêncio. A moldura representativa do público, que deveria apresentar-se calcada sob o silêncio, transforma-se em som.

Essa é a cena que compõe *Tacet 4'33''*, a célebre peça do compositor norte-americano John Cage, que marcou de forma decisiva uma passagem na história da Música Contemporânea. 4'33'' de um silêncio poderoso, conhecido mais tarde como a inauguração da denominada Música Indeterminada. Essa peça, composta em 1952, não faz outra coisa que “provocar um deslizamento da economia sonora do concerto, que sai de sua moldura representativa, como uma máscara que deixa ver o vazio”⁹⁶.

Em outras composições, tais como a série *Peças para piano preparado*, Cage transforma o piano, tradicionalmente calcado nas alturas melódicas, num instrumento multiplicador de variados timbres e ruídos. Para isso ele insere no corpo das cordas objetos como pequenos parafusos, pedaços surdos de borracha, entre outros materiais inusitados. E o piano transforma-se em caixa de música, sino, guizo ou marimba de vidro. Toda essa parafernália musical nos indica uma apresentação delicada de “quase-sons” que se encontram no limiar do ruído. “Quase-sons” que provocam na música uma oscilação rítmica, da qual erigem-se pulsações e não-pulsações.

O ritmo para Cage não está na regularidade das batidas nem na mensurabilidade das durações, mas na flutuação sobre a crista de uma vaga

⁹⁶ WISNIK. *O som e o sentido*, p. 51.

métrica ou de uma não métrica enquanto tal. A música não se organiza em torno de um pulso (como a música modal), nem evita sistematicamente o pulso (como a música serial). Fases e defasagens alternam-se ao sabor e na pulsação do próprio acaso em som, ruído e silêncio. O ruído branco é o modelo desse universo (ou multiverso): o total sonoro é silencioso (matriz de toda comunicação possível, de toda a canalização de qualquer que seja a mensagem, matéria de todas as paisagens sonoras, frequência das frequências, pulso dos pulsos, ruído/zero.)⁹⁷

O movimento traçado por Cage visa uma música que, ao se estruturar sob o código do silêncio, aponta para um campo que se encontra aquém e além da própria música. Daí seu caráter essencialmente metalingüístico e conceitual que, para além de comentar o som através de si mesmo — ou de seu silêncio —, se erige como uma suspensão do tempo do ego, retirada da aura presente na linguagem musical. O som apresentado nem como rito sacrificial e tampouco como reflexo do progresso. O som do qual se evolui apenas um objeto sem identificação em sua mais pura obviedade.

Ao contrário de outros movimentos da música do século XX, tais como o serialismo ou o dodecafonismo, que se afastavam das regras da música tonal para adotar um outro sistema rígido de organização, a Música Indeterminada trabalha a indeterminação e o acaso.

Aqui chegamos a um dos temas capitais de Cage: o silêncio – título do seu primeiro livro (*Silence*, 1961). Um silêncio carregado de significados, provindo, ideologicamente, da filosofia zen, e musicalmente de Webern. “A música européia poderia ser melhorada com uma boa dose de silêncio”, disse ele, certa vez. O silêncio, como dimensão estrutural do discurso musical, é fundamental em suas composições, nas quais sons e ruídos se integram sem qualquer hierarquia. Mas o silêncio de Cage não é metafísico. É, antes, um modo de apreciação do acaso, porque, como realidade acústica, não existe(...) Dentro de uma câmara à prova de eco, ele ouviu dois sons, um agudo, outro grave: o agudo era seu sistema nervoso, o grave, o seu sangue em circulação.⁹⁸

Para John Cage a música não é vista como uma manifestação artística que parte do músico em direção aos ouvintes, e sim como um movimento no qual o artista possibilita aos sons serem eles mesmos. Em suas composições, Cage procurava se afastar das noções de relação comumente encontradas na composição musical. Ainda que ele enxergasse a

⁹⁷ WISNIK. *O som e o sentido*, p. 52.

⁹⁸ CAMPOS. *Música de invenção*, p. 134.

interpenetração dos elementos musicais, procurava não estabelecer relação alguma, para que o som ganhasse por si mesmo uma riqueza maior.

Admitamos então uma aproximação entre a proposta do indeterminado em Cage e a escrita automática surrealista. Se tal atividade literária é pensada por Maurice Blanchot como um dos sintomas centrais da escrita no século XX, a composição cageana parece encontrar-se, simultaneamente, num ponto limítrofe semelhante à proposta de Breton. O que importa em ambas as manifestações artísticas é a experiência em si, calcada em uma tentativa de abandono às leis da razão e do gosto artístico. Tanto para aquele que escreve como para o compositor que constrói sua peça o silêncio apresenta-se, muitas vezes, como o resultado possível da criação. A obra de Cage é operada como uma crítica à tradição musical ocidental, marcada pela racionalidade da composição tonal e das teorias harmônicas. Para Cage, “nenhum som teme o silêncio que o extingue e não há silêncio que não seja grávido de som”⁹⁹. Mais uma vez lembremos a força presente no gesto de Orfeu ao retornar o olhar para sua Eurídice — o homicídio literário. Admitamos por fim, também na música cageana, a força de uma sugestão órfica: o mais puro silêncio, o homicídio musical.

⁹⁹ CAMPOS. *Música de invenção*, p. 134.



CAPÍTULO 4

O ruído cerca o som como uma aura
a solidão essencial na música e na literatura

4.1 - A solidão

Sonhamos então, nostálgicos, com um universo em que o homem, em vez de agir com tanta fúria sobre a aparência visível, se dedicasse a desfazer-se dessa aparência, não somente recusando qualquer ação sobre ela, mas desnudando-se bastante para descobrir esse lugar secreto, dentro de nós mesmos, a partir do qual seria possível uma aventura humana de todo diferente.¹⁰⁰

“Parece que aprenderíamos algo acerca da arte se intuíssemos o que a palavra solidão pretende designar”¹⁰¹. Com tal enunciado, Maurice Blanchot inaugura, em *O espaço Literário*, uma reflexão acerca da obra de arte na contemporaneidade. Trata-se, sem dúvida, de um texto precioso para aqueles que se aventuram a pensar o espaço na literatura. Visualizemos aqui, primeiramente, três elementos fundamentais de tal texto: a obra, o livro, o escritor. Tais aspectos literários rodeiam um ponto central, e simultaneamente sempre esquivo, a noção de *solidão essencial*. Ao abrir seu pensamento acerca da solidão, Blanchot procura, primeiramente, lançar uma questão fundante, a saber: “o que significa estar só”?

A solidão essencial, da qual trata Blanchot, não se refere àquela solidão do artista que se recolhe para atender a um chamado subjetivo da criação, não se trata de um recolhimento, pois esse poderia nos indicar o isolamento do indivíduo que pretenda talvez buscar a verdade de sua obra, ou a verdade de si como sujeito. Estar só, por outro lado, é acompanhar o traço da escrita em seu fracasso: a ruína da obra, do livro, do escritor.

Pode-se então perguntar: a solidão, se esta é o risco do escritor, não exprimiria o fato de que ele está voltado, orientado para a violência aberta da obra, da qual jamais apreende senão o substituto, a aproximação e a ilusão sob a forma do livro?¹⁰²

A obra, o livro e o escritor reúnem-se assim em torno do que somente esta palavra, a solidão, poderia designar. Talvez se encontre nesta reunião o que Blanchot denomina por “exigência da obra” e o conseqüente desnudar-se daquele que verdadeiramente lança mão da escrita. Há aqui, primeiramente, um movimento que parte do escritor em direção à obra. O que se apresenta é a morte de uma inocência. O que há é a morte de uma pretensa

¹⁰⁰ GENET. *O ateliê de Giacometti*, p. 11.

¹⁰¹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 11.

¹⁰² BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 13.

comunicação da mão que escreve com um leitor que a desvendará. A solidão não deve significar, no entanto, um movimento objetivo dirigido à obra, em detrimento do gênio criador — não nos enganemos quanto ao sentido contemporâneo de autonomia da obra de arte. Morto o gênio, também a obra cerca-se toda por uma aura de morte, aura noturna. Aquele que escreve busca antes romper o laço de engodo que cerca a palavra, que a investe de poder. Daí porque, para Blanchot, escrever torna-se o movimento incessante do infinito, o estado insone de uma obsessão.

O escritor que se obceca em terminar a obra encontra apenas a ilusão de sua forma encarnada no livro. Realiza apenas o interminável: imagens afetivas que se repetem sempre, o *ethos* que tornaria sua escrita singular. A obra torna-se assim inatingível, posto que *falta*. Sempre. Simultaneamente, admitamos o paradoxo da escrita: pode a obra encontrar uma nova comunicação feita das solidões que se reúnem em seu espaço sem tempo. Leio um livro, e minha solidão pode também se realizar, na solidão da obra, no estar só de quem a escreveu. “Cada objeto cria seu espaço infinito”¹⁰³, e também o leitor, por um descuido fortuito, se entrega às vezes ao infinito do espaço literário. Visualizemos simultaneamente o movimento que parte do “Eu” ao “Ele” e a transformação incessante do “Ele” em “Ninguém”: o ponto neutro de um texto. Seria a solidão algo pertencente a uma ordem em que ninguém fala, da qual erige somente a afirmação de uma impessoalidade anônima? “A solidão (...) não significa condição miserável, mas realza secreta, nem incomunicabilidade profunda, mas conhecimento mais ou menos obscuro de uma singularidade inatacável.”¹⁰⁴

Pensemos então neste movimento empreendido pela literatura em seu caminho para a solidão, o risco do escritor em face da violência aberta da obra. Caminho esse empreendido simultaneamente em outros campos da arte e do pensamento. O grande arco traçado pela palavra, desde seus primeiros sintomas, em meados do século XIX, no momento da Modernidade Literária. O grande arco de abertura que se volta para a dissolução do sujeito, para a violência da obra, uma fenda ao exterior. Pensemos assim em uma nova aura que agora cerca a palavra, o pensamento, o som. Da aura diurna, das belas letras, passa-se ao disco noturno insone. Também na música, e disso trataremos agora, “o ruído cerca o som como uma aura”.

Voltemos então nosso olhar para uma aproximação entre duas solidões de campos distintos, a música e a literatura. Pensemos em tal encontro menos como uma comparação entre as duas artes, mas como uma maneira de visualizarmos melhor alguns sintomas

¹⁰³ GENET. *O ateliê de Giacometti*, p. 22.

¹⁰⁴ GENET. *O ateliê de Giacometti*, p. 40.

semelhantes que se apresentam em ambos os campos, o que possibilitaria também nos questionarmos acerca das forças que movem tais sintomas.

Trataremos, neste capítulo, de um escritor francês contemporâneo. Seu nome, Pascal Quignard. Sua obra, inaugurada em meados dos anos 70, é composta por mais de 40 títulos, os quais compreendem ensaios, romances, poemas, contos e “pequenos tratados”. Apesar da variedade de gêneros empreendida por este autor, há, sem dúvida, em seus textos uma individualidade própria e um acento singular, os quais configuram à sua escrita uma beleza extraordinária, calcada em uma impressionante erudição.

4.2 - Ódio à música

Todo o som é o invisível na forma do perfurador de envelopes. Que se trate de corpos, de quartos, de apartamentos, de castelos, de cidades fortificadas. Imaterial, ele atravessa todas as barreiras. O som ignora a pele, não sabe o que é um limite: ele não é nem interno nem externo. Ilimitante, ele é inlocalizável. (...) Não existe terraço, janela, torre, cidadela, ponto de vista panorâmico para o som. Não existe sujeito nem objeto da audição. O som penetra. Ele é o estuprador. O ouvido é a percepção mais arcaica ao longo da história pessoal, antes mesmo do cheiro, bem antes da visão, ele se alia à noite.¹⁰⁵

Em *Pascal Quignard: Étude de l'oeuvre*, Dominique Rabaté utiliza a expressão “solidão essencial”, em referência ao pensamento de Blanchot, ao refletir acerca da obra e da figura do escritor Pascal Quignard. Não por acaso, *Quignard le solitaire* é o título escolhido, pelo próprio autor e por Chantal Lapeyre-Desmaison, para o livro de conversas e reflexões acerca de sua obra, publicado em 1995.

La haine de la musique ou *Ódio à música*, como foi traduzido para o português, será o livro de Quignard que nos guiará aqui em direção a um pensamento filosófico, musical, literário. O título do livro causa, primeiramente, estranhamento, sabendo-se da dedicação do autor à música, de sua condição de instrumentista. Pascal Quignard descende, por filiação paterna, de uma família que desde o século XVIII se dedicou à construção de órgãos, à profissão de organistas. Porém, como afirma Dominique Rabaté, *La haine de la musique* faz alusão ao livro *La haine de la poésie*, de George Bataille, obra em que este filósofo expõe o

¹⁰⁵ QUIGNARD. *Ódio à música*, p. 63.

paradoxo da palavra poética desde a revolução empreendida por Baudelaire e Rimbaud, quando a linguagem passa a voltar-se para a morte que a encerra, a literatura do impossível. A provocação visa erigir a face obscura presente simultaneamente na música e na palavra.

Ódio à música compõe-se por dez pequenos tratados. “Petits Traités” é a denominação dada pelo próprio autor a alguns de seus textos. Cada um desses tratados configura-se como um conjunto de narrações fragmentárias que ora se aproximam de uma antiga linhagem aforística, ora apresentam-se sob a forma concisa dos haicais japoneses. Seus personagens aparecem sob o viés de figuras históricas relativamente anônimas e acabam por ganhar aqui um sentido, outro, distinto de seus lugares tradicionais: Sei Shonagon, São Pedro, Res, Eochaid, Eckhart.

Cada tratado aparece neste livro como uma composição construída por elementos vários que se misturam, tais como a ficção, a anedota, a meditação, a “retórica especulativa”. Não há neste livro uma narrativa propriamente dita, uma história com início, meio e fim a ser contada. Se procurássemos um fio condutor que permeia tais fragmentos, encontraríamos, entre outros elementos que comentaremos a seguir, os laços que unem a música à sua violência original. O som e a violência que o cerca. Diríamos, já de antemão, que simultaneamente há neste livro fios outros que o conduzem. Serão assim estas palavras e o que talvez somente elas sob este texto poderiam designá-lo: música, linguagem, infância. Tais aspectos, presentes em *La haine de la musique*, poderiam também ser pronunciados por outro nome: “a solidão”.

Nós envolvemos de panos uma nudez sonora extremamente ferida, infantil, que permanece sem expressão no fundo de nós mesmos. Esses panos são de três espécies: as cantatas, as sonatas, os poemas.

O que canta, o que soa, o que fala.

Com o auxílio desses panos, do mesmo modo que tentamos subtrair aos ouvidos alheios à maioria dos ruídos do nosso corpo, subtraímos ao nosso próprio ouvido alguns sons e alguns gemidos mais antigos.¹⁰⁶

A música ocidental, em sua história, poderia ser assim definida: uma longa conversa entre o som e o ruído. Em torno de tal questão, José Miguel Wisnik propõe, em seu livro *O som e o sentido*, uma releitura de caráter filosófico-antropológico para a História da Música no Ocidente, e afirma que o desenvolvimento gradativo da música tonal, que se

¹⁰⁶ QUIGNARD. *Ódio à música*, p. 9.

consolidou ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII significou em grande parte o movimento da grande recusa aos elementos ligados ao timbre, ao pulso, aos instrumentos de percussão. Diríamos que a música ocidental configurou-se durante muito tempo como a recusa do ruído, dos laços originais que unem o som ao terror.

Pensemos assim em uma grande cisão que possui seu protótipo na filosofia grega tanto em *A República*, de Platão, quanto na *Política*, de Aristóteles. Tais filósofos apontavam uma ruptura entre a música de caráter cívico — vista como harmoniosa e equilibrada, em consonância com o discurso da razão, livre do ruído — e outra música, turbulenta, de aspecto dionisíaco, que obedece aos movimentos do pulso e se oferece ao transe. Essa cisão musical presente na Grécia Antiga pode ser lida como um corte originário, o qual separa o som portador de sentido, a música apolínea da memória, daquele outro ligado ao esquecimento, que pressupõe a dissolução do sujeito e o discurso irracional. Na *Política* de Aristóteles, há um fragmento mítico protagonizado por Palas Atena, a deusa que, na mitologia grega, figura a sabedoria, a razão e a castidade. Neste mito, relido por Quignard em *Ódio à música*, Atena, ao tocar o *aulos* dionisíaco, é tomada de horror ao perceber sua expressão refletida num rio.

Foi Atena quem inventou a flauta. Ela fabricou a primeira flauta (em grego *aulos*, em latim *tibia*) para imitar os gritos que ouvira sair da goela dos pássaros-serpentes de asas de ouro e presas de javali. Seu canto fascinava, imobilizava e permitia matar instantaneamente de terror paralisante. (...) O silene Marsyas advertiu Atena que sua boca se distendia, suas bochechas inchavam e seus olhos se exorbitavam enquanto ela imitava esse canto da Górgona soprando em suas tibiae. Marsyas gritou para Atena: “Deixa a flauta. Abandona essa máscara que desordena teus maxilares e esse canto que apavora.” Mas Atena não o escutou. Um dia, na Frígia, enquanto a deusa tocava à margem de um rio, ela percebeu seu reflexo na água. Aquela imagem de uma boca ocupada a aterrorizou. Imediatamente jogou sua flauta longe de si entre os caniços da margem. Ela fugiu. Então Marsyas apanhou a flauta abandonada pela deusa.¹⁰⁷

O mito da invenção da flauta, segundo a versão aristotélica, assim como na releitura de Quignard, nos proporciona uma imagem rica ao refletirmos sobre a grande cisão ocorrida na música e na linguagem a partir do surgimento da filosofia. A força propulsora da razão significa aqui o abandono desse “canto que apavora”, o movimento em direção a um mundo povoado pela ilusão das belas formas, do belo som. Um mundo dual em que o som

¹⁰⁷ QUIGNARD. *Ódio à música*, p. 11.

apresenta-se como superior ao ruído, assim como a alma encontra aqui um lugar elevado em relação ao corpo.

Em *O som e o sentido*, José Miguel Wisnik realiza uma releitura da música modal, sistema de escalas anterior ao tonalismo europeu, presente nas tradições musicais das sociedades pré-capitalistas, assim como em linhagens musicais do Oriente. Nas sociedades modais a música realizava-se como uma experiência do sagrado, pois travava-se nela uma luta entre o som e o ruído. O modalismo, tal como vivido no mundo arcaico, era experimentado como um rito sacrificial.

Assim como o sacrifício de uma vítima (o bode expiatório, que os gregos chamavam *pharmakós*) quer canalizar a violência destruidora, ritualizada, para sua superação simbólica, o som é o bode expiatório que a música sacrifica, convertendo o ruído mortífero em pulso ordenado e harmônico.¹⁰⁸

Pharmakós, palavra grega que designa a vítima sacrificial e que simultaneamente indica um sentido ambivalente de veneno e remédio. Nesse ponto, devemos salientar que as músicas modais realizavam-se como o rompimento do *continuum* sonoro da natureza. “O mundo é barulho e é silêncio”¹⁰⁹. A música modal extrai o som do ruído como uma forma de recortar uma ordenação sonora. Porém, em tais sociedades, movidas pelo pensamento mágico e pela importância dos rituais de sacrifício, mantém-se a consciência de que o ruído subsiste sempre no limiar de invadir o som. Daí a importância, no modalismo, do pulso, dos movimentos provenientes do ritmo, de caráter dionisíaco, para que a música, em torno de escalas específicas, realize seu próprio movimento.

Do mesmo modo que a música modal, em sua origem, gira em torno de um símbolo sacrificial, também os instrumentos arcaicos de tais sociedades trazem em si a marca de um sacrifício: dos ossos de um animal surgiu a primeira flauta, das peles os tambores, dos chifres, cornetas. “Tudo está coberto do sangue ligado ao som”¹¹⁰.

Promontorium, língua, problema.

“Sons servindo para suprimir” definem a música.

Os sons da música suprimem da língua humana como do Sonoro natural.

Sons de morte.

¹⁰⁸ WISNIK. *O som e o sentido*, p. 34.

¹⁰⁹ WISNIK. *O som e o sentido*, p. 35.

¹¹⁰ QUIGNARD. *Ódio à música*, p. 28.

Hermes esvazia a tartaruga, furta e põe para cozinhar uma vaca, raspa a pele, estica-a sobre a casca esvaziada de sua carne, por fim fixa por cima dela sete tripas de carneiro. Ele inventa a cítara. Depois ele cede sua tartaruga-vaca-carneiro a Apolo.¹¹¹

“Sons servindo para suprimir”, um dos conceitos dados por Quignard à música. Tal denominação não se dirige à tradição modal das sociedades arcaicas, posto que nelas subsistia um estado de alerta quanto à importância de uma coexistência entre o som e o ruído, entendido aqui como uma instância de caráter dionisiaco. “Sons servindo para suprimir” refere-se, sobretudo, aos caminhos trilhados pela música tonal européia em sua retomada do projeto filosófico grego, agora com a nova vestidura do sistema tonal.

Neste ponto, é importante esclarecermos algumas diferenças teóricas do que em música denomina-se por modalismo e tonalismo. Nas tradições modais há uma melodia que gira em torno de uma escala específica, invariável em cada uma de suas linhagens, em torno de uma nota de base, uma tônica fixa. Em tais músicas é o ritmo que sofre constantes variações. Com relação ao tonalismo, a tônica, atraída pela dominante, transita e sai do lugar, através das modulações de tom, enquanto o pulso tende a permanecer constante. A música tonal apresenta-se como um discurso que tende a suprimir o colorido dos timbres, a variação rítmica, que evita todo ruído, como se fosse possível a projeção de uma ordem sonora totalmente livre da violência do som.

O discurso tonal em música, o qual gira em torno do movimento tensão/ repouso, reflete o universo da dialética, do romance e da história como progressão e como progresso. O tempo no mundo tonal funciona assim como a narrativa de um romance clássico. Se numa sonata há o desenvolvimento de um determinado tema melódico, se esta melodia sofre uma tensão que a distancia de seu tom fundamental, tal movimento ocorre sempre em função de sua resolução. Assim também o romance burguês nos apresenta um tema que se desenvolve nos moldes da representação discursiva: a apresentação de uma trama ficcional que se desenrola em conflitos variados para, por fim, apresentar um desfecho.

A grande história da tonalidade é, assim, a história da modernidade em suas duas acentuações: a constituição de uma linguagem capaz de representar o mundo através da profundidade e do movimento, da perspectiva e da trama dialética, assim como a consciência crítica que questiona os fundamentos

¹¹¹ QUIGNARD. *Ódio à música*, p. 20.

dessa mesma linguagem e que põe em xeque a representação que ela constrói e seus expedientes. Esse movimento pode ser acompanhado ao longo da sua brilhante história, que é sem dúvida um dos pontos mais altos daquilo que chamamos Ocidente.¹¹²

“O quarteto de cordas europeu. Quatro homens de preto, com gravatas-borboleta no pescoço, curvam-se sobre arcos de madeira, com crinas de cavalo, sobre tripas de carneiro.”¹¹³. *Ódio à música* pode ser lido como um livro de ficção, e simultaneamente ensaístico, que retorna o olhar para uma linguagem musical que por séculos acreditou na verdade de seu discurso. Observemos, contudo, que tal olhar realiza-se num momento em que não mais é possível atribuir todo sentido ao movimento dialético, em que o som abandonou de vez seus trilhos e agora procura novamente retornar ao ruído que o cerca, tal como ocorre na música contemporânea do século XX, quando barulhos dos mais variados tipos passam a integrar efetivamente a linguagem musical. A morte do “quarteto de cordas europeu” indica a morte de uma música do sentido, o fim da representação. Simultaneamente, no mesmo período histórico, a escrita não mais se apóia em uma verdade relacionada à profundidade do subjetivo.

A inviolabilidade da partitura escrita, o horror ao erro, o uso exclusivo de instrumentos melódicos afinados, o silêncio exigido à platéia, tudo faz ouvir a música erudita tradicional como representação do drama sonoro das alturas melódico-harmônicas no interior de uma câmara de silêncio de onde o ruído estaria idealmente excluído (o teatro de concerto burguês veio a ser essa câmara de representação). A representação depende da possibilidade de encenar um universo de verossimilhança que tem que ser, no caso da música, separada da platéia pagante e margeada de silêncio.¹¹⁴

Esgotadas as possibilidades discursivas da música tonal, o que se apresenta, já em meados do século XIX, é o surgimento de uma música que abandona o parâmetro das alturas melódicas e volta seu olhar para o colorido dos timbres, para a desconstrução melódica, o pulso, os instrumentos de percussão. Também na literatura o que se observa é a dissolução do sujeito, a presença do espaço do inconsciente em detrimento do tempo da dialética, a admissão da falta como centro da ficção. Como pensar a volta do ruído na música contemporânea? Como explicar a revolução da linguagem literária?

¹¹² WISNIK. *O som e o sentido*, p. 115.

¹¹³ QUIGNARD. *Ódio à música*, p. 73.

¹¹⁴ WISNIK. *O som e o sentido*, p. 43.

4.3 - Ode à música

O tempo da ausência de tempo não é dialético. Nele o que se manifesta é o fato de que nada aparece, o ser que está no fundo da ausência de ser, que é quando nada existe, que deixa de ser quando existe algo: como se somente existissem seres através da perda do ser, quando o ser falta. A inversão que, na ausência de tempo, nos devolve constantemente à presença da ausência, mas a essa presença como ausência, à ausência como afirmação de si mesma, afirmação em que nada se afirma, em que nada deixa de afirmar-se, na flagelação do indefinido, esse movimento não é dialético.¹¹⁵

“A escrita apresenta-se como uma vela que ilumina uma face do espaço a fim de erigir a parte sombria que a sustenta mais profundamente.” Ao redor de tal imagem, Dominique Rabaté, em *Pascal Quignard: Étude de l'oeuvre*, reflete acerca da obra de Quignard como um elogio à literatura. Já de antemão evidencia-se que tal elogio configura-se como um paradoxo, numa época que se volta toda para o poder da comunicação. Um elogio simultaneamente à figura anacrônica do escritor que teme se dobrar às normas de seu tempo, e volta-se para a solidão da obra. “Escrever é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo. Neste ponto, estamos abordando, sem dúvida, a essência da solidão”¹¹⁶. Para Blanchot, um dos pontos centrais do conceito de *solidão essencial* apresenta-se quando o escritor é capaz de se entregar, mediante a fundação de um espaço infinito, à fascinação de um tempo em suspensão.

O que se apresenta como uma escrita rara em *Ódio à música* é, sobretudo, a solidão fundada por seus pequenos tratados. Se o tema apresentado é a música em sua história de recalque e recusa do horror, tal temática aponta para além da música e roça em muitos momentos a solidão da infância, da literatura e da linguagem. As imagens afetivas traçadas por Quignard remetem a tempos antigos que se apresentam como um “espelho deformante” de nosso próprio tempo. *Ódio à música* compõe-se de três períodos históricos principais: o império romano, já em seu declínio, a sociedade medieval chinesa e o século XVII francês. Simultaneamente a essas paisagens arcaicas e estrangeiras, Quignard compõe, em cada um de seus dez tratados, um retorno à infância em seu sentido amplo: a infância da escrita, da linguagem, do próprio escritor que, por vezes, traça menos um auto-retrato de sua história que um “biografema”. Há em sua escrita uma suspensão do tempo, posto que o retorno ao passado

¹¹⁵ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 21.

¹¹⁶ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 20.

não nos devolve historicamente, tal como uma evolução reversa, às épocas antigas deste livro, mas acaba por fundar um espaço sem tempo.

Isso é, mas retorna, vem como já e desde sempre passado de modo que eu não o conheço, mas o reconheço, e esse reconhecimento arruína em mim o poder de conhecer, o direito de apreender, o inapreensível tornado também irrenunciável, o inacessível que não posso deixar de alcançar, aquilo que não posso tomar, mas somente retomar, – e jamais soltar.¹¹⁷

O espaço de *Ódio à música* funda-se essencialmente na atividade de escrita articulada à condição de leitor daquele que escreve. O próprio autor afirma que sua estratégia de escrita poderia ser denominada por uma “leitura reconvertida”¹¹⁸, posto que a maioria dos tratados deste livro, assim como em outros textos que compõem sua obra, apresenta-se como uma releitura de narrativas antigas, mitos gregos, textos bíblicos, biografias recriadas de personagens do período barroco francês, narrativas da tradição literária do oriente. Para Quignard, a atividade da escrita não pode jamais ser pensada sem o exercício incessante da leitura. Ao se voltar para tais textos pertencentes às culturas antigas e estrangeiras, Quignard estabelece um retorno incessante a um lugar de origem da linguagem que se encontra sem dúvida na ordem da infância. Ao que na infância há de nebulosidade, ao que nos primeiros anos da vida apresenta-se como imagem distorcida de um passado que foi e que retorna sempre como o reconhecimento de uma falta essencial que nos constitui.

Ao referir-se ao escritor como figura anacrônica, Rabaté nos indica, sobretudo, um movimento na contramão de um tempo saturado de sentidos. Aqui torna-se possível e, mais ainda, desejável uma escrita que esvazie o sentido, incompleta, uma escrita para além dos tempos, capaz somente de apontar para o silêncio que a funda.

Passar pelo silêncio e fazer dele sua vida, por esse ponto a que o escritor sempre volta, é ir a um limite da memória, lugar inaugural de um saber que perpassa sua obra: o saber do perdido, a volta aos lugares inóspitos do vazio, para viver com a despossessão, a partir da aprendizagem da incompletude, da não-totalização, que ele atravessa com o impacto de uma escrita, a dele, que é também o testemunho de algo que existe para além do

¹¹⁷ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 21.

¹¹⁸ RABATÉ. *Pascal Quignard: Étude de l'oeuvre*, p. 18.

burburinho e do vozerio desse século dos excessos que aponta para o sucesso ilusório da totalização.¹¹⁹

O escritor configura-se aqui como aquele que se volta para a paixão das origens e constrói uma obra pensamento de letra, atividade filológica anacrônica, memória dos textos. A volta ao passado, essa escrita da memória, não se apresenta, contudo, como uma escrita fundadora de um sentido da completude. Trata-se antes de uma obra em que a linguagem retorna a si mesma. Retorno ao que nela subsiste de vazio e silêncio. Daí a importância de se abordar, na obra de Quignard, sua constante estratégia de reencontro com a etimologia, um pensamento que se funda a partir do grego arcaico e do latim. Não se trata de uma obra que buscaria uma verdade por trás da linguagem, o que não torna sua escrita “filosófica”, se entendemos tal termo como inerente ao ato de educar. Tal escrita apresenta-se, antes, como uma espécie de arte de viver que jamais se transmuda em lição de vida.

Ao referir-se à obra de Quignard, Dominique Rabaté indica na escrita deste autor um sintoma da literatura do fim do século XX: se as vanguardas modernistas do início do século possuíam, em grande parte, uma atitude de descaso e preconceito com relação aos textos antigos, o que se observa na escrita de Quignard é a retomada dos textos arcaicos, assim como de uma tradição lingüística. Porém devemos apontar, sem dúvida, que tal retorno ao arcaico ocorre com a vestidura de um olhar essencialmente contemporâneo. O reconhecimento de que a falta, que constitui todo ser, reside acima de tudo no aspecto de mediação que a linguagem nos impõe.

Jorge Luis Borges citava um “verso que Boileau traduziu de Virgílio”:

“O momento em que falo já está longe de mim”.

Na realidade, trata-se de um verso de Horácio. Esse verso é o que precede o *Carpe Diem* da Ode XI:

Dum loquimur fugerit invidia aetas.

(Enquanto falamos o tempo invejoso de todas as coisas do mundo fugiu. Corta e segura em teus dedos o dia como fazemos com uma flor. Não creia nunca que o amanhã virá.)¹²⁰

¹¹⁹ BRANDÃO. “Pascal Quignard escrever é ouvir a palavra perdida”. In: *Alea: Estudos Neolatinos*, Belo Horizonte, v. 7, p. 235.

¹²⁰ QUIGNARD. *Ódio à música*, p. 50.

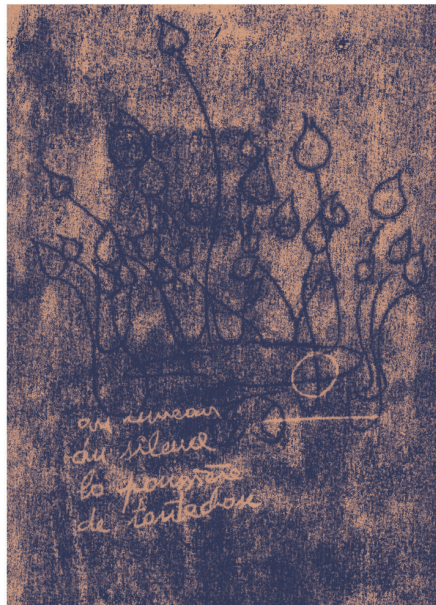
O escritor que realiza o movimento de retorno à infância do texto, à linguagem como palavra de origem, configura por certo um traço de redescoberta da linguagem, como algo que se encontra na ordem de um paradoxo. A aceitação de que ela é mediação e, paralelamente, caminho aberto para aquilo que permanece inaudito, “na ponta da língua”. Há aqui, sem dúvida, um importante sintoma da literatura contemporânea e o que constitui a solidão da obra, do escritor, da palavra literária.

Também na música empreendeu-se, especialmente no movimento da música contemporânea, um caminho de retorno às suas antigas linhagens, ao mundo modal, à admissão da presença do ruído, do silêncio, de toda uma violência que cerca o som. Por certo devemos salientar que a música do sentido, quando assobiamos um tema qualquer, subsiste fortemente, não somente na música de concerto, como também em suas manifestações populares, a canção, o jazz, o samba. Há ainda, e provavelmente permanecerá, a linguagem musical do conforto sonoro.

Mas paralelamente a esta música que conta uma história, que traz em sua narrativa todo um acúmulo de sentidos anacrônicos, há aquela que busca um retorno a sua origem. O contemporâneo em música relaciona-se com o esvaziamento da melodia do sentido, com a fundação da tensão, em detrimento da resolução e do repouso melódico-harmônico. O compositor, como o escritor deste novo século, habita também sua biblioteca de modo a revisitar os sons mais antigos mantendo, contudo, a consciência de que neles subsiste a solidão própria a todos os tempos. A solidão própria a todo som, a toda linguagem.

Por que o ouvido é a porta do que não é desse mundo? Por que o universo acústico consistiu, desde a origem, no acesso privilegiado ao outro mundo? O ser estaria mais ligado ao tempo do que ao espaço? Estaria ele mais ligado à língua, à música, à noite, do que às coisas visíveis e coloridas que o sol mostra todos os dias? O tempo seria o florescimento próprio ao ser e a obedecer sua flor obscura? O tempo seria o tiro do ser? A música, a linguagem, a noite e o silêncio suas flechas? A morte seu alvo?¹²¹

¹²¹ QUIGNARD. *Ódio à música*, p. 74.



au niveau
du silence
la première
de toute chose



CAPÍTULO 5

Bem atrás do pensamento, há um fundo musical

5.1 - O ar não tem lugar nem época. O ar é o não lugar onde tudo vai existir.

“O instante é de uma iminência que me tira o fôlego. O instante é em si mesmo iminente. Ao mesmo tempo que eu vivo, lanço-me na sua passagem para outro instante.”¹²² O firmamento apresenta-se como um enorme guarda-sol que nos protege do caos. Há muito tempo o construímos. Há muito tempo traçamos sob esta sombra tranqüila um reino de formas seguras. Por baixo deste firmamento não cessamos de inscrever nossas bases mais sólidas. São elas as opiniões, as convenções, suas causalidades. Sob este guarda-sol, sob sua imponência, eis o tempo determinista, a memória. Sob o gigante guarda-sol, nossos pilares filosóficos, novamente o tempo, o tempo. Mas há também, entre aqueles a guardar o reino do tempo seguro, os poetas, os artistas. E encontram pequenas fendas no guarda-sol que nos abriga. E rasgam, fendem até o infinito, o pensamento, para deixar passar uma luz que cega, brusca, “uma visão que aparece através da fenda, primavera de Wordsworth ou maçã de Cézanne, silhueta de Macbeth ou de Ahab”¹²³. Eis o tempo redescoberto.

Pensemos no tempo. O tempo da escrita, o tempo na música. Tal será o fio condutor deste último capítulo. A imagem do guarda-sol talvez possa nos indicar um sintoma comum entre a literatura e a música contemporâneas. A escrita do romance clássico e a música erudita tonal traçaram durante muitos séculos um movimento calcado no elemento do tempo, e encontraram em seu ápice uma linguagem coincidente com o tempo da dialética. Eis o mundo representado pela busca de uma profundidade essencialmente humana. A profundidade que diz do tempo dos homens, seus conflitos, sua consciência crítica. Tempo que coincide com um outro aprendizado, o da subjetividade burguesa. O tempo do romance.

Mas eis que, em dado momento desta história, começam a aparecer os primeiros sintomas de saturação de tal linguagem do homem consciente. Eis que não é mais ao tempo dos homens que a linguagem se dirige e sim ao tempo do inconsciente. Tempo esse que agora cessa de procurar uma possível reconciliação consigo mesmo, que se distancia tanto quanto possível de todo elemento humano. A este tempo outro, diria Paul Valéry, “o mais profundo é a pele”. A este tempo são as fendas no guarda-sol, presentes na poderosa imagem de

¹²² LISPECTOR. *Água viva*, p. 69.

¹²³ Em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari propõem uma releitura de um texto de Lawrence sobre a poesia, construído a partir da imagem do guarda-sol (DELEUZE; GUATTARI, *O que é filosofia?*, p. 261-2).

Lawrence, com sua luz brusca, que nos guiarão ao “caosmos”, como o movimento traçado por Olivier Messiaen. *Caosmos* da escrita, *caosmos* do som.

Para refletirmos acerca do tempo na literatura e na música do século XX, trataremos aqui de uma escrita que, no cenário da Literatura Brasileira, incessantemente se voltou à problemática do tempo na contemporaneidade. A singular escritura de Clarice Lispector. Mais especificamente voltaremos nosso olhar para uma de suas últimas publicações, talvez o mais enigmático livro desta escritora, *Água Viva*. Trata-se de um livro essencialmente fragmentário, diríamos assim uma espécie de *bricolage* literária, composta por personagens fluidos, não delineáveis, atemporais. Dentre eles, lembremos aqui as flores, a morte, os animais, o instante, a música, o “it”, a escrita.

Em *Água Viva* o que inexistente é um fio condutor do enredo, tal qual encontraríamos numa narrativa romanesca tradicional. Cada evento, que por mais banal ou patético possa parecer aos olhos do mundo prático, da lei e do cotidiano, encontra aqui uma vibração temporal e espacial próprias. O que há é a presença de uma narradora obscura que parece se dirigir, como numa carta, a um destinatário não menos obscuro. Se pudéssemos assinalar uma temática em *Água Viva* diríamos que trata-se de um livro cuja narradora obsessivamente discorre acerca da escrita, numa tentativa incessante de negar seu caráter representativo. A escritura é levada ao seu limite e procura, necessariamente por isso, o que poderíamos chamar de “intensidade do acontecimento”.

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício e espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já.¹²⁴

Em seu ensaio “O impronunciável, notas sobre um fracasso sublime”, Plínio Prado Júnior propõe uma reflexão acerca da escritura, em Clarice Lispector, aproximando-a da linguagem musical. Para ele, a escritura clariceana constitui-se como a “arte de aproximar o afeto”¹²⁵, a arte de encurtar ao máximo a distância entre o afeto e a palavra, numa tentativa de transpor a mediação e o conseqüente engodo imposto pela linguagem. Significa dizer que

¹²⁴ LISPECTOR. *Água viva*, p. 9.

¹²⁵ PRADO JR. “O impronunciável, notas sobre um fracasso sublime”. In: *Remate de Males*, Campinas, p. 21.

aquilo a que a linguagem alude deve performar-se no próprio corpo do texto. Desta tentativa de dizer o afeto sem o trair nascem neste livro as constantes referências à música instrumental, a seu caráter assemântico, desprovido de qualquer conteúdo discursivo. “Não se compreende música. Ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro.”¹²⁶

Pensemos assim em *Água Viva* não somente como um texto ficcional, mas também ensaístico: uma série de narrativas fragmentárias que se voltam à atividade da escrita. Aproximar o afeto sem traí-lo, aproximar a palavra literária da linguagem musical, constitui-se então como um movimento constante de anamnese. Escrever é permitir que algo sempre seja esquecido, tornar-se ausência pura, para que o afeto se apresente.

(...) poderíamos dizer que em *Água Viva* o que constitui eminentemente um evento é a própria ocorrência da “próxima frase”: a maravilha de sua vinda, iminente (ameaçante) e todavia inesperada. É para lembrar e celebrar esse simples evento que a obra se escreve, paradoxalmente e parataticamente. Nesse texto, sem dúvida mais do que em qualquer outro, a escritura se debruça sobre si mesma, se volta o tempo todo sobre o presente de sua própria apresentação, sobre o “instante-já” em que a frase vem – que resta no entanto inapreensível, inapresentável.¹²⁷

Se escrever constitui-se como o movimento, traçado por aquele que escreve, de aproximação do que se sente no próprio tempo da escrita, o que é denominado pela narradora de *Água Viva* como o “instante-já”, devemos frisar, contudo, que tal movimento não indica uma conciliação do sujeito-escritor com sua obra. Ao contrário, a escrita se faz à custa de um grande desamparo. O que há em *Água Viva* é uma escrita que produz um afastamento da subjetividade e procura, precisamente por isso, a experiência da criação musical *index sui*. A unidade do eu é destroçada e funda uma força em direção ao ele, a uma terceira pessoa impessoal, ao exterior. No entanto, não podemos entender a orientação ao ele como um movimento objetivo-categórico em direção à obra.

Quero a experiência de uma falta de construção. Embora este meu texto seja todo atravessado de ponta a ponta por um frágil fio condutor – qual? o do mergulho na matéria da palavra? o da paixão? Fio luxurioso, sopra que

¹²⁶ LISPECTOR. *Água viva*, p. 10.

¹²⁷ PRADO JR. “O impronunciável, notas sobre um fracasso sublime”. In: *Remate de Males*, Campinas, p. 22.

aquece o decorrer das sílabas. A vida mal e mal me escapa embora me venha a certeza de que a vida é outra e tem um estilo oculto.¹²⁸

A perda do sujeito não se dirige à glória da obra. Perder-se na imagem é lançar-se ao tempo da escrita, tempo pouco humano, poderíamos dizer, tempo sem tempo. Pura suspensão.

5.2 - O fascínio de uma única imagem

A narrativa começa onde o romance não vai (...), não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se.¹²⁹

A secreta exigência de uma narrativa talvez se encontre no “fascínio de uma única imagem”¹³⁰. Em *O livro por vir*, ao pensar o tempo no espaço da literatura, Maurice Blanchot propõe primeiramente uma distinção entre o romance e a narrativa. Em sua reflexão acerca do romance, Blanchot faz referência à luta, travada no seio da *Odisséia*, entre Ulisses e as sereias. “O que chamamos de romance nasceu desta luta”¹³¹. Da prudência de Ulisses, do que há em tal prudência de essencialmente humano, o impulso, pré-racional poderíamos dizer, de não se curvar ao poder mítico, à atração a qual aludem as sereias. Ulisses configura-se assim como o proto-herói romanesco. O proto-herói de uma história totalmente humana, que tem seu gérmen no poema épico de Homero e mais tarde encontrará sua justificação mais profunda: “o desejo de dar a palavra ao tempo”¹³². Mas Blanchot enfatiza, ao mesmo tempo, que o mundo em que nos encontramos configura-se como uma sociedade majoritariamente dominada pelo poder da técnica. Não há assim lugar possível para o romance, um gênero que significou, em seu ápice, o reflexo do pensamento dialético, a busca por uma profundidade essencialmente humana. O gênero romanesco já não cumpre seu papel.

“A narrativa começa onde o romance não vai, mas para onde conduz, por suas recusas e sua rica negligência.”¹³³. Com relação à narrativa, Blanchot enfatiza que tal texto

¹²⁸ LISPECTOR. *Água viva*, p. 25.

¹²⁹ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 7.

¹³⁰ *Idem. Ibidem*, p. 11.

¹³¹ *Idem. Ibidem*, p. 6.

¹³² *Idem. Ibidem*, p. 11.

¹³³ *Idem. Ibidem*, p. 7.

liga-se a uma metamorfose, ao fascínio e à perda presente em uma “única imagem”. A metamorfose a qual Ulisses alude, o canto das sereias, o horror que elas suscitam em face de seu caráter inumano, mas a que ele não se entrega. Para Blanchot, a ação apresentada pela narrativa é a da metamorfose e seu tempo não equivale ao tempo romanesco. Trata-se de um tempo outro.

A narrativa está ligada à metamorfose a que Ulisses e Ahab aludem. A ação que ela presentifica é a da metamorfose, em todos os planos que ela pode atingir. Se, por comodidade – pois esta afirmação não é exata –, dizemos que aquilo que faz avançar o romance é o tempo cotidiano, coletivo ou pessoal, ou mais precisamente o desejo de dar a palavra ao tempo, a narrativa tem, para progredir, aquele outro tempo, aquela outra navegação que é a passagem do canto real ao imaginário, aquele movimento que faz com que o canto real se torne, pouco a pouco, embora imediatamente (e este “pouco a pouco embora imediatamente é o próprio tempo da metamorfose”), imaginário (...).¹³⁴

O movimento da narrativa configura-se como aquele que faz com que “o canto real se torne, pouco a pouco, embora imediatamente (...) imaginário”¹³⁵. Eis o paradoxo de uma narrativa calcada sobre a ambigüidade própria do tempo imaginário, narrativa que não se configura como o simples relato de algo que ocorreu e deverá ser contado, mas como o próprio acontecimento. Em sua reflexão acerca da narrativa, Blanchot evoca o encontro, em Melville, entre Ahab e a baleia. Há aqui um importante contraponto em relação ao canto das sereias, já que Ulisses manteve-se firme no interior de sua escuta e Ahab perdeu-se na imagem.

Blanchot enfatiza o fato de que é somente no livro, nada mais que um acontecimento em seu suporte, o livro, que Ahab encontra Moby Dick. Mas é precisamente devido à atração, exercida por tal encontro, que Melville pôde de fato escrever sua narrativa. Entre Ahab e a baleia há uma luta na qual cada uma das partes deseja tornar-se o “mundo absoluto”¹³⁶, um drama até este momento de caráter metafísico. No entanto, é nesta narrativa que o desejo do absoluto torna-se o encontro real, real precisamente por seu caráter imaginário, e a coexistência entre Ahab e a baleia, ponto central no qual ocorre este encontro, abandona seu caráter metafísico para dar lugar à metamorfose da perda na imagem. Do desejo

¹³⁴ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 11.

¹³⁵ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 11.

¹³⁶ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 10.

de se alcançar o absoluto, “pouco a pouco, embora imediatamente”, ambas as partes afundam “naquele mar que será a obra transformada num oceano à sua medida”¹³⁷.

“Acho que vou ter que pedir licença para morrer. Mas não posso, é tarde demais. Ouvi o *Pássaro de Fogo* – e afoguei-me inteira.”¹³⁸.

A personagem narradora se afoga inteira em Stravinsky. Diríamos, antes, menos em Stravinsky que na obra sublime deste compositor, *L’oiseau du feu*. Perder-se na imagem, tal qual o movimento aludido por Blanchot acerca do encontro entre Ahab e Moby Dick, eis a direção para a qual, de modo semelhante, parece se dirigir a narrativa de *Água Viva* — a matéria de tal movimento é sem dúvida o tempo e imediatamente, de modo paradoxal, sua ausência.

Água Viva, como texto escrevível, é o “romance sem romance” (BARTHES, 1970, p. 12), desarticula o padrão de escrita e legibilidade dos “textos legíveis” ou de “plural modesto”, qual seja, textos que ainda admitem um modo realista de construção e de legibilidade, que contam uma história baseada em cronologias, eventos, personagens bem definidos, ainda que complexos, portadores de uma moral, de uma mensagem a ser decodificada pelo leitor, que seria induzido a acreditar que o texto (ou até todos os textos) teriam um solo semântico fundador do sentido a ser resgatado, e que este resgate seria a tarefa da leitura. Nesse caso, leitura e escrita seriam procedimentos compartimentados entre uma origem e um fim, e correspondentes dos pólos de emissão e de recepção. Em *Água Viva*, este esquema binário já não é mais possível.¹³⁹

Em seu livro *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*, Lucia Helena reflete sobre *Água Viva* como um livro que se insere no conceito barthesiano de “textos escrevíveis”, e evidencia que tal texto foge às noções tradicionais de gênero e acaba por vacilar as bases históricas e culturais daqueles que se propõem a verdadeiramente lê-lo. Um “texto escrevível”, tal como ocorre em *Água Viva*, é então uma narrativa que funda uma relação de crise com a linguagem, relação essa simultaneamente sentida no ato da leitura, de caráter amoral e essencialmente a-histórico. Em *Água Viva*, a narradora afirma que não há história alguma a ser contada, a não ser a história dos “instantes que fogem como os trilhos fugitivos que se vêem na janela do trem”¹⁴⁰. A história dos instantes fugidios. Pensemos então nesta história como uma experiência própria do paradoxo,

¹³⁷ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 10.

¹³⁸ LISPECTOR. *Água viva*, p. 55.

¹³⁹ HELENA. *Nem musa nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*, p. 85.

¹⁴⁰ LISPECTOR. *Água viva*, p. 67.

calcada na tentativa de se aproximar de um instante jamais presente. Aproximar-se do que se sente no momento da escrita. Desalojar a linguagem de suas certezas imediatas — conduzir a narrativa, o sujeito que escreve, assim como o leitor, ao ponto de incomensurabilidade que se apresenta entre o que se diz e a “coisa” à qual a linguagem alude.

Sempre ainda por vir, sempre já passado, sempre presente num começo tão abrupto que nos corta a respiração e, no entanto, abrindo-se como a volta e o reconhecimento eterno (...) tal é o acontecimento do qual a narrativa é a aproximação. Esse acontecimento transtorna as relações do tempo, um modo particular de realização do tempo, tempo próprio da narrativa que se introduz na duração do narrador de uma maneira que a transforma, tempo das metamorfoses em que coincidem, numa simultaneidade imaginária e sob a forma de um espaço que a arte busca realizar, as diferentes estases temporais.¹⁴¹

A busca pelo “instante-já”, o movimento traçado pela narradora em *Água Viva*, nos indica uma busca simultânea por um estado original da linguagem, uma origem que, no entanto, não faz referência direta a um passado da memória daquele que escreve, tampouco ao passado, de caráter histórico, da linguagem. Trata-se antes de uma escrita que se erige como um exercício constante de isolamento da palavra num espaço sem memória, uma espécie de “tempo puro.” Ao refletir sobre o tempo na narrativa, Blanchot alude ao que na obra de Proust denomina-se por narrativa pura, narrativa que se funda necessariamente num “tempo puro”. Devemos salientar, neste ponto, que o tratamento teórico dado ao tempo na ficção contemporânea possui uma profunda ressonância com a questão do tempo apresentada na ficção proustiana.

“Posso chamar este livro de romance? É menos, talvez, e muito mais a essência de minha vida recolhida sem nada misturar nela, nas horas de rompimento em que ela escorre. O livro nunca foi feito, ele foi colhido.”¹⁴²

Ao pensar o tempo em Proust, mais especificamente em seu livro *Jean Santeuil*, Blanchot evidencia o caráter fragmentário de tal obra, os personagens que subitamente desaparecem, as cenas que não procuram concatenarem-se umas às outras. Tal estratégia de

¹⁴¹ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 13.

¹⁴² Essa frase, evidenciada por Blanchot em *O livro por vir*, foi retirada dos fragmentos de *Jean Santeuil*; ela nos indica em Proust o desejo de escrever um livro feito apenas pelos instantes em que a vida, suas lembranças, adquire um sentido apenas imaginário no espaço da escrita. Espaço que funda uma metamorfose sem tempo, que abandona o caráter interior e subjetivo da figura do escritor para se abrir ao puro exterior, “nas horas de rompimento em que ela escorre” (BLANCHOT, *O livro por vir*, p. 28).

escrita busca, sobretudo, evitar o engodo do discurso romanesco, para aproximar-se, ao menos de modo fugidio, dos instantes que escorrem da própria vida do escritor, e saltam para o exterior da narrativa.

Na obra de Proust, o passado transmutado em presente configura-se assim como um fenômeno de reminiscência, que se liga menos a uma lembrança, a uma memória, que ao esquecimento. Dois tempos que se unem num acontecimento, mas que ao se enlaçarem já perderam o sentido de ambos. O que refulge neste instante, algo próximo àquilo que Blanchot denomina por metamorfose, é um terceiro tempo, feito de ausência e esquecimento: o tempo puro.

Em *Água Viva*, poderíamos apontar algumas ressonâncias com a escrita proustiana na medida em que há neste livro um abandono da espessura do discurso romanesco para adentrar-se na narrativa, no sentido blanchotiano do termo, e em seu tempo próprio. Em muitas passagens do livro a narradora parece referir-se às cenas que migram da vida da escritora para o espaço do imaginário¹⁴³. Cenas que versam pensamentos do mundo, sobretudo daquele mundo outro, daquela outra vida da qual se constitui a linguagem: sua estrutura original, sua busca por um tempo sem tempo, que foge ao acúmulo histórico de sentidos.

A vida oblíqua? Bem sei que há um desencontro leve entre as coisas, elas quase se chocam, há desencontro entre os seres que se perdem uns aos outros, entre palavras que quase não dizem mais nada. Mas quase nos entendemos nesse leve desencontro, nesse quase que é a única forma de suportar a vida em cheio, pois um encontro brusco face a face com ela nos assustaria, espantaria seus delicados fios de teia de aranha. Nós somos de soslaio para não comprometer o que pressentimos de infinitamente outro nessa vida de que te falo.¹⁴⁴

É então a este “tempo puro”, um tempo fora do tempo, que se encontra o espaço literário e sua matéria de paisagem exterior ao homem, exterior até mesmo à história ou à memória humanas. Em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari pensam a obra de arte a partir da seguinte pergunta: “como tornar um momento do mundo durável ou fazê-lo existir por si?”. Para tais autores, “a memória intervém pouco na arte (mesmo e, sobretudo, em Proust)”

¹⁴³ Devemos salientar, neste ponto, que a estratégia de escrita de *Água Viva* deu-se em parte, com a reescrita, ou até mesmo inserções na íntegra, de fragmentos de crônicas publicadas pela autora no período em que trabalhou como cronista no Jornal do Brasil. Em parte, podemos atribuir a esta *bricollage* o caráter biográfico da narrativa de *Água Viva*.

¹⁴⁴ LISPECTOR. *Água viva*, p. 64.

e para isso dirão que “não se escreve com lembranças de infância, mas por blocos de infância, que são devires-criança do presente”¹⁴⁵. A este tempo fora do tempo vem se unir o exterior da paisagem. “Há um minuto do mundo que passa”, não o conservaremos sem “nos transformarmos nele”.¹⁴⁶

As grandes paisagens têm, todas elas, um caráter visionário. A visão é o que do invisível se torna visível... a paisagem é invisível porque quanto mais a conquistamos, mais nela nos perdemos. Para chegar à paisagem devemos sacrificar tanto quanto possível toda determinação temporal, espacial, objetiva; mas este abandono não atinge somente o objetivo, ele afeta a nós mesmos na mesma medida. Na paisagem, deixamos de ser seres históricos, isto é, seres eles mesmos objetiváveis. Não temos memória para a paisagem, não temos memória, nem mesmo para nós na paisagem. Sonhamos em pleno dia e com os olhos abertos. Somos furtados ao mundo objetivo, mas também a nós mesmos. É o sentir.¹⁴⁷

Neste ponto, devemos evidenciar que a noção de tempo na arte contemporânea possui ressonâncias com os conceitos blanchotianos de “fala bruta” e “fala essencial” na linguagem literária. Para Blanchot, a “fala bruta” constitui-se na arte como uma decantação do peso da história. Impregnada de sentidos, e sobretudo formadora de sentidos, ela nos oferece a ilusão de uma claridade reconfortante: eis a palavra do rotineiro e da comunicação. Em lugar diverso encontra-se a “fala essencial”, a qual cede lugar à força da linguagem poética. “A arte também é o que há de mais duro – indiferença e esquecimento – para com suas próprias vicissitudes históricas.”¹⁴⁸. Sobre este espaço não-histórico, a “fala essencial” a qual Blanchot faz referência, cabe aqui uma citação de Jean Genet acerca da obra de Giacometti:

Um rosto vivo não se entrega com tanta facilidade, no entanto não é preciso muito esforço para descobrir seu significado. Creio – estou arriscando –, creio que o importante é isolá-lo. Se meu olhar o destaca de tudo que o cerca, se meu olhar (minha atenção) impede que esse rosto se confunda com o resto do mundo, evadindo-se em infinitas significações cada vez mais vagas, fora de si mesmo, e se, ao contrário, obtenho a solidão por meio da qual meu olhar o separa do mundo, é apenas o significado que afluirá e se

¹⁴⁵ DELEUZE; GUATTARI. *O que é filosofia*, p. 218.

¹⁴⁶ DELEUZE; GUATTARI. *O que é filosofia*, p. 220.

¹⁴⁷ Em sua reflexão acerca do conceito de paisagem na arte, Deleuze e Guattari citam um fragmento sobre a obra de Cézanne retirado do livro *Du sens des sens*. STRAUSS, *Du sens des sens*, p. 519 citado por DELEUZE; GUATTARI. *O que é filosofia*, p. 221.

¹⁴⁸ Para dar visibilidade aos conceitos de “fala bruta” e “fala essencial”, Blanchot, em *O espaço literário*, refere-se ao projeto literário de Mallarmé, e sua busca por uma “fala essencial” na poesia (BLANCHOT, *O livro por vir*, p.35)

acumulará nesse rosto (...) Quero dizer que se o conhecimento de um rosto pretende ser estético, deve recusar ser histórico. (...) Cada objeto cria seu espaço infinito.¹⁴⁹

É a esta paisagem anterior ao homem, espaço errático da literatura, que se refere a narradora de *Água Viva*. A narrativa que só faz referência a si mesma, como a música é sem referente, tão distante da pretensão metafísica de preencher vazios, quanto de um movimento objetivo que os descarta. Pois aqui não é do mundo que se fala, de sua lei, sua moral, mas antes inaugura-se um mundo outro: auto-referencial, infinito e exterior. O que então emana deste espaço para ser “visto de um avião em alto vôo” é a total impessoalidade do “it”.

Este texto que te dou não é para ser visto de perto: ganha sua secreta redondez antes invisível quando é visto de um avião em alto vôo. Então adivinha-se o jogo das ilhas e vêem-se canais e mares. Entende-me: escrevo-te uma onomatopéia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história, mas apenas palavras que vivem do som. Digo-te assim: “Tronco luxurioso.”¹⁵⁰

Seria este o trabalho do escritor? Retirar peso à palavra, isolá-la num espaço próprio e solitário? Ou qual seja “tornar um momento do mundo durável ou fazê-lo existir por si.”¹⁵¹. Em *Água Viva* responderia a narradora: escrevo como busco os instantes “fugitivos que se vêem da janela do trem.”¹⁵²

5.3 - Caosmos da escrita, caosmos do som

Ouç o ribombo oco do tempo. É o mundo surdamente se formando. Se eu ouço é porque existo antes da formação do tempo. “Eu sou” é o mundo. Mundo sem tempo. (...) O que estou escrevendo é música do ar. A formação do mundo. Pouco a pouco se aproxima o que vai ser. O que vai ser já é. O

¹⁴⁹ GENET. *O ateliê de Giacometti*, p. 22.

¹⁵⁰ LISPECTOR. *Água viva*, p.25.

¹⁵¹ DELEUZE; GUATTARI. *O que é filosofia?*, p. 220

¹⁵² LISPECTOR. *Água viva*, p. 88.

futuro é para frente e para trás e para os lados. O futuro é o que sempre existiu e sempre existirá. Mesmo que seja abolido o Tempo?¹⁵³

“Se eu ouço é porque existo antes da formação do tempo”, diz a narradora de *Água Viva*. Pensemos assim neste livro como uma narrativa para ser lida, ouvida, em voz alta. Uma narrativa de caráter essencialmente musical. Ao esbarrar na mediação e no engodo imposto pela palavra, é à música instrumental, desprovida de discurso simbólico, que a narradora faz constantes alusões. Precisamente por isso, ela declara seu horror ao *leitmotiv*, estratégia de composição desenvolvida pelo compositor alemão Wagner que, na música, indica a simbolização na narrativa da ópera.

A dissonância me é harmoniosa. A melodia por vezes me cansa. E também o chamado “leitmotiv”. Quero na música e no que te escrevo e no que pinto, quero traços geométricos que se cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo. É puro it.¹⁵⁴

Neste livro, as constantes referências à música realizam-se em estreita ressonância com a problemática do tempo, na medida em que a busca pelo “instante-já”, empreendida pela narradora, desemboca muitas vezes nas constantes alusões à música instrumental. E para visualizarmos melhor o caráter do tempo na música, mais especificamente na música contemporânea, e suas relações com a escrita, refletiremos aqui acerca da obra de um dos mais importantes compositores da Música Contemporânea do século XX. Trata-se do músico francês Olivier Messiaen, cuja obra sempre se voltou a forjar do som as forças do tempo.

Em seu livro *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*¹⁵⁵, Olivier Messiaen expõe o cerne de seu projeto de composição, qual seja, apresentar a música como a arte que delineia o tempo. Ao pensarmos no tempo, voltamo-nos quase sempre para os elementos que o preenchem, e durante muitos séculos assim ele foi trabalhado na música e na literatura. Na literatura, o gênero romanesco encarregou-se de saturar o tempo com seus sentidos, sua

¹⁵³ LISPECTOR. *Água viva*, p. 34.

¹⁵⁴ LISPECTOR. *Água viva*, p. 60.

¹⁵⁵ Em *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Messiaen apresenta os aspectos conceituais de algumas de suas obras, e sua relação com a noção de eternidade. Em muitas destas composições, o principal material sonoro utilizado pelo compositor são cantos de pássaros de variadas espécies. Tais cantos sofrem constantes permutações e sobreposições e acabam por fundar uma complexidade rítmica, formada por tempos simultâneos e distintos.

organização de caráter essencialmente cronológico. No caso da música clássica, houve simultaneamente um movimento semelhante. Pensemos na forma sonata, que se apresenta como uma música da memória, música que procura instrumentalizar um tempo essencialmente humano, forjar do som uma narrativa linear.

Mas o percurso musical traçado por Messiaen, assim como aquele observado simultaneamente em outros compositores contemporâneos, não busca na música o tempo como movimento de caráter unitário e cronológico. Messiaen, ao compor, procura apresentar o tempo em si mesmo, o tempo como força. Em seu livro *Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea*, Silvio Ferraz propõe uma reflexão do tempo em Olivier Messiaen a partir da imagem apresentada pelo próprio compositor acerca de sua obra e sua relação com o tempo.

Para Messiaen essa questão reside em ver o homem entre a duração infinitamente longa do tempo das estrelas e das montanhas e a infinitamente curta do tempo dos insetos e dos átomos. A sua obra é um espelho desse jogo entre tempo e eternidade, duas medidas absolutamente diferentes entre as quais se posiciona o ser vivo. Uma forçando a outra a seu limite, esta é a linha de força que Messiaen se vale para não mais preencher o tempo, mas para configurar aquilo que chamamos de “um pouco de tempo em estado puro”¹⁵⁶

O caminho escolhido por Messiaen em suas composições constitui-se como o abandono, na escuta musical, da primazia do tempo como causalidade, a retirada da idéia da sucessão, para se lançar num espaço sem fim nem começo. Mas é o próprio compositor quem afirma que abolir a noção de uma peça marcada pelo seu anúncio e seu desfecho não é suficiente para que se funde uma relação com a idéia da eternidade. Para ele, a questão se encontra na simultaneidade dos tempos, o que funda em sua obra uma noção, assim denominada pelo próprio compositor, de “tempo puro”.

“Fazer soar a arte do tempo é para Messiaen ligar o trabalho do compositor a uma noção particular de ritmo”¹⁵⁷. Em sua obra, Messiaen procura enfatizar a importância do ritmo e afirma que a música não pode ser pensada somente pela primazia dos sons, mas também pelo retorno às noções de duração, repouso, acentuação, arrebatamento, intensidade, ataque, timbre. Devemos salientar, neste ponto, que a noção de ritmo em Messiaen difere daquela que

¹⁵⁶ FERRAZ. *Música e repetição*, p. 184.

¹⁵⁷ FERRAZ. *Música e repetição*, p. 168.

se constitui no circuito fechado da tradição musical do ocidente. Tradicionalmente, em música, o ritmo constitui-se como unidades repetíveis e relacionáveis entre si por graus de analogia: “o ritmo pulsante, o ritmo sincopado, o ritmo lento, os ritmos retrogradados”¹⁵⁸.

O ritmo constitui-se na obra de Messiaen como o reino das acentuações, como se observa em algumas linhagens da música africana, nas quais, sobre um pulso regular, irregularmente se alternam uma série de acentuações e ataques diferenciados. Messiaen admite a importância da repetição enquanto diferença. Se a repetição rítmica funda na música clássica uma periodicidade, trata-se aqui daquela periodicidade outra observada nas ondas do mar, “em que cada onda é diferente da antecedente e da subsequente.”¹⁵⁹. Ao pensar o tempo, Messiaen refere-se à “duração pura”, na qual tempos irreversíveis são superpostos, e pela multiplicidade dos tempos o que nasce é a instabilidade do objeto musical, seu caráter efêmero.

Destruir o tempo é para Messiaen o mesmo que levar os sentidos aos seus limites, levar o ouvinte ao limite da percepção – aliás, ultrapassar esse limite. É nesse sentido que ele cita uma passagem que descreve a experiência alucinógena da mescalina quando fala sobre ritmo e cor: “o cérebro surpreendido pela abundância de imagens que ele não tem o hábito de perceber em tamanha quantidade num mesmo tempo.”¹⁶⁰

A destruição do tempo em Messiaen não se configura simplesmente como parar o tempo, ou destruir totalmente seu caráter cronológico. Trata-se antes de captar simultaneidades temporais variadas para estabelecer o que o próprio compositor denomina por “duração pura”. Em sua peça *Quatuor pour la fin du temps*, Messiaen estabelece, já no primeiro movimento, uma série de permutações e repetições irregulares, superposições de frases com instrumentos distintos. Cada instrumento repete uma série de frases com uma velocidade própria, sua cronologia local específica. Assim o piano, com a repetição de uma série de 29 acordes, é sobreposto à repetição de 17 durações do canto do clarinete e às frases repetidas, em velocidade diferente, de um violino. O que se percebe são superposições de microcélulas rítmicas de caráter cronológico, mas que ao se fundirem originam uma

¹⁵⁸ FERRAZ. *Música e repetição*, p. 189.

¹⁵⁹ FERRAZ. *Música e repetição*, p. 189.

¹⁶⁰ FERRAZ. *Música e repetição*, p. 190.

heterogeneidade temporal¹⁶¹. Destruir o tempo seria, então, captar a multiplicidade de suas facetas, para, quem sabe, apreender um pouco do tempo em estado puro.

Lembremos aqui por fim, em ressonância à obra de Messiaen, o que se evolui na narrativa de *Água Viva*: “o mundo surdamente se formando.” (...) “o ribombo oco do tempo”¹⁶².

¹⁶¹ Em sua obra, Messiaen realiza uma releitura do conceito bergsoniano de “heterogeneidade pura”, que no caso da música, busca abolir as noções de hierarquia, direcionalidade e desenvolvimento, para que se erija uma simultaneidade de tempos, ou como denomina o próprio compositor, um “tempo puro”. Cf. FERRAZ. *Música e repetição*, p.186.

¹⁶² LISPECTOR. *Água viva*, p. 34.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The score is heavily annotated with handwritten text and markings, including "12", "11", "14", "13", "10", "8", "6", "5", "4", "3", "2", "1", "0", "1", "2", "3", "4", "5", "6", "7", "8", "9", "10", "11", "12", "13", "14", "15", "16", "17", "18", "19", "20", "21", "22", "23", "24", "25", "26", "27", "28", "29", "30", "31", "32", "33", "34", "35", "36", "37", "38", "39", "40", "41", "42", "43", "44", "45", "46", "47", "48", "49", "50", "51", "52", "53", "54", "55", "56", "57", "58", "59", "60", "61", "62", "63", "64", "65", "66", "67", "68", "69", "70", "71", "72", "73", "74", "75", "76", "77", "78", "79", "80", "81", "82", "83", "84", "85", "86", "87", "88", "89", "90", "91", "92", "93", "94", "95", "96", "97", "98", "99", "100".

Key annotations and markings include:

- Top Left:** "12", "11", "10", "9", "8", "7", "6", "5", "4", "3", "2", "1", "0", "1", "2", "3", "4", "5", "6", "7", "8", "9", "10", "11", "12", "13", "14", "15", "16", "17", "18", "19", "20", "21", "22", "23", "24", "25", "26", "27", "28", "29", "30", "31", "32", "33", "34", "35", "36", "37", "38", "39", "40", "41", "42", "43", "44", "45", "46", "47", "48", "49", "50", "51", "52", "53", "54", "55", "56", "57", "58", "59", "60", "61", "62", "63", "64", "65", "66", "67", "68", "69", "70", "71", "72", "73", "74", "75", "76", "77", "78", "79", "80", "81", "82", "83", "84", "85", "86", "87", "88", "89", "90", "91", "92", "93", "94", "95", "96", "97", "98", "99", "100".
- Top Right:** "11", "10", "9", "8", "7", "6", "5", "4", "3", "2", "1", "0", "1", "2", "3", "4", "5", "6", "7", "8", "9", "10", "11", "12", "13", "14", "15", "16", "17", "18", "19", "20", "21", "22", "23", "24", "25", "26", "27", "28", "29", "30", "31", "32", "33", "34", "35", "36", "37", "38", "39", "40", "41", "42", "43", "44", "45", "46", "47", "48", "49", "50", "51", "52", "53", "54", "55", "56", "57", "58", "59", "60", "61", "62", "63", "64", "65", "66", "67", "68", "69", "70", "71", "72", "73", "74", "75", "76", "77", "78", "79", "80", "81", "82", "83", "84", "85", "86", "87", "88", "89", "90", "91", "92", "93", "94", "95", "96", "97", "98", "99", "100".
- Middle Left:** "12", "11", "10", "9", "8", "7", "6", "5", "4", "3", "2", "1", "0", "1", "2", "3", "4", "5", "6", "7", "8", "9", "10", "11", "12", "13", "14", "15", "16", "17", "18", "19", "20", "21", "22", "23", "24", "25", "26", "27", "28", "29", "30", "31", "32", "33", "34", "35", "36", "37", "38", "39", "40", "41", "42", "43", "44", "45", "46", "47", "48", "49", "50", "51", "52", "53", "54", "55", "56", "57", "58", "59", "60", "61", "62", "63", "64", "65", "66", "67", "68", "69", "70", "71", "72", "73", "74", "75", "76", "77", "78", "79", "80", "81", "82", "83", "84", "85", "86", "87", "88", "89", "90", "91", "92", "93", "94", "95", "96", "97", "98", "99", "100".
- Middle Right:** "14", "13", "12", "11", "10", "9", "8", "7", "6", "5", "4", "3", "2", "1", "0", "1", "2", "3", "4", "5", "6", "7", "8", "9", "10", "11", "12", "13", "14", "15", "16", "17", "18", "19", "20", "21", "22", "23", "24", "25", "26", "27", "28", "29", "30", "31", "32", "33", "34", "35", "36", "37", "38", "39", "40", "41", "42", "43", "44", "45", "46", "47", "48", "49", "50", "51", "52", "53", "54", "55", "56", "57", "58", "59", "60", "61", "62", "63", "64", "65", "66", "67", "68", "69", "70", "71", "72", "73", "74", "75", "76", "77", "78", "79", "80", "81", "82", "83", "84", "85", "86", "87", "88", "89", "90", "91", "92", "93", "94", "95", "96", "97", "98", "99", "100".
- Bottom Left:** "5", "4", "3", "2", "1", "0", "1", "2", "3", "4", "5", "6", "7", "8", "9", "10", "11", "12", "13", "14", "15", "16", "17", "18", "19", "20", "21", "22", "23", "24", "25", "26", "27", "28", "29", "30", "31", "32", "33", "34", "35", "36", "37", "38", "39", "40", "41", "42", "43", "44", "45", "46", "47", "48", "49", "50", "51", "52", "53", "54", "55", "56", "57", "58", "59", "60", "61", "62", "63", "64", "65", "66", "67", "68", "69", "70", "71", "72", "73", "74", "75", "76", "77", "78", "79", "80", "81", "82", "83", "84", "85", "86", "87", "88", "89", "90", "91", "92", "93", "94", "95", "96", "97", "98", "99", "100".
- Bottom Right:** "13", "12", "11", "10", "9", "8", "7", "6", "5", "4", "3", "2", "1", "0", "1", "2", "3", "4", "5", "6", "7", "8", "9", "10", "11", "12", "13", "14", "15", "16", "17", "18", "19", "20", "21", "22", "23", "24", "25", "26", "27", "28", "29", "30", "31", "32", "33", "34", "35", "36", "37", "38", "39", "40", "41", "42", "43", "44", "45", "46", "47", "48", "49", "50", "51", "52", "53", "54", "55", "56", "57", "58", "59", "60", "61", "62", "63", "64", "65", "66", "67", "68", "69", "70", "71", "72", "73", "74", "75", "76", "77", "78", "79", "80", "81", "82", "83", "84", "85", "86", "87", "88", "89", "90", "91", "92", "93", "94", "95", "96", "97", "98", "99", "100".

Copyright notice at the bottom right: © 1971 by ALFRED NEALE LTD. LONDON, U.K. Printed in Great Britain. 1971. All rights reserved. A.L.N. 200.

CONCLUSÃO

O outro de qualquer questão

A literatura só é domínio da coerência e região comum enquanto ainda não existe, não existe para ela mesma e se dissimula. Assim que aparece, no longínquo conhecimento do que parece ser, ela explode em pedaços, entra na via da dispersão onde recusa deixar-se reconhecer por sinais precisos e determináveis.¹⁶³

Chegamos aqui ao fim deste estudo. Ao encerrarmos as reflexões propostas nesta dissertação, gostaria de retomar a questão apresentada no texto de introdução, lembremos: a que exigências responderiam um trabalho que se erige como uma aproximação entre a literatura e a música na contemporaneidade? Não chegamos, devo aqui evidenciar, a nenhuma resposta clara. Por fim, devo dizer que o movimento traçado neste estudo não procurou responder, posto que a busca por uma resposta não seria concernente ao pensamento de Maurice Blanchot, centro teórico desta dissertação. Talvez possamos admitir que se alcançamos algum ponto através dessas reflexões, seria este o ponto próprio ao questionamento. “Questionar é jogar-se na questão. A questão é esse convite ao *salto*, que não se detém num resultado”¹⁶⁴.

A proposta desta dissertação deu-se, antes, como um estudo das questões blanchotianas em torno da palavra literária. O pensamento daquilo que Blanchot denomina por exterior e as noções que giram em torno de tal conceito. Se este pensamento parte da literatura torna-se evidente, sobretudo, que ele a transcende e configura-se simultaneamente como um pensamento que roça a cultura, apesar ou precisamente por seu movimento negativo, a arte, em seu sentido mais amplo, e o saber, num poderoso contraponto a todo saber da tradição ocidental. Daí talvez a necessidade de se recorrer aqui, como um segundo objeto de estudo, à música, numa tentativa de melhor visualizar a questão que se faz em torno de um pensamento fugidio e paradoxal. Vimos que a música contemporânea também possui ressonâncias com o conceito de exterior na escrita, e que música e literatura configuram-se como movimentos que parecem partir e se dirigir a “exigências” bastante próximas.

No texto de introdução, recorremos ao dito de Paul Valéry, “o mais profundo é a pele”, em busca de uma abertura às reflexões que se seguiram em nosso estudo. Gostaríamos aqui de retomar este dito invertido por Blanchot, tal como se encontra num dos ensaios de seu livro *A conversa infinita: a palavra plural*. Trata-se do texto *A questão mais profunda*, no qual Blanchot reflete o lugar de um pensamento, já presente no título do ensaio, que ele mesmo denomina por “a questão mais profunda”. Devemos primeiramente evidenciar que o

¹⁶³ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 298.

¹⁶⁴ BLANCHOT. *A conversa infinita: a palavra plural*, p. 53.

título dado por Blanchot a seu ensaio configura-se como uma provocação e um escárnio, segundo afirma o próprio autor. A profundidade a qual Blanchot se refere não visa a nenhuma noção de interioridade, não se dá como um retorno ao “mesmo” enquanto subjetividade, mas relaciona-se intimamente com a noção de exterior. A “questão mais profunda” simultaneamente é chamada por Blanchot por “a questão do neutro”.

Já de antemão frisemos, sobretudo, que tal pensamento nos permite entrever algo que concerne ao lugar ocupado por aqueles que se propõem a um tratamento teórico da literatura. Um possível caminho da Crítica Literária na contemporaneidade. Caminho esse que, paradoxalmente, somente encontra sua justificativa e possibilidade em sua própria natureza de impossibilidade total. Pensemos assim que a literatura e a música somente transmudam-se em questões quando ambas não mais se apóiam em um horizonte estável. Eis a problemática da arte em geral, que apenas aparece em seu desaparecimento, quando, ao erigir sua própria ruína, ela não mais se dissimula e retorna por fim à incompletude e ao vazio de sua própria linguagem.

Ao refletir acerca da “questão mais profunda”, Blanchot evoca a tragédia sofocliana, mais precisamente o encontro entre Édipo e a Esfinge. Tal encontro gira em torno do conhecido enigma proposto ao herói pelo monstruoso ser, enigma esse solucionado por Édipo ao lançar prontamente de volta a resposta clara: “o homem”. Blanchot lembra então a passagem na qual vêm se confrontar abertamente Édipo e Tirésias, o adivinho.

Por que – diz Édipo a Tirésias – quando a cadela cantora estava aí nada encontrei para libertar os cidadãos? O enigma não podia ser decifrado por qualquer um, era necessário adivinhação. Você não o conseguiu nem através dos pássaros nem pela revelação divina. E eu, Édipo, que cheguei sem nada saber, obriguei-a a calar-se com a força de meu espírito, sem recorrer aos presságios. (...)

Creonte – o aliado de Tirésias – fornece, como se estivesse em seu lugar, a seguinte indicação: “A Esfinge, com seus cantos ardilosos, obriga-nos a olhar diante de nós sem sondar o mistério.”¹⁶⁵

O ser que em *Édipo Rei* obriga “a olhar diante de nós sem sondar o mistério”. Tal fala de Creonte, no diálogo com Édipo, é pontuada por Blanchot como algo que ocupa um lugar distinto da resposta de Édipo a Esfinge. Édipo configura-se aqui como o homem que ao fechar o enigma, até então insolúvel, apenas dá a entrever a afirmação de uma ilusão de

¹⁶⁵ SÓFOCLES citado por BLANCHOT. *A conversa infinita: a palavra plural*, p. 51.

sabedoria. Se tal herói atinge a clareza abstrata própria a seu espírito, esta clareza apenas evidencia sua mais profunda ignorância. Com relação à tragédia grega, Blanchot afirma que “se os Gregos souberam elaborar uma questão que, há milênios, continua tendo valor e autoridade, é porque nela a questão mais profunda e a questão de conjunto se apreendem e se obscurecem mutuamente.”¹⁶⁶. O confronto entre Édipo e Tirésias é pontuado por Blanchot como o confronto entre a “questão mais profunda” e a “questão de conjunto”¹⁶⁷.

Nesta interrogação insistente, sempre total, que incide sobre o nosso tempo e que é nossa possibilidade, vinda de nós e nos incluindo em tudo para o que aponta, por que, longe de sentirmo-nos interrogados, somos tomados por um movimento desmedido do qual todo traço de questão parece ter desaparecido? Por que, quando questionamos, já é à força desmedida da questão que – na melhor das hipóteses – respondemos, uma questão que não é a questão de ninguém e que nos leva a não nos identificarmos com ninguém? Isto é a nossa experiência da mais profunda das questões. Ela nos interpela sem nos dizer respeito. Nós a carregamos, nós que somos por excelência os portadores da questão, e ela age como se não nos importasse.¹⁶⁸

“(…) olhar diante de nós sem sondar o mistério”. Tal imagem sofocliana nos indica a presença de uma “questão mais profunda”. Apontemos aqui a proximidade entre tal questão e o exterior em Blanchot. Se nos questionamos acerca da literatura e da música nesta dissertação, tal questionamento manteve-se, ou ao menos tentou se manter, na ordem de uma mirada no mistério. Daí talvez a busca pelas imagens de superfície. A tragédia grega pelo olhar de Nietzsche, o encontro poderoso entre Ulisses e as sereias, a mirada de Orfeu no centro da noite pura, a solidão própria aos pequenos tratados de Pascal Quignard, o tempo sem tempo pela voz em *Água Viva*. Paralelamente, lembremos o atonalismo em Schoenberg, a

¹⁶⁶ Neste ponto, lembremos que a observação de Maurice Blanchot acerca da cultura grega relaciona-se intimamente com a proposta nietzschiana, quando este se volta para a problemática da tragédia. Vimos, no primeiro capítulo desta dissertação, que Nietzsche enxerga na tragédia o gênero que soube articular o dionisiaco, apresentado como o coro, e o apolíneo, a ação. Para Nietzsche, a fusão desses dois pólos do espírito, até então opostos, configura-se como o cerne do pessimismo na arte. Além disso, Nietzsche busca apontar um possível ressurgimento do trágico na modernidade.

¹⁶⁷ “A questão de conjunto” a qual se refere Blanchot concerne aqui à força da dialética, que busca reunir, em um movimento de completa abstração, todas as questões em uma “questão de conjunto”. Blanchot aponta que a dialética configura-se como um movimento de abstração, que ao se apossar de tudo, acaba por retornar à “questão do mesmo”. Significa dizer que a dialética configura-se como um pensamento essencialmente humano, enquanto “a questão mais profunda” é apontada por Blanchot como uma “questão pânica” que não retorna ao mesmo, a qual foge ao pensamento da dialética. “Ela é a questão que não se formula” (BLANCHOT, *A conversa infinita: a palavra plural*, p. 48).

¹⁶⁸ BLANCHOT. *A conversa infinita: a palavra plural*, p. 45.

poesia ruidosa de Edgar Varèse, a imperfeição técnica de Panzéra, o silêncio da sala de concerto em Cage, a violência que cerca o som — mais uma vez em Quignard — o tempo puro buscado pelo projeto composicional de Olivier Messiaen. Pudemos, a partir destas imagens, articular um questionamento. Mas a resposta às perguntas que se fizeram configurou-se aqui como um retorno à própria questão, um modo de apenas fixar “o mistério no lugar onde ele está”¹⁶⁹ e fixando-o, simultaneamente, deixá-lo fugir. Eis por fim nossa única possibilidade ao pensarmos a palavra literária e o som musical neste estudo. “É como se, na questão propriamente dita, estivéssemos envolvidos com outro de qualquer questão; como se, vinda exclusivamente de nós, ela nos expusesse a algo que nos é definitivamente alheio”¹⁷⁰.

¹⁶⁹ BLANCHOT. *A conversa infinita: a palavra plural*, p. 51.

¹⁷⁰ BLANCHOT. *A conversa infinita: a palavra plural*, p. 46.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *O fetichismo na música e a regressão na audição*. In. *Os pensadores: textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Ensaios Críticos III. Editora Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *A conversa infinita: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. *A conversa infinita: a experiência limite*. São Paulo: Escuta, 2007.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BOULEZ, Pierre. *A música hoje 2*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BRANCO, Lucia Castello. *A solidão essencial*. Belo Horizonte: Annablume, 2004. In: *Maurice Blanchot*.

BRANDÃO, Ruth Silviano. Pascal Quignard escrever é ouvir a palavra perdida. *Alea: Estudos Neolatinos*, Belo Horizonte, v. 7, p. 235 – 243, dezembro de 2005.

BRASIL, Valéria Santos. *À procura da própria coisa no ponto tenro e nevrálgico da palavra: a função da escrita em Clarice Lispector* (tese). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2003.

CAGE, John. *Silence*. Londres: Marion Boyars Publishers Ltd, 1978.

CAMPOS, Augusto de. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CASTELLO BRANCO, Lucia; BARBOSA, Márcio Venício; SILVA, Sérgio Antônio (org.). *Maurice Blanchot*. São Paulo: Anna Blume, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.

DETIENNE, Marcel. *A escrita de Orfeu*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

CIXOUS, Hélène. *Aproximação de Clarice Lispector. Deixar-se ler (por) Clarice Lispector. A paixão segundo C.L.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991. In: *Clarice e o Feminino*

DESMAlSON, Chantal Lapeyre; QUIGNARD, Pascal. *Pascal Quignard le solitaire*. Paris: Les Flohic, (s.d).

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DINIS, Nilson. *A arte da fuga em Clarice Lispector*. Londrina: Editora UEL, 2001.

FERRAZ, Silvio. *Música e Repetição*. São Paulo: EDUC/Fapesp, 1999.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *O pensamento do exterior*. São paulo: Princípio, 1990.

GENDRON, Jacqueline Chénieux. *O surrealismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

GREENBERG, *Rumo a um mais novo Laocoonte*. in COTRIM et FERREIRA (org.) *Clement Greenberg e o debate crítico*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. São Paulo: Jorge Zahar, 1988.

HELENA, Lucia. *Nem musa nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: EDUF, 1997.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira. Clarice Lispector*. Dezembro de 2004.

KAFKA, Franz. *Narrativas do Espólio*. Volume 9. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KATER, Carlos. *Música Viva e H> J Koellreuter*. São Paulo. Musa/ Atravez, 2001.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUCKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MONTERO, Teresa; MANZO, Lícia (org). *Clarice Lispector: Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. *A fascinação do caleidoscópio: uma leitura de Água Viva de Clarice Lispector*. (Dissertação de mestrado). Belo Horizonte: Faculdade de Letras – UFMG, 1981.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *O caso Wagner*. São Paulo: Escala. s/d.

NOLASCO, Edgar César. *Clarice Lispector: Nas entrelinhas da escritura, uma leitura (des) construtora dos processos de criação das escrituras de Uma aprendizagem e Água Viva*. (tese). Belo Horizonte: Faculdade de Letras - UFMG, 1997.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.

PRADO JR. Plínio W. *O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime. Remate de Males*. Revista do Departamento de Teoria Literária/UNICAMP. Campinas, 1989.

QUIGNARD, Pascal. *Ódio à música*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Todas as manhãs do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

RABATÉ, Dominique. *Pascal Quignard: Étude de l'oeuvre*. Paris: Bordas, 2008.

RONCADOR, Sônia. *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2002.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.

SANTOS, Roberto Corrêa dos Santos. *Clarice Lispector*. São Paulo: Atual, 1987.

SCHOPENHAUER, Arthur. O mundo como vontade e representação. Porto, Rés, s.d.

SILVA, Sérgio Antônio. *Palavras pobres que restam: a hora da estrela em Clarice* (tese). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001.

TRAGTENBERG, Lívio. *Música de Cena*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZUBEN, Paulo. *Ouvir o som*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.