

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUCSP

Paulo Carneiro Maia Neto

Sobre a Noção de Atração em Maurice Blanchot

DOUTORADO EM FILOSOFIA

São Paulo/SP
2022

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUCSP

Paulo Carneiro Maia Neto

Sobre a Noção de Atração em Maurice Blanchot

DOCTORADO EM FILOSOFIA

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Filosofia, sob a orientação do Prof. Dr. Peter Pál Pelbart.

São Paulo/SP

2022

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Peter Pál Pelbart (Orientador)

Suplentes:

MAIA NETO, P. **Sobre a Noção de Atração em Maurice Blanchot**. Tese (Doutorado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2022.

RESUMO

As interlocuções do escritor Maurice Blanchot com Kafka, Rilke e Nietzsche percorrem um certo número de expressões artísticas indagando o quanto a aliança entre filosofia e arte pode enriquecer a *comunicação* da obra. Para tanto, as reflexões em torno da vontade criadora inspirada revelam suas enigmáticas exigências pelas quais perece a suposta interioridade centralizada da experiência. Da literatura às artes plásticas, da escultura ao cinema, dos fragmentos ao ritmo, tudo gira em torno do desaparecimento imposto pelos sigilosos impulsos da criação.

Palavras-Chave: Atração. Criação artística. Inspiração. Morte. Vontade de Potência.

MAIA NETO, P. **About the Notion of Attraction in Maurice Blanchot.** Thesis (Doctorate in Philosophy) - Pontifical Catholic University, São Paulo, 2022.

ABSTRACT

Maurice Blanchot's dialogues with Kafka, Rilke and Nietzsche run through a certain number of artistic expressions asking how the alliance between philosophy and art can enrich the *communication* of the labor. For that, the reflections around the inspired creative will reveal its enigmatic demands by which the supposed centralized interiority of the experience perishes. From literature to plastic arts, from sculpture to cinema, from fragments to rhythm, everything revolves around the disappearance imposed by the secretive impulses of creation.

Keywords: Attraction. Artistic creation. Inspiration. Death. Will to Power.

*Não posso emigrar – disse K. –
Vim aqui para ficar aqui. E vou ficar. [...]
O que poderia ter me atraído para este
lugar ermo se não fosse o desejo de
permanecer aqui?*

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO.....	08
--------------------------	-----------

INTRODUÇÃO	09
-------------------------	-----------

BLANCHOT, RILKE	15
------------------------------	-----------

BLANCHOT, KAFKA.....	35
-----------------------------	-----------

QUADROS, ESCULTURAS.....	51
---------------------------------	-----------

KLOSSOWSKI, NIETZSCHE.....	103
-----------------------------------	------------

O PENSAMENTO DO EXTERIOR.....	120
--------------------------------------	------------

ANEXO – UM CORPO RÍTMICO	128
---------------------------------------	------------

REFERÊNCIAS.....	133
-------------------------	------------

APRESENTAÇÃO

Talvez se faça necessário esclarecer a motivação central do texto a seguir: a busca por inspiração. Qual outra função - criativa - teria a leitura se não buscar por aquilo que, ao nos despertar, faz criar outra coisa? A inspiração é inesperada. Mas isto não quer dizer que não se possa buscar e esperar por ela. A ambiguidade foi apresentada séculos atrás por Heráclito: “Se não esperar o inesperado não se descobrirá, sendo indescobrível e inacessível.”¹ A lição de Blanchot é de imensa utilidade presente e futura: a atração exige que a ela se submeta, numa estranha passividade que se mescla a uma vontade desejosa da própria energia e potência – nada mais. Trabalha-se pela chegada da inspiração, para que ela possa exercer sua força de absorção através da exigência que é a ação da obra. Ela pesa sobre você e aguarda sua chegada. O percurso trilhado a seguir amplia - auxiliando - a compreensão da dinâmica entre atração e experiência, ainda que entender seja desprezar. O texto não possui outro incentivo e interesse que não seja relatar e ser os rastros dessa procura. Trata-se do relacionamento entre criação, inspiração e atração, que além de substantivos são verbos de uma enigmática atividade. Ela sopra aos ouvidos. Ora, não se trata de querer inventar a roda. *Inventar* é suficiente. Não se inspira sozinho, e o que faço aqui não é mais do que expor as conversas que me servem e às quais me submeti enquanto fui por elas atraído.

¹ HERÁCLITO. Fragmentos (18). In: *Os Pré-Socráticos*, p. 81.

INTRODUÇÃO

A expressão artística pode ser um meio indireto de fazer filosofia, ao elaborar diferentes modos de tratar os mesmos assuntos. Afinal, a variação dos modos faz toda a diferença para a compreensão de um conteúdo. Pode ocorrer que um tema como, por exemplo, o enredamento perpétuo numa culpa desconhecida seja melhor apresentado e apreendido através de uma forma mais literária, sem perder a profundidade filosófica. Ora, a forma é o modo de apresentação, a maneira como o conteúdo se explicita. Assim, por ser menos “técnica”, a forma literária pode viabilizar outros modos de análise, percepção e apreensão do conteúdo. O risco ocorre quando as preocupações literárias, estilísticas, formais se sobrepõem ao teor conceitual. “No limite, isso significa que os filósofos sabem pensar, mas não conseguem comunicar seus pensamentos, que não sabem nem falar nem escrever bem; e que os escritores sabem falar bem, sabem se expressar, mas não tem nenhum pensamento próprio consistente.”² No entanto, quando relacionamos arte expressiva e filosofia, essa dinâmica não se esgota. Num primeiro momento, parecem aliadas na produção de conhecimento. Mas será que forma e conteúdo são, como leva a crer o que precede, termos complementares? A forma não dá o conteúdo, ela é conteúdo... Quando, ao lermos a trajetória de uma personagem como K., sentimo-nos como ele ao, por exemplo, buscar pela resolução de um conflito no qual se está amarrado e envolvido sem sequer saber como e porque – o tema de uma culpa ancestral – esse sentimento de identificação possui uma eficácia própria – e conforme a leitura, uma eficácia maior – na compreensão filosófica do conceito. Estamos na discussão interdisciplinar sobre filosofia da educação e literatura, mas de tal modo que há também uma teatralização da leitura pelo modo como podemos nos aproximar da personagem, imaginando ou evocando a circunstância lida, “respirando” aquela atmosfera, vivenciando-a quase. Um romance labiríntico como *O processo* revela pessoas se debatendo com situações de impasse e isso fornece à estória um teor de humanidade. Já a filosofia é tradicionalmente habituada a falar do ser humano de outro modo,

² GAGNEBIN, J. M. As Formas Literárias da Filosofia. In: *Lembrar, escrever, esquecer*. p. 202.

comumente chamado de técnico-conceitual, o que a torna tantas vezes mais fria, impessoal e genérica. Daí a importância de uma literatura filosófica: aliar o debate conceitual ao cotidiano de quem sai de casa para resolver um problema, como K. ao supor sua segunda audiência num domingo de manhã. Também esse poderia ser o caso do uso de certas imagens descritas literariamente. Pois podemos escrever de modo mais técnico e conceitual sobre a permanência infinita de uma culpa anônima à qual um indivíduo está submetido “[...] sem ter feito mal algum”³ – bem como usar imagens, situações, lugares e diálogos que revelam quiçá melhor o mesmo conceito: “Era uma sala muito comprida, mas estreita e de uma só janela.”⁴ ; “Em geral as entrevistas não são nem concedidas, nem, ao contrário, recusadas.”⁵ Ou ainda: “Como posso estar detido? E deste modo? [...] Não respondemos a perguntas como essa.”⁶ Diz Kafka à Janouch: “Nada está tão solidamente aparafusado à alma quanto um sentimento de culpa injustificado, pois, pelo próprio fato de que não há motivo real, ele não pode ser apagado por nenhum remorso ou reparação.”⁷ Assim como a literatura, “[...] o ensaio, o aforismo, o fragmento tentam [...] tematizar na própria exposição, na própria apresentação do pensamento.”⁸ Não se trata de superficialidade ornamental, mas de estilo, gênero e comunicabilidade. Importa o ângulo, o viés, o jeito de expressar o viés, o acento. As críticas que recebe talvez se reúnam em torno da “concepção da filosofia como algo verdadeiro, mas difícil, incompreensível e profundo”.⁹ Ou seja, aí não importa tanto a transmissão do conteúdo e não se deve renunciar ao rigor com “[...] ornamentos estilísticos prescindíveis.”¹⁰ Ao apontar para um retrato vaidosamente encompridado, K. indaga Leni, antes de abraçá-la, se não seria aquele seu juiz:

O incomum era que esse juiz não estava sentado com calma e dignidade, mas premia o braço esquerdo no espaldar e no braço da cadeira, mantendo, porém, o direito completamente livre, e agarrava o braço da cadeira só com a mão, como se no instante seguinte quisesse

³ KAFKA, F. *O Processo*, p. 07.

⁴ *Ibidem*, p. 82.

⁵ *Ibidem*, p. 83.

⁶ *Ibidem*, p. 11.

⁷ JANOUCH, G. *Conversas com Kafka*, p. 104.

⁸ GABNEGİN, J. M. *As Formas Literárias da Filosofia*, p. 209.

⁹ *Ibidem*, p. 202.

¹⁰ *Ibidem*.

saltar, com uma virada impetuosa e talvez indignada, para dizer algo decisivo, ou então para proferir a sentença. Sem dúvida podia-se imaginar o réu ao pé da escada, cujos degraus mais altos, cobertos por um tapete amarelo, ainda podiam ser vistos no quadro.¹¹

Poder, julgamento, condenação, culpa, autoridade, submissão, representação são conceitos que podem ser analisados em toda obra a partir da citação. Mas a sensação extraída durante a leitura que acompanha a trajetória de K. já “acostumado ao escuro”¹² no gabinete do advogado com Leni depende necessariamente dessa forma expressiva, e não é alcançada *desse modo* pelo texto filosófico conceitual. No fundo, a expressão artística é uma aliada da filosofia, tanto quanto a filosofia usa a arte para buscar inspiração, assunto e motivação. Uma termina onde a outra começa, até os instantes de intersecção. Mas seria preciso prová-lo, manifestando análises filosóficas na literatura. Pode um personagem ser conceitual? Pode uma mescla impressionista de cores debater filosoficamente sobre a percepção humana, como faz um texto estético? Podem noções como vazio, infinito, criação, morte, caos, duração, angústia, espera, desespero, esperança ter terreno fértil em descrições literárias sem perder a profundidade analítica?

A boa escrita acadêmica é exercício criativo e rigoroso de leitura, tornado possível e prazeroso quando há envolvimento suficiente para escrever o terceiro movimento que não é leitura nem reescrita mas *inspiração* atenta à comunicação. O estudo da filosofia amadurece criativamente quando se compreende a fundo o que deve ser lido ou escrito naquele momento em detrimento do que não. É uma questão de escolha da vontade, mas a consciência e a memória atrapalham a vontade quando não estão coladas nela, de modo tal que não é simples permanecer obediente à sua vibração – até porque ela muda e não é conhecida ou controlada previamente por inteiro. Trata-se de compreender a dinâmica do amadurecimento na criação e vivê-lo, simplesmente, aceitando suas manifestações com, aí sim, humildade e resignação. Há um acordo na leitura ameaçado pela personalidade de quem lê, pois a leitura já é a comunicação da obra, ou seja, não falta a ela uma

¹¹ KAFKA, F. *O Processo*, p. 110.

¹² *Ibidem*, p. 109.

interpretação posterior para existir ou exprimir-se. “Ler não é, portanto, obter comunicação da obra, é ‘fazer’ com que a obra se comunique.”¹³, afinal o texto depende da leitura para que possa existir. Mesmo assim, o desejo de “[...] querer manter-se em face do que lê [...]”¹⁴ só atrapalha o melhor destino da leitura. A leitura é, inclusive, contrária à autoria do texto, pois só assim sua expressão anônima ou presença impessoal enquanto obra permanece resguardada. Mas a leitura nada acrescenta à obra, apenas “[...] deixa ser o que é [...] afirma a decisão desconcertante da obra.”¹⁵ Querer ler o que não está escrito já é o movimento inspirado daquilo que se deseja escrever ou compor. Assim, a leitura é um tipo de movimento mais fácil, pois basta ler o que está escrito e não se confrontar com essa transparência, diz Blanchot. Ler é essencialmente aceitar a presença solitária daquilo que se apresenta. O mesmo vale para a música, pintura ou escultura. Ora, se por vezes a leitura encara em poucos minutos aquilo que demorou anos para ser desenvolvido, como julgar e debater ao invés de ler, somente? A comunicação “[...] expõe a criação à ameaça da solidão essencial e a entrega ao interminável.”¹⁶ O acordo de leitura pretende favorecer a comunicação da obra, dinâmica ameaçada sempre que o olhar externo imodesto se sobrepõe ao texto. A conclusão da obra ocorre quando ela escapa da sua autoria pela distância da leitura. É nessa distância que ela está definitivamente desapossada, afirma Blanchot. Há aqui um vazio que é a falta de opinião formada ou juízo que atrapalharia a existência anônima da obra. A autoria como que se inverte quando a leitura passa a interrogar severamente o que lê. É só através da comunicação que a obra se expande fora de si mesma e se insere na história, quebrando o ciclo de pureza distante. Nessa metamorfose, muda seu acabamento assumindo uma nova gênese e um destino ilimitado: “nunca mais falará a linguagem que tinha ao nascer.”¹⁷

Blanchot se refere a algum tempo no qual *a obra era* a glorificação artística. A glória é o avanço do ser magnificante, ausente de dissimulação, presente, descoberto e verdadeiramente estabelecido, diz ele evocando Rilke. O

¹³ BLANCHOT, M. *O Espaço Literário*, p. 216.

¹⁴ Ibidem, p. 215.

¹⁵ Ibidem, p.210.

¹⁶ Ibidem, p. 214.

¹⁷ Ibidem, p. 224.

escrito conquista eternidade espiritual e “triunfa da morte.”¹⁸ Com a glória, pode vir o renome, dependendo de quem nomeia e consequentemente faz “[...] ouvir aquilo que nomeia. A escuta está submetida a repercussão.”¹⁹ Para tanto, a publicação é essencial, bem como sua publicidade, sem a qual o público não poderá ser despertado. “A publicidade torna-se ela mesma uma arte, é a arte das artes, é o mais importante, pois determina o poder que dá determinação a todo o resto.”²⁰ Mas quem é o público? Ninguém e todo mundo, tudo e nada, diz Blanchot. Nenhuma determinação de grupo pode identificá-lo. Aquilo que é tornado público sequer tem necessidade de leitura. Antes, tornar público tem a ver com a finalização amadurecida da obra, o rompimento da sua intimidade e a abertura do novo ciclo. Ela se dissolve “[...] como uma lembrança do movimento do qual vem, que ela deve prolongar incessantemente [...]”²¹, a saber, as infinitas relações entre composição, inspiração e recepção ou consumo. Há um sentido exterior do público enquanto “[...] força de atração de uma presença sempre ali, nem próxima, nem longínqua, nem familiar, nem estranha, privada de centro, espécie de espaço que assimila tudo e nada conserva [...]”²² A escrita não possui pretensões universais ou prometeicas em relação à escuta. Fala para um grupo em ruínas, dirige-se sempre a outrem. Não finca raízes, “prefere nada dizer à pretensão de dizer tudo [...] pensar é sempre aprender a pensar menos do que se pensa [...]”²³ Mas vive-se em meio à confusão que crê tudo compreender e consequentemente poder falar sobre tudo, opinando com ares decisórios. Em meio à pressa animada e à tagarelice, não é mais a glória soberana aquilo que a escrita persegue, mas “[...] uma fala que não será de ninguém e que ninguém ouvirá, pois ela se dirige sempre a outra pessoa [...]”²⁴.

Busca-se essa quantidade diversa e reunida das mortes individuais. Se há uma transcendência ela não é divina ou unitária, mas imanente e expressa no exercício. A literatura é nula e ilegítima, e aí está a sua força: “sólo se la compreende menospreciándola.”²⁵ A escrita não depende das respostas que

¹⁸ BLANCHOT, M. O Poder e a Glória. In: *O Livro por Vir*, p. 360.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem, p. 361.

²¹ Ibidem, p. 363.

²² Ibidem, p. 363.

²³ Ibidem, p. 367.

²⁴ Ibidem, p. 366.

²⁵ BLANCHOT, M. La literatura y el derecho a la muerte. In: *De Kafka à Kafka*, p. 11.

questionam sua motivação e destino para existir. No interior infinito do vazio e da falta de sentido, sua liberdade é permanecer junto ao ponto de partida para seguir em frente: “[...] coincide un instante con la nada e inmediatamente lo es todo, ese todo empieza a existir: ¡oh maravilla!”²⁶ Blanchot afirma que o menosprezo é a medida para sua compreensão, pois na sua força de atração há uma negligência essencial. A obra existe quando realizada, não ao ser projetada, sonhada ou idealizada. Trata-se de uma operação que só compreende sua finalidade ao ser operada, mesmo que cada movimento parta do vazio. “Mas si la obra ya está por entero presente en su espíritu y si esa presencia es lo esencial de la obra [...] ¿por qué habría de realizár-la más?”²⁷ Não é o caso da expressão literária, que depende da realização para existir, “[...] atuando anonimamente para fora, sem um nome dado, apenas como necessidade, como realidade, como existência.”²⁸ Na arte, o resultado é sua expressão sintética e definitiva, mas é também o alcançável quando amadurecido, “[...] pois quando maduras elas se rompem facilmente por sua própria abundância.”²⁹ Pertencer à literatura é condenar-se ao animalesco no espírito, diz Blanchot. Os supostos dotes interiores nada significam enquanto não houver obra produzida: “[...] precisa de la obra que produce para tener conciencia de ellas y de sí; antes de su obra no sólo ignora quién es sino que no es nada.”³⁰ O indivíduo saberá menos de si enquanto não participar intrinsecamente da operação que irá transportá-lo até a obra. A finalidade determinada do que faz fica comprometida enquanto não for expressa e inscrita no tempo e no espaço. Mesmo assim, cada novo movimento parte do vazio e a ele se dirige, tal é a exterioridade em direção a qual o movimento criativo é atraído.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem, p.14.

²⁸ RILKE, R. M. *Cartas sobre Cézanne*, p. 26.

²⁹ Ibidem, p. 34.

³⁰ BLANCHOT, M. La literatura y el derecho a la muerte. In: *De Kafka à Kafka*, p. 13-14.

BLANCHOT, RILKE

O conjunto de cartas escritas por Rilke sobre criação, solidão e paciência não encontrariam expressão melhor noutro formato, fosse ele mais técnico ou descritivo. Rilke dirigia orientações a Kappus, mas a correspondência extrapola o destinatário e fala à humanidade. Na solidão infinita da compreensão criativa, é preciso “deixar amadurecer inteiramente, no âmago de si, nas trevas do [...] inacessível ao seu próprio intelecto [...] cada germe de sentimento [...] e aguardar a hora do parto [...]”³¹. A paciência e o silêncio são a medida que substitui o valor do tempo contado. No âmago, os “sentimentos têm vida própria”.³² Como receber respostas que não poderiam ser vividas? A solidão amplia o “espaço em redor de si”³³ e o torna imenso, mesmo que para lá ninguém possa ser carregado. Deve-se trabalhar e amar mais os acontecimentos interiores do que esclarecer as outras relações. A solidão é difícil, mas isso é “um motivo a mais para que seja feita”³⁴. O desejo impaciente de sair dela pode ser transformado num instrumento capaz de torná-la mais vasta. Mesmo nas relações, a solidão precisa ser preservada, delimitada e distinguida, alerta Rilke, e não esparramada. São perigosas as tristezas que abafam a voz: “juntam-se no fundo da alma e formam uma vida não vivida, repudiada [...]”³⁵. Mas é nos momentos tristes “que algo de novo entra em nós” e ficamos “a sós com o estrangeiro que nos veio visitar”. Aí “nos encontramos no meio de uma transição onde não podemos permanecer.”³⁶ E se a tristeza passa, é porque a novidade acrescida penetrou em nosso íntimo: “não sabemos o que houve [...] não podemos dizer quem veio.”³⁷ É o destino que sai das pessoas se transformando nelas. As medidas se alteram para quem se torna solitário e exigem coragem ao defrontar o estranho. A defensiva diária atrofiou o “rio de possibilidades infindas”³⁸ que é a existência enigmática. Os abismos nos pertencem e os espantos e perigos

³¹ RILKE, R. M. *Cartas a um Jovem Poeta*, p. 37.

³² *Ibidem*, p. 42.

³³ *Ibidem*, p. 45.

³⁴ *Ibidem*, p. 58.

³⁵ *Ibidem*, p. 65.

³⁶ *Ibidem*, p. 66.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*, p. 68.

devem ser amados... A inquietação sinaliza “que a vida não o esqueceu”³⁹, diz Rilke.

Não sabia estar em transição? Desejava algo melhor do que transformar-se? Se algum ato seu for doentio, lembre-se de que a doença é o meio de que o organismo se serve para se libertar de um corpo estranho; é só ajudá-lo a ficar doente, ter toda a sua doença e deixar a esta o seu curso.⁴⁰

A influência da solidão é anônima e ininterrupta. Puros são os sentimentos que sofrem concentração, alegre intensificação inteira “cujo fundo se vê.”⁴¹ Quando apenas uma parte é agarrada, só se pode assistir à deformação. A impaciência briga contra o amadurecimento, o que soa inevitável. Desejar morrer é querer ultrapassar-se, “sustentando o que nos ultrapassa, sem nos desviarmos nem visarmos coisa alguma do outro lado.”⁴² O ato é voluntário quando recusa com impaciência a espera ao exceder. No entanto, “[...] a morte excessivamente prematura é como um capricho infantil, uma ausência de espera, um gesto de desatenção [...]”⁴³ Aquilo que não amadureceu em nós só pode ser adquirido violentamente: “é mais nosso desejo do que nossa morte.”⁴⁴ A distinção existe pois não controlamos a segunda. A morte justa é exata, regrada e particular, ou seja, morre-se da própria morte. Na arte, a obra encontra-se aí. É “[...] coisa distinta de um acidente que sobreviria de fora para acabar apressadamente conosco [...]”⁴⁵ Se minha morte não é minha pois não a controlo, mesmo assim é “feita de mim, e talvez, para mim”⁴⁶. Mas há mortes ocasionais e emprestadas: “uma que nos toma no fim, somente porque não amadurecemos nenhuma.”⁴⁷ É na criação que se aproxima o máximo possível de morrer e ultrapassar-se. Criar é preparar mortes particulares: “resta apenas o pressentimento de uma atividade singular, pouco apreensível [...]”⁴⁸ Muda substancialmente a relação com o

³⁹ Ibidem, p. 70.

⁴⁰ Ibidem, p. 70.

⁴¹ Ibidem, p. 74.

⁴² BLANCHOT, M. Rilke e a Exigência da Morte. In: *O Espaço Literário*, p. 126.

⁴³ Ibidem, p. 127.

⁴⁴ Ibidem, p. 128.

⁴⁵ Ibidem, p. 132.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ RILKE, R. M. apud BLANCHOT. Rilke e a Exigência da Morte. In: *O Espaço Literário*, p. 126.

⁴⁸ BLANCHOT, M. Rilke e a Exigência da Morte. In: *O Espaço Literário*, p. 134.

tempo e a vontade. O tempo habitual nega, corta e apressa uma passagem exigida e que não deve ser retida entre lá e aqui. Noutra perspectiva, Blanchot sugere Kafka: “[...] o caminho mais curto é uma falta cometida contra o indefinido, se ele nos conduz para o que queremos atingir, sem nos fazer atingir o que supera todo o querer.”⁴⁹ Curiosamente, há uma velocidade vertiginosa e impaciente no movimento de aproximação ou espaço de proximidade na morte que se prepara. Em Rilke é algo que pesa e deve ser humildemente aceito e acolhido, mesmo em meio à confusão. Ter paciência na tarefa de preparação da morte individual é compreender e respeitar sua “transcendência”, no sentido que nos diz Blanchot: “[...] entender nela o absolutamente estranho, obedecer ao que nos supera e ser fiel ao que nos exclui.”⁵⁰ Tarefa essencial e difícil que exige entrega e descontrole, exposição e inclusão de algo estritamente próprio regido por uma lei exprimível e anonimamente revelada. A amizade com a morte é profunda e amadurece quanto mais se está pesado e cheio. Assim atinge-se a extremidade da borda: “mas atingir a borda será suficiente? Transbordar, eis a secreta paixão líquida [...] o vazio, o excesso.”⁵¹ Assim é o crescimento secreto disto que nos dá sentido e lugar no mundo, mesmo que através dessa presença deslocada, estrangeira, quase como quem não tem outra opção a não ser prosseguir levado pela exigência da atração vocacionada, onde sentimos tocar mas não atingimos, descrição que lembra situações vividas por Joseph K. nos obstáculos e entremeios em torno do castelo para o qual deixar de buscar – ou chegar? - não parece ser opção.

Nas Elegias de Duíno, Rilke aproxima-se da natureza para tratar do amadurecimento: “Poucos são impelidos pelo atuar com tal fervor, até arder na plenitude do próprio coração, quando o fascínio de florescer – suave brisa noturna – roça-lhes a juventude da boca ou toca-lhes as pálpebras.”⁵² O florescimento é vertiginosa irrupção em direção ao futuro. Torna-se possível poupando secretamente o invisível interior em direção a desviada partida, “[...] dádiva de uma perda iminente.”⁵³ É como o pássaro que repousa liberto e ao

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem, p. 136.

⁵¹ BLANCHOT, M. Rilke e a Exigência da Morte. In: *O Espaço Literário*, p.138.

⁵² RILKE, R. M. Sexta Elegia. In: *Elegias de Duíno*.

⁵³ RILKE, R. M. Nona Elegia. In: *Elegias de Duíno*.

mesmo tempo está impelido a voar, riscando o ar expulso do abrigo. “Quem nos desviou assim, para que tivéssemos / um ar de despedida em tudo que fazemos?”⁵⁴, indaga Rilke. A efemeridade das coisas solicita o destino da existência, dissipando e destruindo a “crosta limitante”⁵⁵. A metamorfose cumpre-se no invisível, e talvez seja esse o querer da Terra: “renascer invisível em nós.”⁵⁶ “Assim a flecha ultrapassa a corda, para ser no voo / mais do que ela mesma. Pois em parte alguma se detém.”⁵⁷ Trata-se da frutificação permitida pelo longo amadurecimento culminado num abandono feliz e silencioso. Lúcido é o movimento das aves que migram com os ventos dirigindo-se ao futuro, feito o correr das águas.

O além que Rilke chama através da morte pertence a terra contemporânea. Mas seu acesso é difícil pois estamos desviados deste outro lado devido às limitações da condição humana consciente. O desvio interrompe a liberdade do aberto, a possibilidade de viver redirecionado e convertido. Blanchot analisa aqui a consciência como “má interioridade”⁵⁸, na qual dispomos intimamente de tudo, mas que justamente por ela, fica-se excluído do acesso a outras disposições dissociadas da lógica da posse e produção. Há também uma “má extensão”⁵⁹, obstáculo espacial e temporal “[...] em que uma coisa suplanta necessariamente uma outra, só se deixa ver escondendo a outra.”⁶⁰ Ora, se sonhamos com viagens universais, o universo está necessariamente em nós, que ignoramos ainda a profundidade espiritual interior. Mas “[...] o poeta caminha para o mais interior [...] para surgir do lado de fora e ser fiel a terra, à plenitude e a superabundância da existência terrena, quando ela jorra fora de todos os limites [...]”⁶¹ e, para tanto, a poesia tem suas próprias tarefas. Durante a transformação, é a reservada intimidade que faz desaparecer formas antigas, através da tarefa vocacionada. Assim que a intervenção humana é vista como supérflua para Blanchot: “a metamorfose concretiza-se perfeitamente por si

⁵⁴ RILKE, R. M. Oitava Elegia. In: *Elegias de Duíno*.

⁵⁵ RILKE, R. M. Nona Elegia. In: *Elegias de Duíno*.

⁵⁶ RILKE, R. M. Nona Elegia. In: *Elegias de Duíno*.

⁵⁷ RILKE, R. M. Primeira Elegia. In: *Elegias de Duíno*.

⁵⁸ BLANCHOT, M. Rilke e a Exigência da Morte. In: *O Espaço Literário*, p. 144.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem, p.148.

mesma [...]”⁶² Resta apenas oferecer “[...] nossa prontidão para desaparecer, a nossa aptidão para perecer, a nossa fragilidade, a nossa caducidade, o nosso dom de morte.”⁶³ O diferencial poético é desejar a transformação. No mito de Orfeu e Eurídice, a morte é uma exigência da dispersão íntima. Ao resgatar a inspiração nos infernos, não lhe é concedido o direito de voltar atrás, mas o olhar foi inevitável e fatal. A obra é carne e devir, não regressa; esquece e prossegue. Mas assim é o pecado da consciência, que insiste em lembrar e contemplar o que jamais poderia ser visto:

Em profundo silêncio, seguem por vereda íngreme / escarpada, escura,
envolta em espessa neblina. / Não estavam longe do rebordo superior
da terra. / Cheio de amor, com medo de que Eurídice desfaleça
e ansioso por vê-la, Orfeu volta o olhar. Logo ela cai de novo. / De
braços estendidos, lutando por que a agarrem e por ela / se agarrar, a
infeliz apenas agarra a inconsistência do ar. / Ao morrer de novo, do
marido não tem queixa alguma / (de que haveria ela de se queixar
senão de ser amada?), / diz-lhe o último adeus, que mal lhe chega aos
ouvidos, / e retorna ao lugar de onde partira.⁶⁴

A dupla morte de Eurídice antecipa a morte de Orfeu. Tomadas de insânia por serem desprezadas pelo cantor comprometido com sua palavra, as Mênades avançaram contra ele. O segundo projétil é abatido pela música de Orfeu, mas foi também a música que o matou: “[...] a grande grita, a flauta berecintia com o corno grave, / os timbales, o estrépito e os urros das bacantes abafaram / o som da cítara. Deste modo, por fim, ficaram rubras / as pedras com o sangue do poeta, elas que não o ouviram.”⁶⁵ Mesmo com os membros dispersados, a língua e a lira de Orfeu seguiram murmurando lamúrias carregadas rio abaixo enquanto as margens choravam em resposta. Só com a morte, Eurídice e Orfeu se reencontram nas “entranhas da terra”⁶⁶ livres para a contemplação mútua. A obra, a música, a criação ou a inspiração dependem da morte para seguir seu curso. A criação faz as coisas desaparecerem, “tem o poder [...] de as fazer aparecer enquanto desaparecidas”⁶⁷, justamente por extrair “delas luz pelo fato

⁶² BLANCHOT, M. Rilke e a Exigência da Morte. In: *O Espaço Literário*, p. 150.

⁶³ BLANCHOT, M. Rilke e a Exigência da Morte. In: *O Espaço Literário*, p. 151.

⁶⁴ OVÍDIO. *Metamorfoses*, p. 531.

⁶⁵ OVÍDIO. *Metamorfoses*, p. 577.

⁶⁶ OVÍDIO. *Metamorfoses*, p. 581.

⁶⁷ BLANCHOT, M. *O Espaço Literário*, p. 36.

de que se extinguem.”⁶⁸ A incessante fala imaginária “[...] não é mais do que a aparência do que desapareceu.”⁶⁹ Rejeição, esquecimento, ritmo e silêncio constituem o infinito essencial na criação. Criam assim a soberana e irreal ficção que a caracteriza. É dessa irrealidade que provém sua livre plenitude, seu segredo e mistério. É o tipo do seu valor. Aí realiza magistralmente sua essência. São eternos começos, impossíveis portanto de sermos conduzidos – ao menos o sujeito em nós, já que este sujeito consuma-se afirmando outra soberania, aquela que faz do eu razoável o antídoto que impossibilita e exclui a desrazão. A razão relaciona-se violentamente com o verdadeiro, pois quer deter sua razão, prová-la e fazê-la prevalecer e se estender, ou seja, tornar-se regra verdadeira e totalmente válida, tratando suas exceções externamente, como confirmações da regra. A razão histórica do sujeito soberano confinado na memória precisa antes abrir-se ao esquecimento. Só esquecendo a criação pode avançar, abrindo-se ao que ela não lembra e não conhece. Quanto mais uma fala se lembra, menos ela diz... Esquecer é poder deslizar além daquilo que se acredita ser possível: “[...] é preciso entender que a possibilidade não é a única dimensão da nossa existência.”⁷⁰ A unidade também não é o único valor final em direção ao qual tudo, no final das contas, se subtrai. Na verdade, é justamente o impossível, ou seja, aquilo que não podemos, que aguarda e insiste apaixonadamente entre e atrás do pensamento.

Trata-se de ninguém em nenhum lugar durante o infinito através do qual o atual e o usual do mundo são neutralizados. Quem cria “[...] já pertence a exigência da obra [...] mas faz do objeto o ponto por onde passa a exigência da obra.”⁷¹ Assim mantém ou suscita o relacionamento com essa força que pressiona sempre por algo libertador ao qual não se deve fugir ou trair, mas se submeter solitariamente ao seu domínio, sem renúncia. O vazio dessa exigência é como *uma zona de atração* que, mesmo enfraquecendo quem vai ao seu encontro, acaba por inverter a fraqueza em fortalecimento. Uma força surge dessa inversão. A aproximação desse instante é “como que por acaso [...] e onde

⁶⁸ BLANCHOT, M. *O Espaço Literário*, p. 37.

⁶⁹ BLANCHOT, M. *O Espaço Literário*, p. 38.

⁷⁰ BLANCHOT, M. *A Conversa Infinita II*, p. 190.

⁷¹ BLANCHOT, M. *O Espaço Literário*, p. 41.

quer que vão, o que quer que façam, ele os retém.”⁷² A obra até pode exprimir os dons de quem cria; mas tais virtudes são apenas o meio instrumental que servem, resignados, à sua exigência originária. A sinceridade do processo demanda desistência e abandono; por vezes, optam por esconder “as ruínas e essa dissimulação torna-se a única verdade de seus livros.”⁷³ Há uma lei misteriosa, ou um círculo em curso na criação, dentro do qual a diferença é regida e velada: “misteriosa porque sempre diferente daquilo que a exprime.”⁷⁴ O círculo ora expulsa ora se reconcilia com quem se aproxima, ora rejeita e exclui, ora se reencontra: mas nunca solta. “[...] mantém-no a margem [...] uma imobilidade fria da qual não pode desviar mas junto à qual não pode permanecer. [...] até o instante em que, por uma manobra inexplicável, uma distração, ou pelo excesso de sua expectativa, reencontra-se de súbito no interior do círculo.”⁷⁵ Os itinerários se transformam e conduzem àquilo que não é esperado encontrar.

O momento que possui mais realidade é como um fósforo aceso. Exige profunda infidelidade consigo – separação com quem cria, identificada por Blanchot como grave humildade – e ilimitada fidelidade ao poder de dispersão e esquecimento destes breves instantes que só dizem de si mesmos e nada mais: “aparecem, desaparecem, fragmentos brilhantes que raíam com sua pureza saturada o espaço da transcendência.”⁷⁶ A dispersão é necessária, mas as aparições essenciais e móveis não são como a mobilidade das aparências. Estas são menos essenciais na criação, pois não dependem nem resultam da síntese proveniente desta sombra que pressiona a artista, mas que ela mesma também exerce, como a reciprocidade mencionada acima.

A vocação exige um acordo onde a infidelidade consigo é um requisito, mesmo sob a proteção da potência demoníaca que a guarda e a move. Tal infidelidade pode exigir a renúncia de talentos particulares em prol da sua exigência maior. Teriam justamente as múltiplas aptidões modificado a vocação? Não se sabe. Mesmo em meio a dispersão necessária e a recusa a todo tipo de

⁷² BLANCHOT, M. *O Espaço Literário*, p. 49.

⁷³ BLANCHOT, M. *O Espaço Literário*, p. 49.

⁷⁴ BLANCHOT, M. *A Conversa Infinita II*, p. 190.

⁷⁵ BLANCHOT, M. *O Espaço Literário*, p. 48.

⁷⁶ BLANCHOT, M. *O Livro Por Vir*, p. 145.

unidade, no instante da expressão é apenas uma coisa única que surge, nunca outra.

A vocação é perversa pelo fato de supor uma exigência exclusiva, um movimento em direção a uma figura cada vez mais determinada, a escolha, entre muitas possíveis, de uma única que, mesmo permanecendo enigmática, se afirma como essencial, e de tal modo que não podemos nos afastar dela sem a certeza - imperiosa, indecifrável, de um erro. É preciso pois, decidir-se irrevogavelmente, limitar-se, libertar-se de si mesmo e de todo o resto com vistas a essa única 'realidade'.⁷⁷

As descrições de Blanchot trazem um grau de compreensão ao movimento criativo que não só esclarecem – sem ocultar o enigmático – como libertam tantas ocasiões em que quase nos perdemos no *erro* de não acompanhar a direção exigida pela vocação. A segunda morte de Eurídice decorre da ansiosa insistência de Orfeu em desobedecer às ordenações do Tártaro, símbolo talvez do quanto a exigência vocacional demanda a nossa morte. O desaparecimento é dom e privilégio que traz consigo retenção na medida em que, desaparecendo, a vida se transfigura e ressurge. A abertura elogiada por Rilke implica “[...] expomo-nos à perturbadora intimidade do nosso fim [...]”⁷⁸ através da qual, no fundo, não há morte. Por vezes, a negligência humana distraída esquece da importância que a verdadeira morte possui ao privilegiar os fins, finitos e fechados. A tendência profunda é volatizar a experiência usando da invisibilidade que é a força emergente na metamorfose: fonte perpétua que não se vê, mas se escuta. Isso ocorre na morte transmutada, “[...] reduzida à sua essência secreta [...]”⁷⁹. A criatura humana é capaz de consentir com a passagem, e nela “[...] o desaparecimento se faz dizer, se faz fala e canto.”⁸⁰ – fragilidade extrema. Assim que morrer se assemelha ao canto, e não à toa Orfeu é o cantor do mistério dionisíaco.

Evoquemos brevemente Nietzsche para tratar da expressão filosófica dionisíaca: trágica, simbólica, instintiva, afirmativa, excessiva, livre e ritualística.

⁷⁷ BLANCHOT, M. A Vocação. In: *O Livro Por Vir*, p. 149.

⁷⁸ BLANCHOT, M. Rilke e a Exigência da Morte. In: *O espaço literário*, p. 158.

⁷⁹ Ibidem, p. 160.

⁸⁰ Ibidem, p. 160.

Anti-pessimista, ela é o “[...] eterno prazer do vir-a-ser.”⁸¹ A afirmação existencial não possui reservas em relação ao sofrimento, a culpa e ao estranho e questionável, pois o dionisismo é abundante. Quem compreende além da mera palavra “dionisíaco”, consegue farejar a degeneração do instinto que, contra a vida, se decompõe. É dionisíaca a vontade inesgotável de vida, “[...]a ilimitada força de aprender, sem que com isso a vontade de ação seja sufocada.”⁸² Sua força mágica celebra, satisfeita e embriagada, a reconciliação entre a humanidade e a natureza. O desencadeamento da expressão simbólica é intensificado ao máximo e simultaneamente. Captá-lo implica desprender-se de si próprio e desejar por esse tipo de expressão, de tal modo que “[...] o servidor ditirâmico de Dionísio só é, portanto, entendido por seus iguais.”⁸³ A expressão essencialmente artística está liberta da vontade individual e consciente, o sujeito não é o criador efetivo desse mundo e este tampouco é revelado por sua causa. O individual como princípio duradouro é aqui uma degradada fraqueza que é estraçalhada na transmutação e no êxtase. A dissolução – e o esquecimento – da individualidade é um acontecimento trágico onde a natureza celebra livremente a “[...] sua festa de reconciliação [...]”⁸⁴ com a humanidade. Diversa é a concepção da vontade individual consciente e finalista, capaz de conhecer e mover a matéria que, ao seu ver, é inerte. Esta sensatez nada tem de trágica e natural, pois crê na capacidade da vontade de ordenar o mundo. Mas o vir-a-ser é incansável e não cessa de engendrar, destruir e se renovar. “Tudo o que alguma vez veio a ser, também parece outra vez, quer pensemos na vida humana, ou na água, ou no quente e no frio.”⁸⁵ : “tudo é tragado.”⁸⁶ Assim, o instinto criativo só pode agir conforme o jogo da lei do fogo, que, mesmo sem nenhum entendimento moral, segue “[...] condenado a carregar sempre de novo suas consequências”.⁸⁷ A dinâmica cíclica e ininterrupta entre desejo, carência e saciedade (devoração) substitui e inutiliza a perspectiva moral e interroga: “Há culpa, injustiça, contradição, dor neste mundo?”⁸⁸ Ou tão somente o combate

⁸¹ NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia*, apud *Ecce Homo*, p. 61.

⁸² *Ibidem*, p. 63.

⁸³ NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*, p. 32.

⁸⁴ NIETZSCHE, F. *Introdução à Tragédia de Sófocles*, p. 21.

⁸⁵ NIETZSCHE, F. *A Filosofia na Época da Tragédia Grega*. In: *Os Pré Socráticos*, p. 16.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 108.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 107.

⁸⁸ *Ibidem*.

do querer – viver na matéria que instintivamente devora a si mesmo ? Nietzsche não enxerga, portanto, o veio-a-ser punitivo, “[...] mas a justificação do vir-a-ser.”⁸⁹

A efemeridade solicita a experiência humana, “essa prematura dádiva de uma perda iminente.”⁹⁰

Mas porque estar-aqui é excessivo e todas as coisas / parecem precisar de nós, essas efêmeras que estranhamente / nos solicitam. A nós, os mais efêmeros. Uma vez / cada uma, somente uma vez. Uma vez e nunca mais. / E nós também, uma vez, jamais outra. Porém este / ter sido uma vez, ainda que apenas uma vez, / ter sido terrestre, não parece revocável.⁹¹

A dissipação do visível vivido ao lado é intimamente ligada a proclamação da fala. Na ação da fala poética, cada despertar é inocente; não manifesta a imagem formal de outrora. “Infância ou futuro / não decrescem...”⁹² e assim visa destruir uma limitação criando contornos mais recentes. Ora, o cantado não é o indizível. O que renasce em nós, mesmo que invisível, é terrestre, e sonha com a invisibilidade. “Não é a metamorfose tua desesperada missão?”⁹³ Para salvar as coisas, é preciso conceder-lhes acesso ao invisível. Aí elas começam, infinitamente tensas e abertas, num instante em que não há escolha. Mas para Blanchot, a extremidade da qual fala Rilke não avança contra a tendência em crer na unidade e no todo, tratando-se, por um lado, de um extremo complacente e tranquilizador, mesmo que nele perca-se o fundamento. Orfeu não simboliza a poesia eterna e imutável na qual o divino fala através de si, “[...] pelo contrário, vincula o ‘poético’ a uma exigência de desaparecimento [...]”⁹⁴. Indo além, Orfeu simboliza o encontro vazio e original da ausência de deus quando a poesia ela mesma desaparece, identificada com a própria potência – dionisíaca – que é seu dilaceramento, contradição e incessante recomeço. Importa para Rilke como, na ausência, as coisas podem existir e atuar. “[...] quando tudo desaparece, o

⁸⁹ Ibidem, p. 105.

⁹⁰ RILKE, R. M. Nona Elegia. In: *Elegias de Duíno*.

⁹¹ Ibidem.

⁹² Ibidem.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ BLANCHOT, M. Rilke e a Exigência da Morte. In: *O Espaço Literário*, p. 170.

desaparecimento aparece, é a pura claridade aparente [...]”⁹⁵. Nessa espacialidade impressionista, onde a dissolução é aparente e consagra lentamente as transmutações íntimas, o tempo é aquele da morte, diverso “[...] do atarefamento impaciente e violento que é o nosso [...]”⁹⁶

O tempo presente insiste pelo desenvolvimento e continuidade através das ferramentas disponíveis, como a vontade das cores do quadro de descobrir acerca da própria existência. Nas cartas de Rilke para Clara Westhoff sobre as apreciações dos quadros de Cézanne, fala como se as cores tivessem vida própria: “pende como se cada traço, sozinho, estivesse pendente, em uma inacreditável intensificação e, ao mesmo tempo, reduzido ao mais primitivo, produzindo aquela impressão de espanto incontrolável [...]”⁹⁷ No dia do encerramento da exposição, diz Rilke: “É como se cada ponto soubesse de todos os outros. [...] Tudo, como já escrevi, veio a ser uma questão de cores, entre elas mesmas: uma se contém, em contraposição à outra, acentua-se diante dela, volta-se sobre si mesma.”⁹⁸ São as cores que, sozinhas, discutem entre si para obter o melhor resultado ao pintar. É ruim que se alcance a consciência das próprias considerações. A reflexão é vista como um atalho nocivo que atrapalha o progresso do trabalho, que por sua vez deve se impor rapidamente e de modo enigmático, diz Rilke. Rápido a tal ponto que não se deveria sequer reconhecer o exposto. Foi “[...] o azul que exigiu o laranja e o verde, o vermelho”.⁹⁹ Ao ser levado a explicar-se, Cézanne repugnava enraivecido o emaranhado de frases longas e complicadas que pouco diziam. “Toda fala é um mal-entendido. A descoberta só se dá dentro do trabalho”¹⁰⁰; e ainda: “Certamente é preciso ir tão longe na imparcialidade [...]”¹⁰¹, ao ponto de *negar* interpretações particulares de sentimentos, lembranças e preferências para que a direção das tarefas e da força de vontade prossiga anônima. Há uma imposição, amorosa; existência da qual não é permitida à criação afastar-se. O que surge aí possui um nível extremo de afinidade com as próprias partes nascidas e crescidas, de modo tal

⁹⁵ BLANCHOT, M. Rilke e a Exigência da Morte. In: *O Espaço Literário*, p. 173.

⁹⁶ Ibidem, p. 173.

⁹⁷ RILKE, R. M. *Cartas sobre Cézanne*, p. 88.

⁹⁸ Ibidem, p. 85.

⁹⁹ Ibidem, p. 81.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 83.

¹⁰¹ Ibidem, p. 80.

que *basta insistir em existir*, “[...] dando seu consentimento às estações [...] sem exigir do repouso nada mais do que a rede de influências e forças [...]”¹⁰². Ao longo do tempo, o necessário se revela, junto ao indispensável. O amor pode implicar violência para avançar e atingir outras possibilidades. Mas sua imposição também é sem alarde e “[...] se encaminha para tudo, desacompanhado, discreto [...]”¹⁰³. Trata-se de uma provação que excede mesmo quem a procura instintivamente. Morte difícil, impessoal e cada vez mais rara, morte própria que ultrapassa necessariamente o dela apropriar-se: “Quem é que hoje em dia dá alguma coisa por uma morte bem conseguida?”¹⁰⁴ [...] Mas chegará o dia em que a minha mão estará longe de mim e escreverá palavras que eu não pretendo. [...] Sou a impressão que se vai transformar [...] cada palavra tem duração e tempo para se extinguir no ar.”¹⁰⁵ Independentemente das análises e interpretações em torno dos quadros vistos, para Rilke importa confirmar a legitimidade da sua presença, vivenciando-os enquanto fatos. A consciência responsável pela escolha encontra-se tomada e obediente a uma estranha “objetividade ilimitada”¹⁰⁶ durante a tarefa criativa. Na balança, o movimento é infinito e o ente articulado incoercível. Daí que tantas vezes o efeito seja esquisito para quem o vê; inevitável, adequado e acertado para quem o cria. Nesse sentido, diz Rilke: “não é bem pintura que eu estudo [...] o que reconheço é a mudança de direção nesta pintura.”¹⁰⁷ Generosamente, os espaços não cessam de se abrir, mas de tal modo que não é fácil acalmar-se até poder perceber intimamente o indispensável e indestrutível. Pois, segundo Rilke, para Cézanne há apenas um único êxito essencial. O pintor complicava com obstinação um duplo procedimento para alcançar as “transições vibrantes”¹⁰⁸ em detrimento dos contornos:

o da captura observadora e firme, e o da apropriação, o uso pessoal do capturado – apoiam-se um contra o outro, talvez segundo uma tomada de consciência, de tal modo que os dois, por assim dizer, começam a falar ao mesmo tempo, em interrupções contínuas e

¹⁰² Ibidem, p. 77.

¹⁰³ Ibidem, p. 76.

¹⁰⁴ RILKE, R. M. *As Anotações de Malte Laurids Brigge*, p. 39.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 73.

¹⁰⁶ RILKE, R. M. *Cartas sobre Cézanne*, p. 73.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 72.

¹⁰⁸ Ibidem, p.53.

discórdias constantes. E o velho pintor suportava a insatisfação deles [...]¹⁰⁹

Tudo para favorecer imediatamente a força de absorção, diz Rilke. Isso ocorre com densidade e movimento, através do efeito proporcionado pela cor negra em “Nature morte, sucrier, poires et tasse bleue”¹¹⁰ ou “Autoportrait”¹¹¹, bem como do negro com o verde azulado em “Portrait de Vallier assis”¹¹². Quando o olhar de quem lê e escreve passa a se equilibrar entre texto e gravura, tudo muda na relação entre pensamento e percepção e a secura cansada do texto ganha novas possibilidades. É um alívio para o pensamento e a imaginação, mesmo se tratando de reproduções das obras originais. Tem-se a sensação que a escrita filosófica não se preocupa tanto quanto poderia em desenvolver cenários e paisagens durante a experiência de leitura. É embotado nesse sentido, reprimido até. Imagens, lugares, pessoas e comportamentos são muitas vezes usados em exemplificações. É um texto quase inumano, mesmo que só fale desta raça e para ela. A imaginação parece ficar obstruída. Mas a sensação provém da invasão de tantas gravuras coloridas na mesa de trabalho, quando o olhar mental não enxerga nenhuma palavra a ser lida. No fundo, trata-se das limitações entre cores e palavras. Se obras como “Vase de Fleurs”¹¹³ e “Nature morte au verre”¹¹⁴ revelam um estranho movimento aparentemente carregado de reflexos, é porque Cézanne apenas liberou o “[...] próprio mundo que lhe aparecia, [...] são as próprias coisas e os próprios rostos tais quais via que pediam para assim serem pintados e Cézanne não disse mais do que queriam dizer.”¹¹⁵ Trata-se de uma liberdade expressiva aprisionada na própria percepção, ou seja, em como o mundo o atinge. Em “Paysage avec rochers et arbres”¹¹⁶ o pintor conclui da sua maneira o que imagina, vê ou sente, e a relação com a realidade externa importa até o limite daquilo que deve ser pintado, que é

¹⁰⁹ Ibidem, p. 51.

¹¹⁰ CÉZANNE, P. Ed. Könemann, p. 46. **As obras estão respectivamente reproduzidas no capítulo *Quadros, Esculturas*. (p. 51)**

¹¹¹ Ibidem, p. 15. **(p. 52 do capítulo citado)**

¹¹² Ibidem, p. 232. **(p. 53)**

¹¹³ Ibidem, p. 214. **(p. 54)**

¹¹⁴ Ibidem, p. 220. **(p.55)**

¹¹⁵ MERLEAU-PONTY, M. *A Dúvida de Cézanne*, p. 312.

¹¹⁶ CÉZANNE, P. Ed. Könemann, p. 197. **(p. 55)**

propriamente a sensação, a única coisa que ele diz possuir. A arte materializa, concretiza, individualiza, revela, distingue através “[...] de uma sensibilidade requintada. [...] ver é conceber e conceber é compor.”¹¹⁷ Assim, estilo e personalidade se desenvolvem através da sensação. Quando aliada ao poder de organização da inteligência, tem-se uma colaboração preciosa. A percepção artística é antes de tudo sentida: “Sentir justo e realizar plenamente dão o estilo.”¹¹⁸ Tudo em prol de um objetivo único: o efeito.

Ao que parece, só é possível entregar-se permanentemente ao trabalho desapegando-se do autocontrole, mas “[...] tudo está ainda por fazer.”¹¹⁹ Para Rilke o mais desejável é chegar aí prazerosamente pela incapacidade de postergar e depressa. Ninguém assistirá ao ato de amor. A mescla com o trabalho autêntico abandonaria a distinção entre férias e dias úteis, quando se reconhece o sentido profundo das próprias tarefas. O progresso nesse campo é silencioso e exige uma insistência calma, diz Rilke. “[...] o trabalho não pode ter um oposto [...] ele é tudo, e o que ele não é – é nada e lugar nenhum.”¹²⁰ A expansão de um desejo imenso pode encher a existência através da ação invasiva que, ao alcançar tantos efeitos, até se esquece da motivação que a gerou. Quanto aos dias inativos, melhor seria entregar-se com alegria e aguardar a ação que posteriormente deles ecoa. “Os dias em que nem mesmo nossas mãos se mexem são tão excepcionalmente silenciosos que mal é possível erguê-las sem ouvir um monte de coisas.”¹²¹ A tarefa principal é dar grandeza ao insignificante: “Nada é ínfimo, mesmo assim amá-lo-ei / pintando-o grande em fundo que o dourará, / e levantando-o e a quem, não sei, / a alma libertará...”¹²² Trata-se do presente clamando por atenção, pois só o alcançável importa àquilo que a criação acredita poder para continuar crescendo. Rilke afirma haver um pequeno elemento celular básico, uma espécie de lei tangível a ser descoberta. Mas tudo depende de um acionamento do desejo dado pela oportunidade. Até a intensa vibração imóvel da morte seria melhor concebida se relacionada com nossas tarefas atuais, a partir da situação na qual se está fixado. Daqui se pode

¹¹⁷ CÉZANNE, P. apud DORAN, M. *Conversas com Cézanne*, p. 37.

¹¹⁸ Ibidem, p. 41.

¹¹⁹ RILKE, R. M. *Cartas sobre Cézanne*, p. 40.

¹²⁰ RILKE, R. M. *Cartas do poeta sobre a vida*, p. 100.

¹²¹ RILKE, R. M. *Cartas do poeta sobre a vida*, p. 102.

¹²² RILKE, R. M. *O Livro da Horas*, p. 29.

ir longe, junto da “[...] própria quietude ou simplesmente no meio de sua melodia, ao lado da pulsação honesta de seu coração!”¹²³

Cézanne busca pela impressão direta vinda da natureza aos sentidos. O ponto de partida do quadro é o sentimento e a aparência natural na qual a luz e o ar conectam tudo aquilo que é percebido - não os contornos. Mas diferentemente dos impressionistas, que visavam repercutir as cores complementares para que a respectiva vibrasse, fazendo com que o objeto submergisse e sua densidade desaparecesse. “O objeto não fica mais coberto de reflexos, perdido em seu intercâmbio com o ar [...] é como que iluminado surdamente do interior, emana a luz e disso resulta uma impressão de solidez e materialidade.”¹²⁴ Deseja expressar a realidade imediata percebida na natureza juntamente às sensações, “sem delimitar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho.”¹²⁵ A intensificação da cor e a caracterização realçada do objeto e da pessoa parecem ser mais importantes para ele do que a atmosfera do desenho enquanto paisagem – em comparação a Monet, Sisley ou Pissaro. “Não quer separar as coisas fixas que nos aparecem ao olhar de sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria ao tomar forma, a ordem nascendo por uma organização espontânea.”¹²⁶ A relação entre inteligência e sensibilidade ocorre no confronto direto com a natureza. Somente encarnado o espiritual se manifesta, aderente às coisas. Falava de uma “ciência intuitiva”¹²⁷ capaz de pintar tudo o que passa a cada instante:

Atacava então seu quadro por todos os lados ao mesmo tempo, cercava de manchas coloridas o primeiro traço de carvão, o esqueleto geológico. A imagem saturava-se, ligava-se, desenhava-se, equilibrava-se, tudo ao mesmo tempo se maturava. A paisagem, dizia, se pensa em mim e eu sou sua consciência. [...] ¹²⁸

¹²³ RILKE, R. M. *Cartas do poeta sobre a vida*, p. 108.

¹²⁴ MERLEAU-PONTY, M. *A Dúvida de Cézanne*, p. 305.

¹²⁵ Ibidem, p. 306.

¹²⁶ Ibidem, p. 306.

¹²⁷ Ibidem, p. 309.

¹²⁸ Ibidem, p. 309.

O pintor busca a estranheza emocional e o incessante recomeço da existência, diz Merleau - Ponty. Só a execução é capaz de fazer nascer o sentido que importa, pois a expressão não traduz algo já formulado em qualquer coisa, lugar ou pessoa. Quando bem-sucedida, a expressão transmite-se estranhamente por si mesma em direção ao futuro. Aliás, para ele o “sentimento de estranheza”¹²⁹ é a única possibilidade emocional. Ora, qualquer expressão clara é algo já dito ou feito e por isso a execução é sempre primordial em relação a concepção. O sentido permanece informulado para garantir a excelência expressiva, que só assim desperta por si mesma o que virá. Mesmo que a vida não sirva como explicação da obra, a comunicação entre ambas revela “[...] que esta obra a fazer exigia esta vida.”¹³⁰

* * *

Outra vez inicia-se um período “indizível, confuso e enigmático”¹³¹ que tem no invisível sua matéria prima. O sonho era imediato e impregnava prontamente as mãos que o realizavam. Há então uma “paciência recôndita [...] uma condescendência tranquila”¹³², proporcionada pela própria seriedade da natureza até a abundância. “Quanto mais ele percorria o seu longo e distante caminho tanto mais ficava para trás o acaso, e uma norma o conduzia sucessivamente para outra”¹³³, sempre através da relação entre luzes, reflexos e coisas. A tradição perdeu importância para Rodin quando compreendeu aquilo que verdadeiramente constituía seu trabalho, que era a diversidade realçada das superfícies. A partir daí, procurava pela vida em qualquer parte. Quando o desenvolvimento da obra alcançava seu término abrupto, já sentia o início ansiado da próxima criação, descreve Rilke. Sua solidão era acompanhada

¹²⁹ MERLEAU-PONTY, M. *A Dúvida de Cézanne*, p. 310.

¹³⁰ Ibidem, p. 312.

¹³¹ RILKE, R.M. *Auguste Rodin*, p. 20.

¹³² Ibidem, p. 21.

¹³³ Ibidem, p. 23.

apenas de “[...] uma imensa, eterna natureza”¹³⁴ e o trabalho não cessava de dialogar consigo ao longo de todo o dia. Adulta e amadurecida, “não aparecia como algo ainda em formação que pedia o direito de existir e sim como uma realidade que se impunha, que tinha existência de fato, que era preciso considerar e não podia ser ignorada.”¹³⁵ Mas isso só ocorreu devido aos anos de silêncio criativo nos quais os elogios e as críticas não tiveram lugar. A paciência da qual fala Rilke é tal que suporta no íntimo o peso da existência. Na escultura, infinita que seja a distância ou a profundidade percorrida, há sempre uma espécie de círculo que precisa se fechar solitariamente em si mesmo. Uma regra antiga “[...] que distingue as coisas, esta concentração exclusiva no próprio ser, era a substância que conferia o aspecto de serenidade a uma escultura.”¹³⁶ Eram as pedras que se relacionavam com Rodin, não os seres humanos. Assim que observamos, mesmo através de fotografias, a calma perfeição das mãos que se tocam suavemente em bronze ou pedra na obra “La Cathédrale”¹³⁷. A densidade da matéria prima traz o peso terrestre e nossa dependência em relação à gravidade. Obras em bronze e mármore como “La Danaïde”¹³⁸, “Jeune mère à la grotte”¹³⁹ e Le Désespoir¹⁴⁰ apresentam-nos enquanto raça humana inseparavelmente mesclados à terra. O corpo desesperado e contorcido enfiase no mármore, integrando-se a ele. Em *La Danaïde*, a integração parece mais sutil e por isso ainda mais profunda e misturada. São corpos que vieram da terra e voltam a ela, entregando-se à sua gravidade. O mármore “Galatée”¹⁴¹ sai de dentro da pedra, ainda com a mão e pé esquerdos incrustados nela. “Era como se subissem pelas veias deste homem as forças provenientes das profundezas da terra.”¹⁴² A *Meditação*¹⁴³ de Rodin verga o corpo em torno do âmago da própria alma sanguínea. Rilke inspira-se vigorosamente na concentração deste corpo que sai das entranhas terrestres.

¹³⁴ RILKE, R. M. *Auguste Rodin*, p. 28.

¹³⁵ Ibidem, p. 28.

¹³⁶ Ibidem, p. 33.

¹³⁷ RODIN, A. Ed. Könemann, p. 130. (p. 56 e 57 do capítulo *Quadros, Esculturas.*)

¹³⁸ Ibidem, p. 28-29. (p.58)

¹³⁹ Ibidem, p. 52. (p. 59 e 60)

¹⁴⁰ Ibidem, p. 134. (p.61)

¹⁴¹ Ibidem, p. 57. (p. 62)

¹⁴² RILKE, R. M. *Auguste Rodin*, p. 35.

¹⁴³ Cf. www.musee-rodin.fr/en/musee/collections/oeuvres/meditation-or-inner-voice (p. 63 e 64)

O seu ponto de partida não são as figuras que se entrelaçam, ele não tem modelos que venha a arranjar e dispor de modo adequado. Tudo se inicia nos lugares do contato mais intenso, que se tornarão os momentos culminantes da obra; ele principia o trabalho onde algo novo está nascendo e dedica toda a destreza de suas ferramentas aos misteriosos fenômenos que acompanham a formação de um objeto novo. Ele trabalha, por assim dizer, à luz intensa dos relâmpagos que fulguram nestes momentos e vê apenas aquelas partes do corpo inteiro que são realçadas pela iluminação.¹⁴⁴

É apenas através do contato entre as superfícies que a vida pode ser alcançada. O escultor buscava pela variedade destes pontos e suas múltiplas afinidades. A consistência das formas não se desenvolvia através de assuntos que procurava, mas pelo impaciente avanço do contato entre uma superfície e outra. Assim libertava silenciosamente figuras monstruosas e as concretizava. Se vistos ao vivo, certamente bronzes como “Grande main crispée”¹⁴⁵ revelariam suas contorções reais devido a infinidade de detalhes e a como a diversidade de sulcos absorvem a luz criando movimento através dos reflexos. O punho assemelha-se a um tronco vindo da terra. O mármore “Rose Beuret”¹⁴⁶ é como o sono morto da própria humanidade que emerge das profundezas terrestres para revelar destacada sua placidez incrustada. Também se destaca incrustada no mármore “Psyché-Pomone”¹⁴⁷, com cabelos que são a própria terra. Mas nenhuma das esculturas citadas surge tão imersa e amalgamada à pedra terrena como “Adam et Ève”¹⁴⁸. Rilke descreve o sentido da impaciência nos gestos esculpidos:

Como alguém que, durante muito tempo, procura um objeto, torna-se cada vez mais desorientado, mais distraído e apressado, e ao seu redor cria uma destruição, um amontoado de coisas que põe em desordem, como se tivesse a intenção de obrigá-las a ajudar na busca, da mesma maneira os gestos da humanidade que não consegue encontrar o seu sentido tornaram-se impacientes, nervosos, apressados e bruscos.¹⁴⁹

¹⁴⁴ RILKE, R. M. *Auguste Rodin*, p. 39-40.

¹⁴⁵ RODIN, A. Ed. Könnemann, p. 50. (p. 65 do capítulo *Quadros, Esculturas.*)

¹⁴⁶ Ibidem, p.66. (p.66)

¹⁴⁷ RODIN, A. Ed. Könnemann, p. 123. (p. 67 e 68)

¹⁴⁸ Ibidem, p. 122. (p.69)

¹⁴⁹ RILKE, R. M. *Auguste Rodin*, p. 45.

Seu bronze “Nijinski”¹⁵⁰ nada tem de liso, sublime ou entranhado. É movimento brusco repleto de partes deformadas de um corpo que salta livre e perturbado, trazendo-se para si ao mesmo tempo que avança e se desloca. Inacabado e imperfeito, contrastando com tantas obras que exalam pureza. Das obras apresentadas na edição aqui consultada, talvez apenas o rosto em bronze “Balzac”¹⁵¹ e a *Grande main crispée* aproximam-se desta movimentação mais bruta e imperfeita, cheia de vida, reflexos, variedade de superfícies e movimento.

E depois a Cariátide¹⁵². Não mais a figura ereta que suporta com facilidade ou dificuldade o peso de uma pedra, sob a qual ela somente se submeteu quando já estava firme; um nu feminino, ajoelhado, encurvado, empurrado para dentro de si mesmo, inteiramente formado pela mão da carga cujo peso se aprofunda em todos os membros como uma queda contínua. Sobre as menores partes deste corpo a pedra inteira recai como uma deliberação maior, mais antiga e mais poderosa; ainda assim o destino de carregá-la não terminou. Ele a carrega como carregamos o impossível no sonho, sem encontrar uma solução.¹⁵³

“Deixou que as próprias figuras e os grupos encontrassem o seu lugar; ele observava a vida do povo que havia criado, sondava-a atentamente e fazia as vontades de todos.”¹⁵⁴ A ação criativa, mesmo voluntária, decorre da vontade inumana do *povo criado* captada pela observação. Mas como compreender a vontade alheia da matéria criada, já que seu comportamento em nada é equivalente ao humano? É a superfície que cria vida e passa a existir por si própria. “Ela mesma como que lhe indicava os lugares dos quais ele sabia mais do que se podia ver”¹⁵⁵, quando obedece a evolução intencional da natureza. Ao buscar pela eternidade das formas e não seu embelezamento ou caracterização, tenta discernir e optar, ou seja, “[...] separar o perene do efêmero, julgar, ser justo.”¹⁵⁶ Mas “[...] não pede informações à pessoa que deseja representar, pois não quer saber nada além daquilo que seus olhos vêem. [...] Nas sessões seus

¹⁵⁰ RODIN, A. Ed. Könemann, p. 131. (p. 70 do capítulo *Quadros, Esculturas.*)

¹⁵¹ Ibidem, p. 168. (p.71)

¹⁵² <https://collections.musee-rodin.fr/fr/museum/rodin/cariatide-tombe-portant-sa-pierre> (p. 72 e 73)

¹⁵³ RILKE, M. Auguste Rodin, p. 49.

¹⁵⁴ Ibidem, p. 46.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 55.

¹⁵⁶ Ibidem, p. 56.

olhos vêem muito mais do que ele pode realizar naquele espaço de tempo.”¹⁵⁷ Sua evolução é sempre uma canalização do infinito elaborada conforme a lembrança daquilo que observou. Os espaços vazios entre pessoas ou objetos são pontos de contato conduzidos pelo ar, e não interrupções inúteis ou lacunares. A luz sofre uma adaptação no relevo da pedra, criando um efeito próprio através das sombras e reflexos: “surgirá uma escultura que conhece o segredo do claro-escuro, uma escultura da penumbra.”¹⁵⁸ O escultor sinaliza à época o quanto a errância tornou-se desnecessária, pois, de certo modo, ele renuncia a vida “porque o mundo vinha até o seu ofício”¹⁵⁹, tal era o paciente grau de identificação que desejava encontrar em seu trabalho.

¹⁵⁷ Ibidem, p. 58.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 74.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 75.

BLANCHOT, KAFKA

Ao ler uma interpretação, perde-se imediatamente a impressão da leitura interpretada devido a condução proposta? Gagnebin alerta sobre “[...] a armadilha maior dos textos kafkianos: lê-los já os interpretando, lê-los como significando algo diferente daquilo que dizem, isto é, lê-los como grandes alegorias religiosas, políticas ou psicanalíticas.”¹⁶⁰ Em Kafka, o conteúdo é indissociável da forma; qualquer interpretação pode romper essa atmosfera ao mover os holofotes para si, de modo tal que a análise atrapalha a leitura mesmo que queira levar ao seu aprofundamento. Ou se está junto a Joseph K. na hospedaria, ou, bem longe dali se discute conceitualmente sobre liberdade, culpa, saída, responsabilidade, etc. “Los dos lectores no pueden alcanzarse nunca, se es uno, luego el otro, se comprende cada vez más o cada vez menos de lo necesario. La verdadera lectura sigue siendo imposible.”¹⁶¹ Próximos, talvez, dos aforismos, mas diversos das novelas e romances, os Diários fazem “[...] el relato fundirse con su explicación, pero de explicación ésta no tiene nada, no termina lo que debe explicar y sobre todo no logra sobrevolarlo. Es como si fuera atraída por su propio peso hacia la particularidad cuyo carácter cerrado há de romper”.¹⁶² Blanchot identifica em Kafka uma criação enigmática e atemporal motivada, talvez, por um discreto desejo de desaparecimento. Há tanto em “O Castelo” como em “O Processo” uma espécie de pressão que atrai para fora da literatura, pois a leitura não demora muito a perceber que não haverá solução ou saída na insistência em torno das idas e vindas em direção a alguma descoberta oculta e provavelmente inexistente. O próprio desejo de abandonar e/ou retornar à leitura faz parte dos efeitos literários intencionados. De que vale ler outro capítulo destas duas obras? Por curiosidade estilística? Certamente não é para descobrir algo que irá ocorrer, pois vários são os indicativos de que nada irá ocorrer. Também é esta a condenação existencial da personagem:

[...] os documentos do tribunal, sobretudo o auto de acusação, permaneciam inacessíveis ao acusado e à sua defesa, por isso

¹⁶⁰ GAGNEBIN, J. M. *Escrituras do Corpo*, p. 119.

¹⁶¹ BLANCHOT, M. La Lectura de Kafka. In: *De Kafka à Kafka*, p. 84.

¹⁶² Ibidem, p. 81-82.

geralmente não se sabia, ou pelo menos não se sabia com precisão, contra o que a primeira petição precisava se dirigir, de forma que só por acaso ela continha, em verdade, algo relevante para a causa. [...] A defesa, na verdade, não é realmente admitida pela lei, apenas tolerada. [...] O próprio cômodo, estreito e baixo, destinado a eles, mostra o desprezo que o tribunal tem por essas pessoas.¹⁶³

Segundo as descrições de Janouch, o sentimento de estar confinado à mesma circunstância era vivido pelo próprio Kafka: “[...] pegam seres vivos capazes de se transformar, e deles fazem matrículas de arquivos, mortos e incapazes de transformação.”¹⁶⁴ ; “Engana-se. Não é Tremi, sou eu que estou na jaula. [...] Carrego minhas barras sempre comigo.”¹⁶⁵ Mesmo assim, não se trata de fazer referências particulares à própria vida. Ao falar de si, “[...] su lenguaje de comentarista se hunde en la ficción y no se distingue de ella.”¹⁶⁶ Ao ser interrogado por Janouch sobre o uso de modelos na criação da personagem que implora por carvão, já que este parece tão vivo, responde: “[...] é apenas um subproduto. Não desenhei seres, contei uma história. São imagens, só imagens.”¹⁶⁷ Retrucado sobre a dependência entre imagem e visão, que demandaria o tal modelo, conclui: “Fotografamos as coisas para expulsá-las do espírito. Minhas histórias são um jeito de fechar os olhos.”¹⁶⁸ Em seu universo, é como se não fosse possível ou até desejável decidir, apenas expor. É nessa insensatez solitária que repousam o sentido e a companhia, diz Blanchot. O texto kafkiano está condenado ao *incompreensível singular* que, por sua vez, pode promover uma busca ridícula por sentido, posto que inalcançável. Resta alguma saída? A morte, talvez? A morte de K., Graco – que é vivo e morto simultaneamente – , Gregor, Georg Bendemann, do jejuador, o morto pelo abutre, a morte do oficial e o comandante morto da *Colônia Penal*, o imperador chinês morto?¹⁶⁹ “¿no está muerto el juez supremo de El proceso, que sólo puede

¹⁶³ KAFKA, F. *O Processo*, p. 117.

¹⁶⁴ JANOUCH, G. *Conversas com Kafka*, p. 19.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 20.

¹⁶⁶ BLANCHOT, M. La Lectura de Kafka. In: *De Kafka à Kafka*, p. 81.

¹⁶⁷ JANOUCH, G. *Conversas com Kafka*, p. 33.

¹⁶⁸ Ibidem, p. 33.

¹⁶⁹ KAFKA, F. *O Processo, O Caçador Graco, A Metamorfose, O Veredicto, Um Artista da Fome, O Abutre, Na Colônia Penal, Durante a construção da muralha da China*.

condenar a muerte porque la muerte es su fuerza [...]?”¹⁷⁰ Ao voltar, ao que parece, da casa de Elisa Rachel Félix, diz a Max Brod em dezembro de 1914:

[...] em meu leito de morte, estarei muito satisfeito, contanto que as dores não sejam demasiado fortes. [...] o que escrevi de melhor tem seu fundamento nessa capacidade de morrer satisfeito. Todas essas passagens boas e muito convincentes tratam sempre de alguém à morte [...]¹⁷¹

A morte justa individual lembra as razões do jejuador expostas logo antes de morrer: “[...] preciso jejuar, não posso evitá-lo [...] não pude encontrar o alimento que me agrada. Se eu o tivesse encontrado, pode acreditar, não teria feito nenhum alarde e me empanturrado como você e todo mundo.”¹⁷² São vidas deslocadas, sem recursos comuns de convivência com o mundo. Há algo de inacessível nelas. A narração interroga sobre outra existência carente de compreensão: “Como podemos então sentir quando Josefina canta, uma vez que ela mesma nega o fato de que pelo menos possamos assimilar seu canto?”¹⁷³ Apaixonadamente, recusa ser escutada. Há algum final além, mesmo que absurdo, ou apenas o sentimento finito vivido aqui que nos reduz ao enigmático? Através de alguém que, “[...] atacado por un mal extraño [...] se ve devorar aquí”¹⁷⁴ e não em qualquer outro lugar? Fé, verdade e esperança são excluídas do seu mundo. No entanto, curiosamente o chamado por elas permanece. “[...] imposibilidad de la existencia común, imposibilidad de la soledad, imposibilidad de atenerse a estas imposibilidades.”¹⁷⁵ Mas Kafka desliza de tal maneira que ainda resta uma oportunidade ignorada em meios aos desfechos mais desiludidos.

Eu já sabia, senhor prefeito, mas no primeiro momento sempre esqueço tudo; fica tudo dando voltas e é melhor que eu pergunte, mesmo sabendo todas as coisas. [...] Como o senhor vê, estou morto.

¹⁷⁰ BLANCHOT, M. La Lectura de Kafka. In: *De Kafka à Kafka*, p. 89.

¹⁷¹ KAFKA, F. *Diários*, p. 410.

¹⁷² KAFKA, F. Um Artista da Fome. In: *Essencial*, p. 57.

¹⁷³ KAFKA, F. *Josefina a Cantora ou a Raça de Ratos*, p. 152.

¹⁷⁴ STAROBINSKY, J. apud BLANCHOT, La Lectura de Kafka. In: *De Kafka à Kafka*, p. 86.

¹⁷⁵ BLANCHOT, M. *La Lectura de Kafka*, In: *De Kafka à Kafka*, p. 88.

[...] Num certo sentido estou vivo também.¹⁷⁶ [...] Estou sempre na grande escada que leva para o alto [...]. Fico dando voltas por essa escadaria infinitamente ampla, ora para cima, ora para baixo, ora à direita, ora à esquerda, sempre em movimento. O caçador tornou-se uma borboleta. [...] Mas, se tomo o impulso máximo e lá em cima já se ilumina para mim o portal, acordo no meu velho barco, encalhado em alguma área terrena, desolado.¹⁷⁷ Meu barco não tem leme, navega com o vento que sopra nas regiões inferiores da morte.¹⁷⁸

Graco aceitou – ou já não tem motivos para duvidar – sua condição viva e morta. De todo modo, soa condescendente, ou desesperançado. O que não é motivo para descontinuar movendo-se pela escada ou navegando. Tudo sabe e tudo esquece. Haveria algo que tornasse a vida mais suportável, “(...) una supervivencia que compensaría a la vida. Pero esa supervivencia es nuestra propia vida.”¹⁷⁹ Isso é tudo o que há, pois um fim não existe. Kafka sente-se perseguido pelo destino de escrever histórias inacabadas.¹⁸⁰ Nem a existência termina, nem pode ser vivida com plenitude, nem dela podemos sair: “Nuestra salvación esta en la muerte, pero la esperanza es vivir.”¹⁸¹ Pois também não se morre. Blanchot narra o exílio no qual nos encontramos: a situação é interminável e indeterminada e sequer sabemos se dela estamos excluídos. Mas nada disso impede a busca da “obstinação inflexível”¹⁸² por elementos sólidos. O exílio retira-nos da situação, “[...] en ella estamos en otra parte y nunca dejaremos de estar allí.”¹⁸³ Existir é ser incapaz de estar ausente da existência, e por isso segue-se vivendo, mesmo quando a esperança, vazia, não possui objetivo, como Gregor Samsa entre a metamorfose e a morte.

O agrimensor está separado e excluído de tudo. Encontra-se tanto exilado de si – ou da própria origem – quanto de seu destino suposto. E mesmo aquilo que parece conquistar ou descobrir no caminho se desfaz ou se revela como inautêntico. K. acredita responder seu processo dentro do mundo que conhece

¹⁷⁶ KAFKA, F. O Caçador Graco, in: *Narrativas do Espólio*, p.69.

¹⁷⁷ Ibidem, p.70.

¹⁷⁸ Ibidem, p.72.

¹⁷⁹ BLANCHOT, M. La Lectura de Kafka. In: *De Kafka à Kafka*, p. 90.

¹⁸⁰ Cf. KAFKA, F. *Diários*, p. 406.

¹⁸¹ BLANCHOT, M. *La Lectura de Kafka*, p. 92.

¹⁸² Ibidem, p. 159.

¹⁸³ Ibidem, p. 93.

e vencê-lo com suas armas. Ignora que trava uma incompreensível desgraça errante a qual se encontra castigado.

El 'Proceso' tiene al menos la ventaja de dar a conocer a Joseph K. lo que en realidad es, de disipar la ilusión, los consuelos engañosos que, porque tenía un buen empleo y algunos placeres indiferentes, le hacían creer en su existencia, en su existencia de hombre del mundo.¹⁸⁴

Mas seu destino é o desterro. A impaciência do agrimensor é sua mais grave e essencial culpa. *Momus*¹⁸⁵ é outro símbolo da eterna representação intermediária de uma suposta existência superior que não passa de uma imagem - alcançável enquanto imagem. Mesmo assim, são imagens amaldiçoadas e decepcionantes, diz Blanchot. Idolatria é o nome dessa maldição. Quando reveladas, tais imagens ficam muito aquém da expectativa imaginada: “[...] no seducen por si mismas, no tienen nada que justifique el interés fascinado que se les presta, así recuerdan que no son el verdadero objetivo.”¹⁸⁶ Quando avistado, o Castelo não ultrapassa a visão de casebres numa aldeia. Em direção ao término, nunca se vai além das imagens intermediárias – o resto permanece invisível, almejado, imaginado e inacessível. A distância cresce e se aprofunda através da multiplicação de obstáculos. Exilado, “[...] se ve obligado a hacer del error un medio de verdad y de aquello que lo engaña indefinidamente la posibilidad última de captar el infinito.”¹⁸⁷

Durante “A espera por Klammer”¹⁸⁸, alguém que poderia aproximar a personagem do objetivo suposto, Kafka expressa diversas vezes tais impedimentos: “Essa impressão estava hoje mais reforçada pela escuridão prematura: quanto mais ele fitava tanto menos reconhecia, tanto mais fundo tudo mergulhava no crepúsculo.”¹⁸⁹ A visão torna-se mais turva e o objeto menos reconhecível quanto mais se aguça a tentativa de ver. “Além do cocheiro, que a distância K. agora no crepúsculo mais adivinhava do que reconhecia, não se via

¹⁸⁴ BLANCHOT, M. Kafka y la exigencia de la obra, in: *De Kafka a Kafka*, p. 161.

¹⁸⁵ KAFKA, F. Luta contra o inquérito in: *O Castelo*, p. 167.

¹⁸⁶ BLANCHOT, M. Kafka y la exigencia de la obra, in: *De Kafka a Kafka*, p. 164.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 165.

¹⁸⁸ KAFKA, F. A espera por Klammer in: *O Castelo*, p. 150.

¹⁸⁹ Ibidem, p. 151.

ninguém.”¹⁹⁰ Não à toa, Kafka encena o capítulo no pátio externo durante a iluminação crepuscular, ou seja, a transição ao anoitecer que impede a visão de identificar o que há pouco era esclarecido. Talvez adivinhação, nunca reconhecimento. “Ainda pode demorar muito tempo. [...] Até que o senhor vá embora.”¹⁹¹; “O senhor não vai vê-lo de todo modo, ficando ou indo embora.”¹⁹² Quando o cocheiro fecha o portão e apaga as luzes,

[...] parecia a K. que agora todas as ligações com ele tivessem sido rompidas e estivesse sem dúvida mais livre que nunca e pudesse ali esperar no local antes proibido para ele quanto tempo quisesse e tivesse lutado por essa liberdade como quase nenhum outro e ninguém tivesse permissão para tocá-lo ou mandá-lo embora, nem mesmo interpelá-lo. No entanto essa convicção era no mínimo igualmente forte, como se, ao mesmo tempo, não existisse nada mais desesperado do que essa liberdade, essa espera, essa invulnerabilidade.¹⁹³

No capítulo seguinte, surge o representante da representação: “O senhor Momus é secretário de Klammm como qualquer outro secretário de Klammm [...] só a sua sede oficial e não sua jurisdição se restringe à aldeia.”¹⁹⁴ Quanto ao crepúsculo, “[...] felizmente não havia mais nada para ver, o cocheiro varreu até as pegadas na neve.”¹⁹⁵ A dona do albergue não esconde a inutilidade da insistência do agrimensor, que a essa altura é incompreensível, mas também irresistível e quase viciante: “[...] esta última e evanescente esperança, na verdade inexistente, é a única que o senhor tem.”¹⁹⁶ A importância do castelo e a motivação em torno dele enquanto objetivo são desconhecidas. Além disso, o agrimensor é repetidas vezes desaconselhado a seguir em frente, mesmo que o oposto também seja verdadeiro: “Quando digo que suas tentativas não tem esperança, isso significa incitá-lo a ir adiante? [...] Os seus atos talvez deixem vestígios profundos na neve do pátio lá fora, mas não mais do que isso.”¹⁹⁷ A

¹⁹⁰ Ibidem, p.155.

¹⁹¹ Ibidem, p. 156.

¹⁹² Ibidem, p. 160.

¹⁹³ Ibidem, p.162.

¹⁹⁴ KAFKA, F. Luta contra o inquérito in: *O Castelo*, p. 167/168.

¹⁹⁵ Ibidem, p.165.

¹⁹⁶ Ibidem, p. 171.

¹⁹⁷ Ibidem p. 171/172.

essa altura, a leitura do texto já esclareceu que não haverá saída satisfatória para o agrimensor. Então por que ele insiste e deseja tanto algo que aparentemente sequer possui importância? Afinal, por que se aproximar do Castelo? A leitura permanece envolta numa misteriosa neblina sem sentido algum. Seria uma analogia com a própria busca artística que procura pelo impossível através das variadas direções que constituem a obra? Talvez o Castelo seja como a criação: indispensável para quem à procura e até irrelevante para quem não.

[...] tal vez sin saberlo, Kafka experimentó en el fondo que escribir equivale a entregarse a lo incesante y, por angustia, angustia de la impaciencia, escrupulosa preocupación de la exigencia de escribir, la mayoría de las veces está negado para ese salto que es el único en permitir la terminación, para esa confianza despreocupada y feliz mediante la cual (por un momento) se pone término a lo interminable.¹⁹⁸

É o que ele nos mostra com o rato da *Pequena Fábula* em 09 linhas, quantidade suficiente para expressar a estreiteza da existência antes de desaparecer morto e devorado: “[...] mas essas longas paredes convergem tão depressa uma para a outra, que já estou no último quarto e lá no canto fica a ratoeira para a qual eu corro”¹⁹⁹. Mesmo ciente da morte encomendada, aceita correr em direção a ela. Mas morre de outra morte, pois é o gato que o devora, não sem antes alertar para a saída simples que o faria viver. Bastaria alterar a direção do caminho, mas era tarde demais. É uma saída simples e imediata que antecede a morte. A brevidade do texto confirma o escritor “[...] exilado de su obra en el momento en que ésta afirma y vuelve a cerrarse [...]”²⁰⁰

Carone indaga se a vítima do abutre²⁰¹ já estava morta em vida antes do ataque fatal, já que a ave se alimenta de carniça. Aqui a brevidade kafkiana também atinge o essencial, possivelmente inspirado, segundo Carone, pelo Prometeu de Ésquilo que tem o fígado bicado por aves de rapina enquanto permanece acorrentado a um penhasco cumprindo pena por ter roubado o fogo

¹⁹⁸ BLANCHOT, M. Kafka y la exigencia de la obra, in: *De Kafka a Kafka*, p. 167.

¹⁹⁹ KAFKA, F. Pequena Fábula, in: *Narrativas do Espólio*, p. 138.

²⁰⁰ BLANCHOT, M. Kafka y la exigencia de la obra, in: *De Kafka a Kafka*, p. 167.

²⁰¹ Cf. KAFKA, F. O Abutre in: *Essencial Franz Kafka*, p.145/145.

divino e presenteado com ele a humanidade, tornando sua existência e desenvolvimento possíveis. A causa da culpa na tragédia é clara embora a simbologia mitológica seja extensa. Diferentemente de outras situações kafkianas como Gregor Samsa ou Georg Bendemann²⁰², fatalmente condenados por sentenças desconhecidas, Prometeu é acorrentado “[...] com liames inquebráveis de cadeias de aço aos rochedos de escarpas abruptas”²⁰³ por ter furtado privilégios divinos pela libertação evolutiva da humanidade. Toda tragédia é uma negociação para dissuadir Prometeu dos seus intentos e acatar a autoridade de Zeus. No entanto, talvez como K., o filho de Jápeto insiste, não cede e isso custa-lhe a vida. As Oceânides se desesperam temerosas:

Tú es ousado. Ao invés de te dobrares a amarga adversidade, falas numa linguagem excessivamente livre. Eu sinto o coração agitado por um medo penetrante. Temo pela tua sorte, imaginando como jamais poderá avistar um termo destes sofrimentos onde aportar; o caráter engendrado por²⁰⁴ Crono é inexorável e seu coração, fechado a persuasão.²⁰⁵

Mas Prometeu não é um inseto acuado, mas um deus acorrentado, tomado por revolta, orgulho e impetuosa indignação:

Já agora podem atirar sobre mim a trança de fogo de duas pontas, podem abalar o éter com o trovão e com a convulsão dos ventos indômitos; pode o seu sopro arrancar dos fundamentos a terra com suas raízes; podem as ondas do mar, num tumulto violento, inundar as rotas dos astros do céu; pode Zeus, na voragem impiedosa de sua prepotência, precipitar o meu corpo destas alturas nos negros do tártaro; a verdade é que não me pode matar.²⁰⁶

Ou seja, diverge da posição de Graco, do rato ou da vítima do abutre que parecem aceitar a morte porvir. Aproxima-se talvez do agrimensor e de K, inquebrantáveis em suas obsessões mesmo que ignorantes quanto aos reais objetivos e reagindo apenas às circunstâncias. Existencialmente, estão todos

²⁰² KAFKA, F. A Metamorfose; O Veredicto. In: *Essencial*.

²⁰³ ÉSQUILO. Prometeu Acorrentado In: *Teatro Grego*, p. 19.

²⁰⁴ Alteração minha.

²⁰⁵ ÉSQUILO. Prometeu Acorrentado In: *Teatro Grego*, p. 23.

²⁰⁶ Ibidem, p. 42.

acorrentados. Mas Prometeu possui o dom da previdência, sabe o que o destino lhe reserva pois oculta um segredo que fará Zeus perder seu mando no Olimpo, e assim tenta ele mesmo ameaçar a divindade: “[...] tão potente é o adversário que ele agora para si mesmo apresta [...] inventará fogo mais forte que o raio e estrondo formidável maior que o trovão [...]”.²⁰⁷ Mesmo assim, o final da tragédia revela Zeus desabando os penhascos em cima de Prometeu:

Agora são fatos e não mais palavras! A terra estremeceu; muge nas profundezas o eco do trovão; fulguram os zigue-zagues inflamados do raio; turbilhões revolvem o pó; saltam os sopros de todos os ventos uns contra os outros, numa guerra aberta de tufões contrários; o éter e o mar se confundiram. Essa a rajada de Zeus, que avança sobre mim, visando amedrontar-me. Nume venerando de minha criação! Éter que envolve o mundo na luz que a todos pertence! Vêdes que iniquidade padeço?²⁰⁸

Já a vítima do abutre se diz indefesa e mesmo relatando suas tentativas de evitar as bicadas, faz seu interlocutor indagar por que permite ser torturada.

Além das personagens citadas, a proximidade com a morte se explicita nos Diários de Kafka, revelando uma espécie de diálogo recorrente que permite a existência da escrita: “[...] sólo se puede escribir si se permanece dueño de sí mismo ante la muerte, si con ella se han establecido relaciones de soberanía.”²⁰⁹. Ao exemplo de Joseph K. e do Jejuador, que tem mortes rápidas descritas em poucas palavras, confirma-se a ideia “[...] de que no sólo cuando mueren, sino al parecer también cuando viven, los héroes de Kafka cumplen sus actos en el espacio de la muerte, pertenecen al tiempo indefinido del ‘morir’”.²¹⁰ Mas há na morte uma satisfação libertadora que possibilita escrever. Kafka elucida: “No me entierro ante los seres porque quiera vivir apaciblemente, sino porque quiero perecer en paz.”²¹¹ Se Kafka busca contentamento e aptidão no relacionamento com a morte, “[...] significa que la relación con el mundo normal ya está rota: en

²⁰⁷ ÉSQUILO. Prometeu Acorrentado In: *Teatro Grego*, p. 39.

²⁰⁸ Ibidem, p. 42.

²⁰⁹ BLANCHOT, M. La Muerte Contenta. In: *De Kafka à Kafka*, p. 173.

²¹⁰ Ibidem, p. 175.

²¹¹ KAFKA, F. apud BLANCHOT, M. La Muerte Contenta. In: *De Kafka à Kafka*, p. 177.

cierto modo Kafka ya está muerto, ello se le da como se le dio el exilio y ese don está ligado al de escribir.”²¹² Várias passagens dos Diários o atestam:

O desejo de um sono mais profundo, que dissolva mais. Necessidade metafísica não é senão necessidade da morte.²¹³ [...] Para se preservar, e somente com esse propósito, minha fraqueza prefere clarear e esvaziar a cabeça obtusa, na medida em que a confusão se deixa empurrar para as bordas. Mas quase prefiro esse estado ao mero afluxo indistinto e nebuloso, para cuja liberação, de resto nada segura, seria necessário, em primeiro lugar, um martelo a me destroçar.²¹⁴ [...] Uma pessoa só se desenvolve à sua maneira depois da morte, apenas quando sozinha. Para o indivíduo, estar morto é como a noite de sábado para o limpador de chaminés: ambos lavam, então, a fuligem do corpo.²¹⁵ [...] Aquele que ainda em vida não se acerta com a vida precisa de uma das mãos para, com ela, afastar um pouco o desespero com o próprio destino – o que só se dá de maneira muito incompleta; com a outra mão, pode então registrar o que vê debaixo dos escombros, porque ele vê de outro modo e vê mais que os outros; afinal, morto em vida, ele é o verdadeiro sobrevivente. Isso contanto que não precise de ambas as mãos ou de mais mãos do que possui para lutar contra o desespero.²¹⁶

O escritor também descreve sua distância e sentimento de impossibilidade diante da morte, passível de realização apenas através da arte:

[...] não se trata infelizmente de uma morte, mas dos eternos tormentos do morrer.²¹⁷ [...] Antes eu pensava: nada vai matar você, essa sua cabeça dura, clara e absolutamente vazia; você nunca vai fechar os olhos, inconsciente ou de dor, franzir a testa, ter tremores nas mãos; só poderá, sempre, representá-lo.²¹⁸ [...] Ele não morre com o extinguir-se de seus pensamentos. Extinguir-se é apenas um fenômeno intrínseco ao mundo interior (que perdura, ainda que seja apenas um pensamento), um fenômeno natural como qualquer outro, nem alegre nem triste.²¹⁹ [...] É espantosa a destruição sistemática de mim mesmo ao longo dos anos, algo como o lento processo que conduz ao rompimento de um dique, uma ação plena de intenção. O espírito que a realizou deve agora estar celebrando seu triunfo; por que não me deixa participar da celebração? Mas talvez ainda não tenha concluído seu trabalho, razão pela qual não consegue pensar em mais nada.²²⁰ [...] Uma fraqueza, um defeito nítido, mas difícil de descrever, uma mescla de angustia, retraimento, tagarelice, frouxidão. [...] Essa

²¹² BLANCHOT, M. La Muerte Contenta. In: *De Kafka à Kafka*, p. 176.

²¹³ KAFKA, F. Diários, p. 233.

²¹⁴ Ibidem, p. 308.

²¹⁵ Ibidem, p. 505.

²¹⁶ Ibidem, p. 510.

²¹⁷ Ibidem, p. 388.

²¹⁸ Ibidem, p. 440.

²¹⁹ Ibidem, p. 506.

²²⁰ Ibidem, p. 509.

fraqueza me preserva tanto da loucura como de toda e qualquer ascensão. Como ela me protege da loucura, eu a cultivo; por medo da loucura, sacrifico a ascensão e, nessa barganha, com certeza vou sair perdendo, porque não há aí negociação possível.²²¹

A proximidade, o contentamento e o interesse pela morte também são tematizados nos aforismos:

Muitas sombras dos que morreram ocupam-se apenas em lamber as ondas dos rios dos mortos, porque ele corre a partir de nós e ainda tem o gosto salgado dos nossos mares. O rio então recua de nojo, flui em sentido contrário e atira os mortos de volta à vida. Estes, porém, estão felizes, cantam canções de graça e acariciam o fluxo indignado.²²²

Há momentos em que a morte provém de uma causa externa, como uma cachorra, mas com ela Kafka se mistura e decide por não se afastar:

[...] e que, se não me decido por alguma outra coisa, irá me empurrar até o canto já visível da parede, para se decompor totalmente em cima de mim e comigo – é uma honra que me dá? [...] ²²³

Entre o insuportável daqui, e o inatingível de outra vida possível, Kafka enxerga uma transferência de celas odiosas e a ausência de vergonha pelo desejo de morrer, que sinaliza conhecimento. É como uma gaiola que sai atrás de um pássaro para prender, simbolizando uma condição aparentemente inevitável. Em torno da *Metamorfose*, conta:

Isso não vem de mim. Isso vem da época. São as grades. O parentesco com o animal é mais fácil do que com os homens. [...] Cada um vive atrás das grades que carrega consigo. Eis porque tantos livros falam hoje de animais. Isso exprime a nostalgia de uma vida livre, natural.²²⁴

²²¹ KAFKA, F. Diários, p. 532.

²²² KAFKA, F. Aforismos. In: *Essencial*, p. 189.

²²³ Ibidem, p. 190.

²²⁴ JANOUGH, G. *Conversas com Kafka*, p. 23.

O sentimento de exílio solitário e do não pertencimento a parte alguma também pode ser observado nas obras de Edvard Munch. Em “Hombre y mujer II”²²⁵ pode-se enxergar a morte em vida, a existência ausente, o rosto vazio, a falta de comunicação e a quase inexistência do olhar. Os azuis e verdes escuros das roupas carrega o sentimento humano, sobressaindo-se em relação aos vermelhos e laranjas das paredes e dos pisos.

Ora, quais as diferenças entre reler citações grifadas diversas vezes e rever quadros sem palavras, apenas com lugares, objetos, pessoas, símbolos ou nada disso, quando avança a expressão abstrata? Ou seja, quando reler palavras dá lugar a rever cores, mesmo que limitadas às suas reproduções editoriais, reduzindo, na última referência citada, 80cm da obra? De duas, uma: ir a Oslo ou ao Masp, que não possui nenhum Munch mas auxilia ao provocar a imaginação no retorno aos 18cm. As gravuras expandem a imaginação e fazem respirar o pensamento analítico.

O belo “Joven mujer en la playa”²²⁶ revela imediatamente a solidão humana, tornada ainda mais fechada em si ao ser retratada de costas, confundida entre a areia azul-esverdeada, o mar - quase um céu - e um intermédio negro que avança sobre as águas com curvas tortuosas características do pintor. O vestido branco destaca a jovem, mas não tanto, devido a clareza dos azuis. Curiosamente, seu cabelo tem duas cores, como se metade estivesse à sombra. Não parece haver vontade ou esperança, apenas sua presença imóvel num lugar desabitado. A mesma personagem de costas surge em “La soledad de dos personas”²²⁷ e “Noche de Verano”²²⁸. Em ambos os quadros surge um homem de roupa escura também de costas atrás da mulher, olhando-a. Mas se no primeiro Munch povoa a areia com pedras em verde e vermelho e traz curvas mais dinâmicas, no segundo a sensação de isolamento parece mais evidente devido a permanência dos amarelos na faixa

²²⁵ MUNCH, E. Ed. Könemann, p 216/217. (p. 74 do capítulo *Quadros, Esculturas.*)

²²⁶ Ibidem, p. 69. (p.75 e 76)

²²⁷ Ibidem, p. 233. (p. 77)

²²⁸ Ibidem, p. 140/141. (p. 78)

de areia e à escuridão do céu. Mas são nas paisagens como “La isla”²²⁹ e “Avenida”²³⁰ que a solidão fica mais evidente, devido a ausência mesma de pessoas no quadro. A tortuosidade característica das curvas desta ilha escura compõe a vegetação de “El Manzano (paisaje)”²³¹, num efeito que parece querer provocar o sentimento de angústia mesmo com cores supostamente alegres, como esses verdes. São efeitos diversos de quadros mais impressionistas como “Noche en St. Cloud”²³², no qual as pinceladas constroem uma paisagem única através do movimento nas paredes, janela e seu reflexo, onde os azuis e os cinzas se combinam lindamente e a pessoa sentada no banco confunde-se por completo com este e a parede, sendo apenas reconhecível devido a cabeça apoiada na mão, pois recebe a claridade da janela. Distante destas pinceladas impressionistas que mesclam contornos estão as curvas angustiadas da inabitada “Paisaje de Niza”²³³, onde a distinção entre árvore e oceano é evidente, mesmo com a mistura desta com a terra que avança acima do quadro. É um exemplo das cores alegres de Munch, que ainda assim arrastam consigo o sentimento de angústia, como parece ser explícito em “Noche estrellada II”²³⁴, obra belíssima onde mesmo a clara noite colorida é permeada por sombras solitárias. Seus verdes e azuis noturnos também trazem uma suposta sombra humana em “Fachada a la luz de la luna”²³⁵. E ao expressar um movimento de cores claras e alegres, como as mulheres de branco e amarelo que dançam na areia em “Baile em la playa”²³⁶, carrega todo entorno com verdes e marrons escuros e pessoas vestidas de negro, quase sufocando a alegria central da obra. Mais que outras paisagens inabitadas, talvez “Playa en Asgardstrand”²³⁷ fortaleça a impressão solitária devido a longa distância de praia vazia e a escuridão vinda do mar e do céu que contrasta com a areia clara e o verde do primeiro plano. Mas nenhuma curva é tão tortuosa e angustiada quando o “De

²²⁹ Ibidem, p. 211. (p.79 e 80 do capítulo *Quadros, Esculturas.*)

²³⁰ Ibidem, p. 184-5. (p. 81)

²³¹ Ibidem, p.212. (p. 81 e 82)

²³² Ibidem, p. 23. (p. 83 e 84)

²³³ Ibidem, p. 44. (p. 85)

²³⁴ Ibidem, p. 237. (p. 86)

²³⁵ Ibidem, p. 170. (p. 87)

²³⁶ Ibidem, p. 59. (p. 88)

²³⁷ Ibidem, p. 80. (p. 89)

schreeuw”²³⁸. Alí vemos o inaudível desespero da existência que quase não suporta o barulho opressor do mundo exterior: grita e tapa os ouvidos, como se nada mais houvesse a fazer.

Mas a libertação completa da imagem simbólica que remeta a qualquer conteúdo ocorre nas formas ditas abstratas, quando Wassily Kandinsky avança livremente na expressão de seu sentimento espiritual mediado pela vontade. Não há significado ou sentido para ser analisado ou interpretado, apenas a livre expressão que não representa nada. Ora, estar desvinculado do mundo é justamente sua liberdade expressiva. Alienar-se aqui é uma estratégia existencial radical que recusa o objeto para livrar-se da descrição, como na música. Trata-se de uma força que se impõe por si mesma. A obra que busca reproduzir o espírito de épocas passadas “[...] será sem alma para sempre.”²³⁹ Mas isso ocorre radicalmente em algumas obras do artista, nas quais não resta nenhuma forma, símbolo ou representação como “Golpes Negros I”²⁴⁰, “Composição VII”²⁴¹, “Dilúvio”²⁴², “Improvisação nº 26”²⁴³, “Improvisação nº 35”²⁴⁴ e “Com o Arco Negro.”²⁴⁵ É curioso notar como, entre as formas geométricas tão caras ao pintor em “Composição VIII”²⁴⁶, “Amarelo, Vermelho, Azul”²⁴⁷, “No branco II”²⁴⁸, “Vários Círculos”²⁴⁹ e as outras antes citadas, as formas explodem. É como se o espírito livre e ilimitado das cores ocupasse todo espaço possível. Na sonoridade trágica destas obras, há uma musicalidade explosiva. Há um princípio interior necessário através do qual a alma reage sensivelmente quando tocado com eficácia. Conforme a evolução desse princípio, “[...] o acesso à alma é tão direto, a própria alma está tão aberta a todas as impressões, que qualquer excitação que penetre até ela faz outros órgãos reagirem instantaneamente.”²⁵⁰ Tudo é vibração, ritmo, ressonância interna, caos e multiplicidade nas obras sem

²³⁸ Ibidem, p. 86. **(p. 90 e 91)**

²³⁹ KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*, p. 27.

²⁴⁰ KANDINSKY, W. Ed. Könemann, p. 23. **(p. 92 no capítulo Quadros, Esculturas.)**

²⁴¹ Ibidem, p. 01. **(p.93)**

²⁴² KANDINSKY, W. *Gênios da Pintura – Modernos*, p. 25. **(p.94)**

²⁴³ Ibidem, p. 22. **(p.95)**

²⁴⁴ Ibidem, p. 24. **(p.96)**

²⁴⁵ Ibidem, p. 23. **(p. 97)**

²⁴⁶ KANDINSKY, W. Ed. Könemann, p. 19. **(p.98)**

²⁴⁷ Ibidem, p. 15. **(p. 99)**

²⁴⁸ Ibidem, p. 09. **(p. 100)**

²⁴⁹ Ibidem, p. 03. **(p. 101)**

²⁵⁰ KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*, p. 67.

formas. Se procurarmos por formas, como por exemplo os esboços circulares em *Dilúvio*, veremos que não são exatamente círculos, mas curvas que se transformam em outras manchas. Na *Improvisação nº 35*, essa procura não é sequer possível. Não há forma, não há símbolo, apenas a multiplicidade de movimentos, cores, vibrações e relações que obedecem a uma unidade misteriosa, desconhecida, necessária e implacável. Na “Improvisação sem Título”²⁵¹, a pintura atinge níveis extremos de musicalidade e extravagância entre azuis, verdes, roxos, negros, amarelos, brancos azulados, como se ali tudo acontecesse, tudo fosse possível, tudo se movimentasse e tudo se transformasse em algo diverso do que é ou parecia ser. Ao mesmo tempo, trata-se de um quadro, ou seja, obra estática, objeto móvel com 73cm exatos por onde corre uma altura desconhecida. Não há origem, centro ou destino; dizer que o negro da *Improvisação sem Título* ou da *Composição VII* são locais centrais que determinam seu entorno pode ser mera interpretação plausível pelas características desta cor que de todas é a mais escura. No entanto, só há uma energia entre caos e harmonia.

A realidade do impulso espiritual alcança espontânea e naturalmente o abstracionismo pois libertou-se do objeto. Ao fazê-lo, prova sua vitalidade: eis “[...] o sentido da arte espiritual do futuro.”²⁵² Kandinsky afirma que o eterno erro reacionário “[...] é o de imaginar que permanecem fiéis ao espírito do passado, quando na verdade são fiéis não ao *espírito*, mas à *forma*.”²⁵³ A cor é viva, ilimitada na imaginação espiritual e não depende da ligação com qualquer objeto para existir. A fonte da criação é a mistura entre a nutrição exterior transformada na vida interior da alma que resulta em obra sem que se saiba disso. A pintura se liberta quando não permanece apegada à forma: “A questão da forma não existe em princípio.”²⁵⁴ Novos valores são criados no espírito da humanidade “quando as condições necessárias à maturação de uma forma específica estão preenchidas.”²⁵⁵ A criação de valores é uma possibilidade prática quando “[...] essa aspiração, esse impulso íntimo [...]”²⁵⁶ expressa a própria necessidade. Aí,

²⁵¹ KANDINSKY, W. *Gênios da Pintura – Modernos*, p. 20-21. (p. 102 do capítulo *Quadros, Esculturas*)

²⁵² KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*, p. 233.

²⁵³ Ibidem, p. 233.

²⁵⁴ Ibidem, p. 237.

²⁵⁵ Ibidem, p. 140.

²⁵⁶ Ibidem, p. 140.

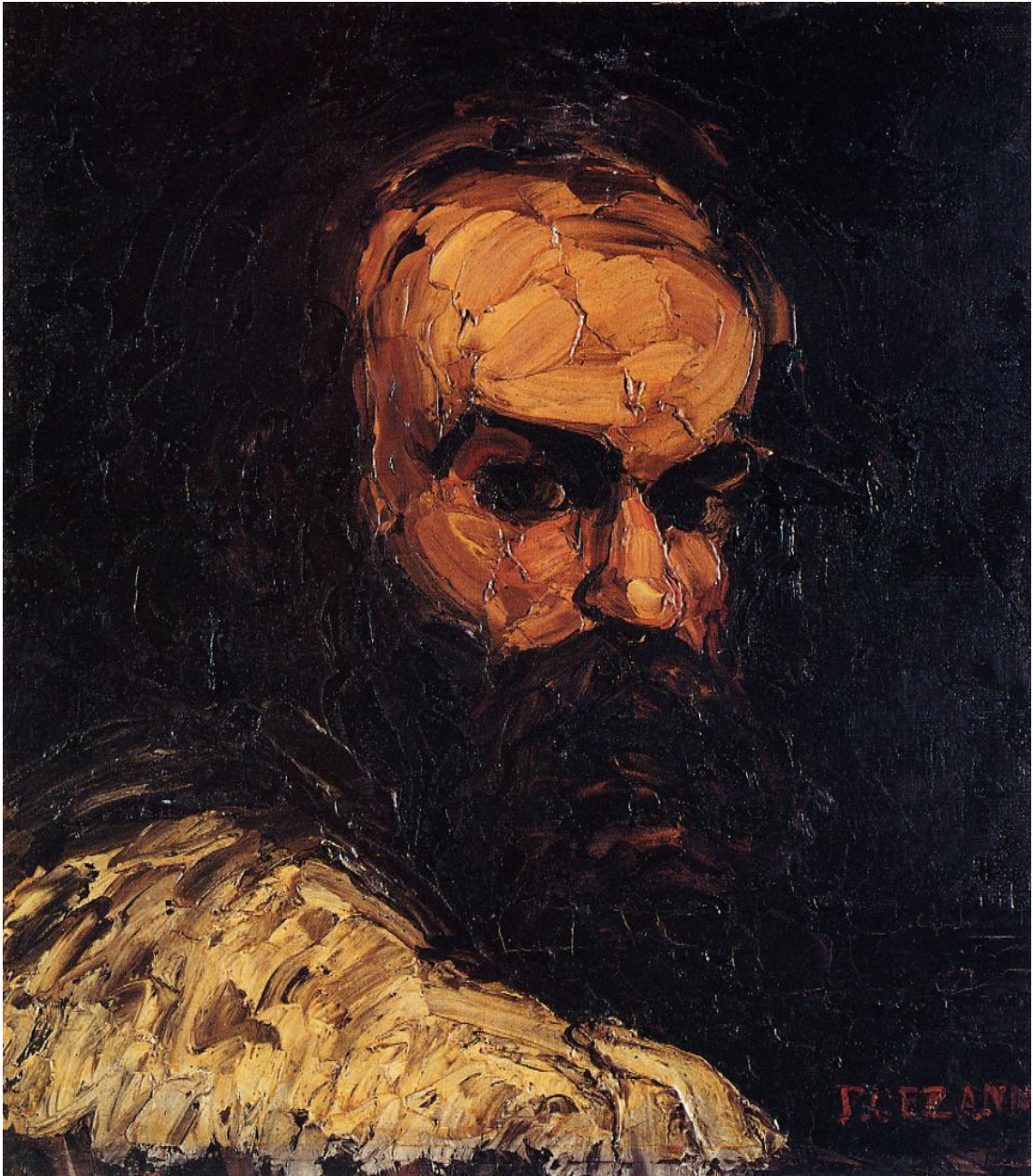
toda forma é boa. O valor criado vive espiritualmente e procura materializar-se formalmente. O medo obstrui a livre expressão da força espiritual em sua repercussão. “A alegria da vida reside no triunfo irresistível e constante do valor novo. / Essa vitória é lenta. O valor novo conquista progressivamente [...]”²⁵⁷ seu espaço ao longo do tempo. A forma, criada pela necessidade, possui alma: a ressonância, que por sua vez depende da materialização formal para emergir. Assim, não faz sentido salvar-se numa única forma ou divinizá-la, pois cada criação que produz e não é seguidora briga para que a forma ajude “[...] a exprimir a ressonância interior.”²⁵⁸ Eis a única regra possível na qual a personalidade é revelada.

²⁵⁷ Ibidem, p. 142.

²⁵⁸ Ibidem, p. 142.



²⁵⁹ Respectivamente.



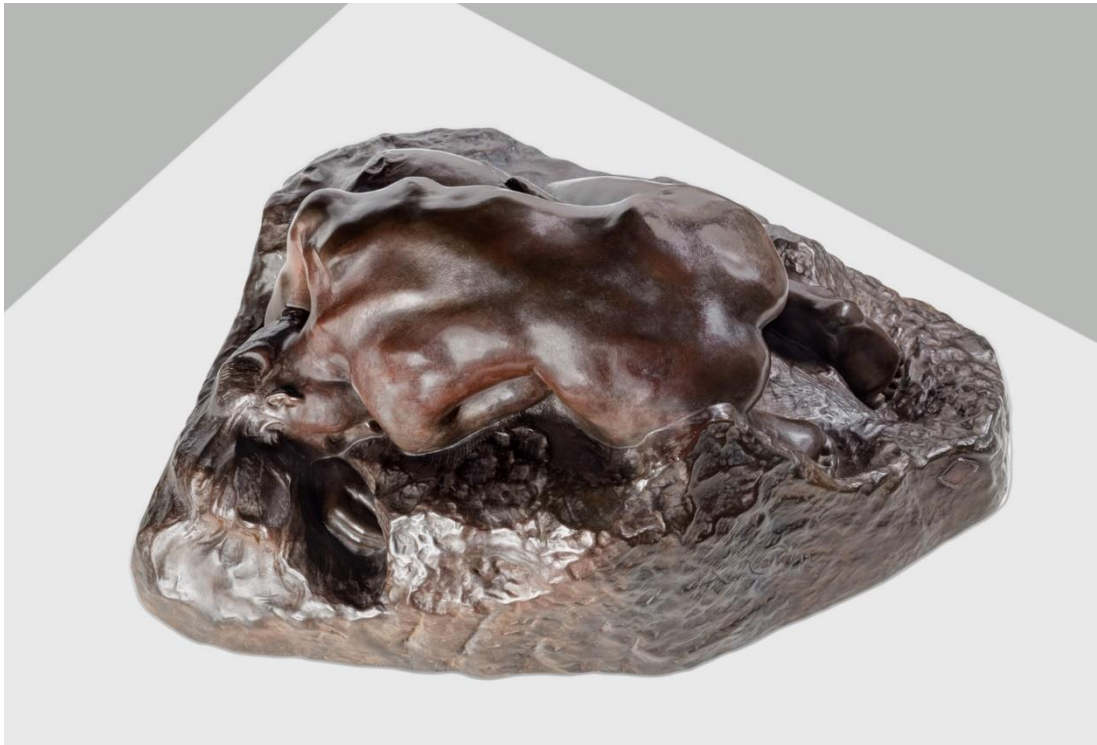
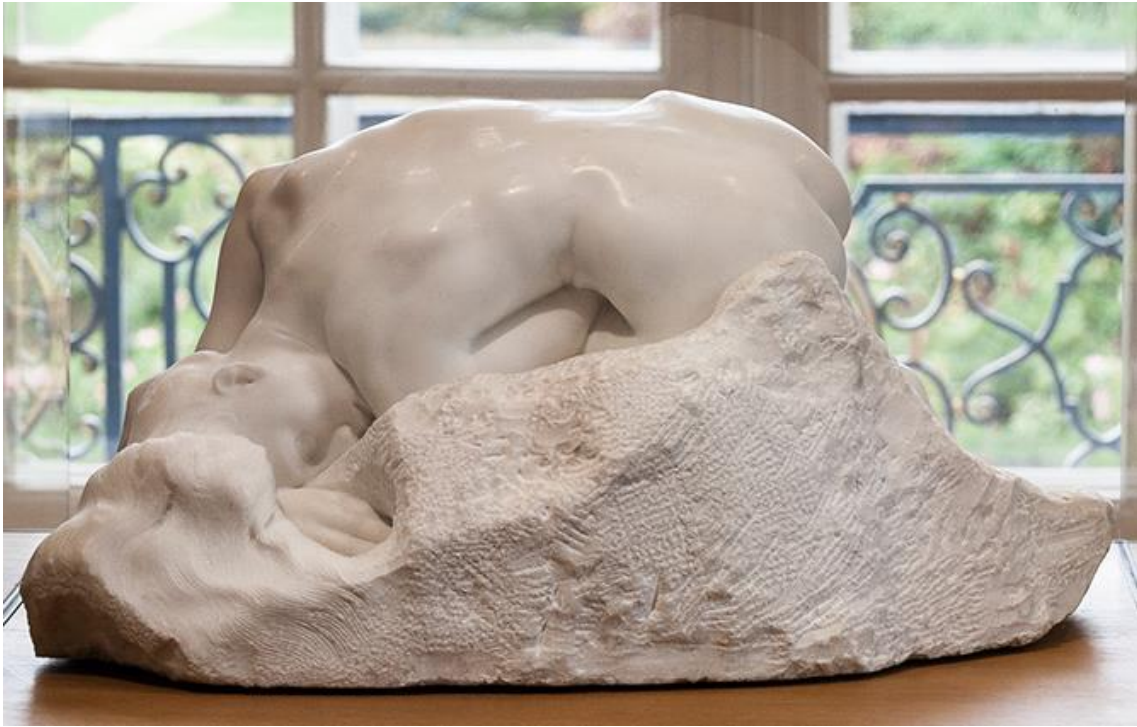


























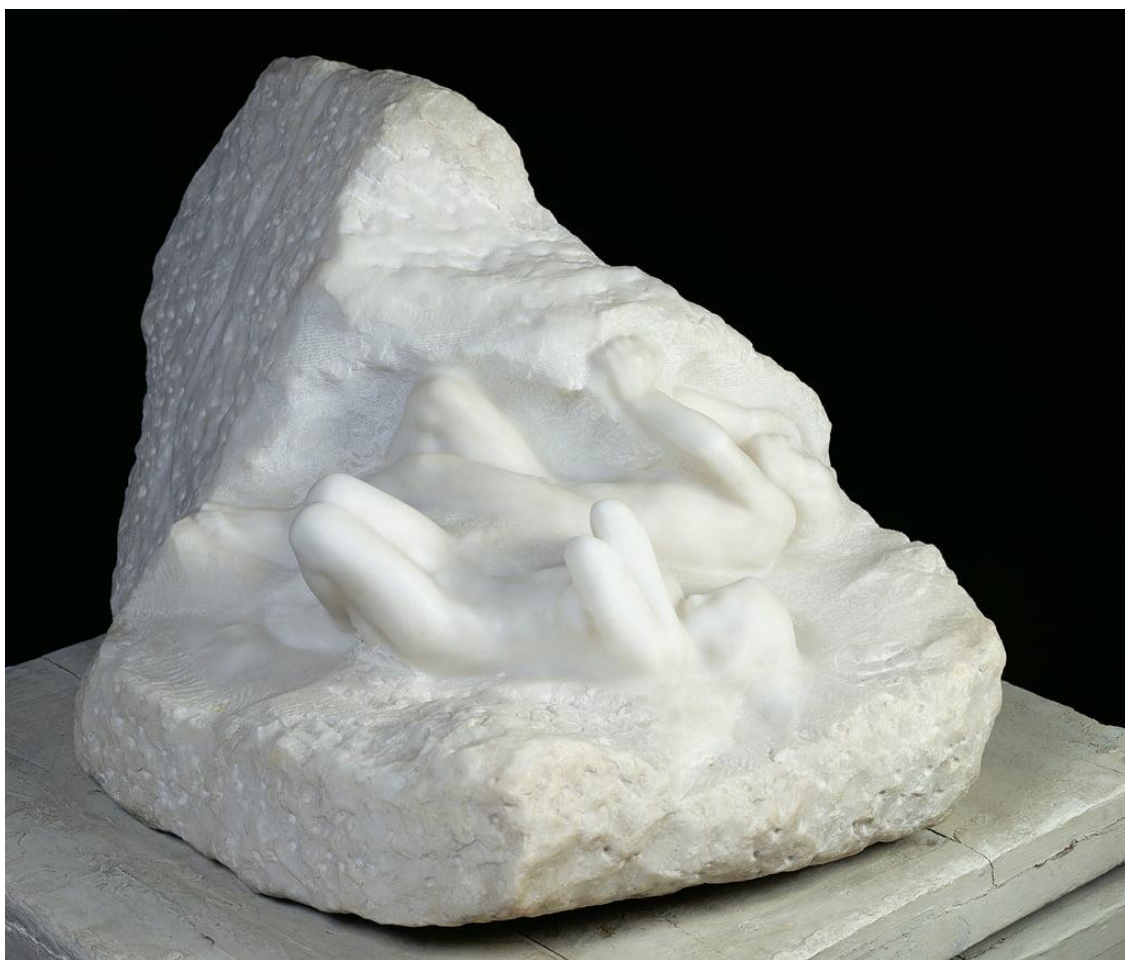
Large Clenched Hand
Grande main crispée
Große verkrampfte Hand
La mano apretada
Grande mano contratta
Grote verkrampfte hand

c. 1885, Bronze with green patina/Bronze verte, 47 × 22 × 31 cm, Private collection











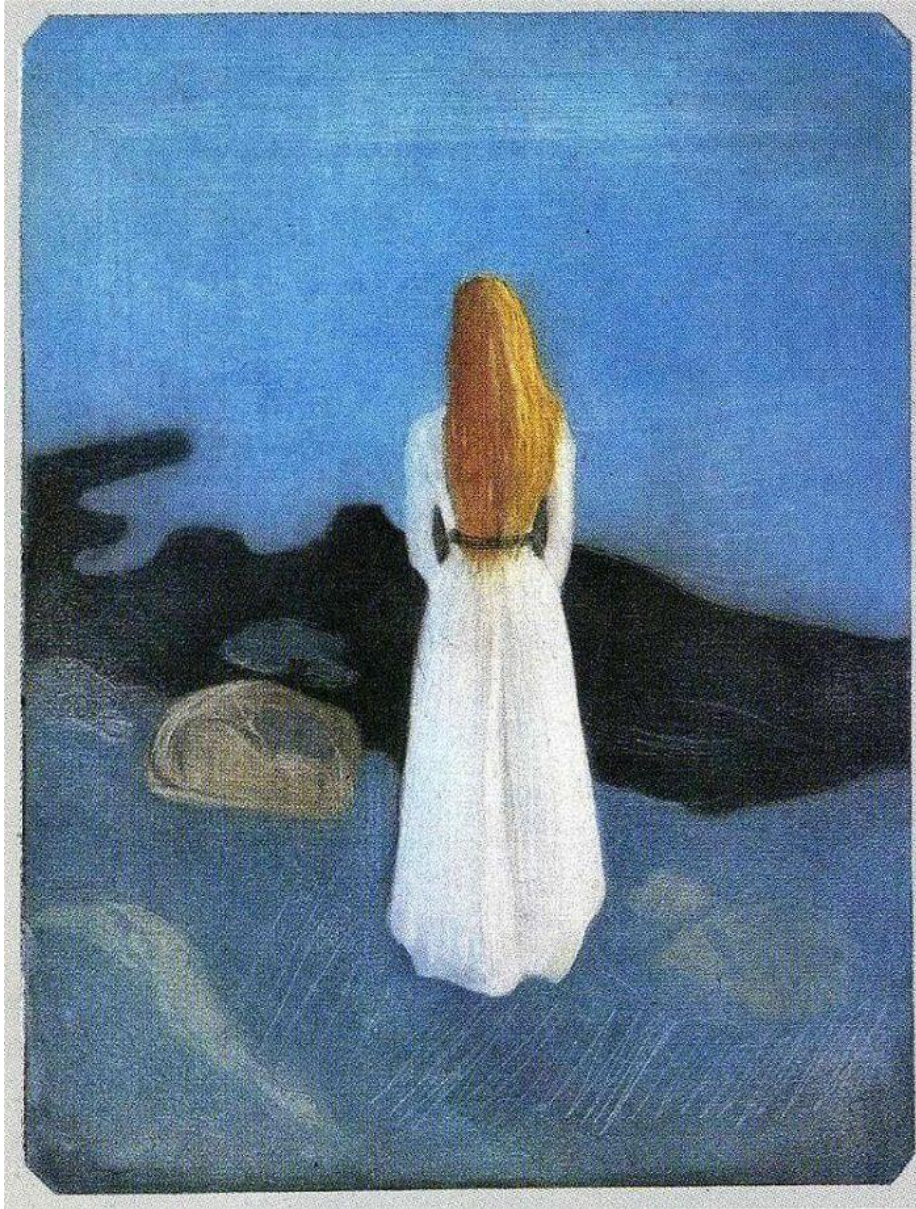




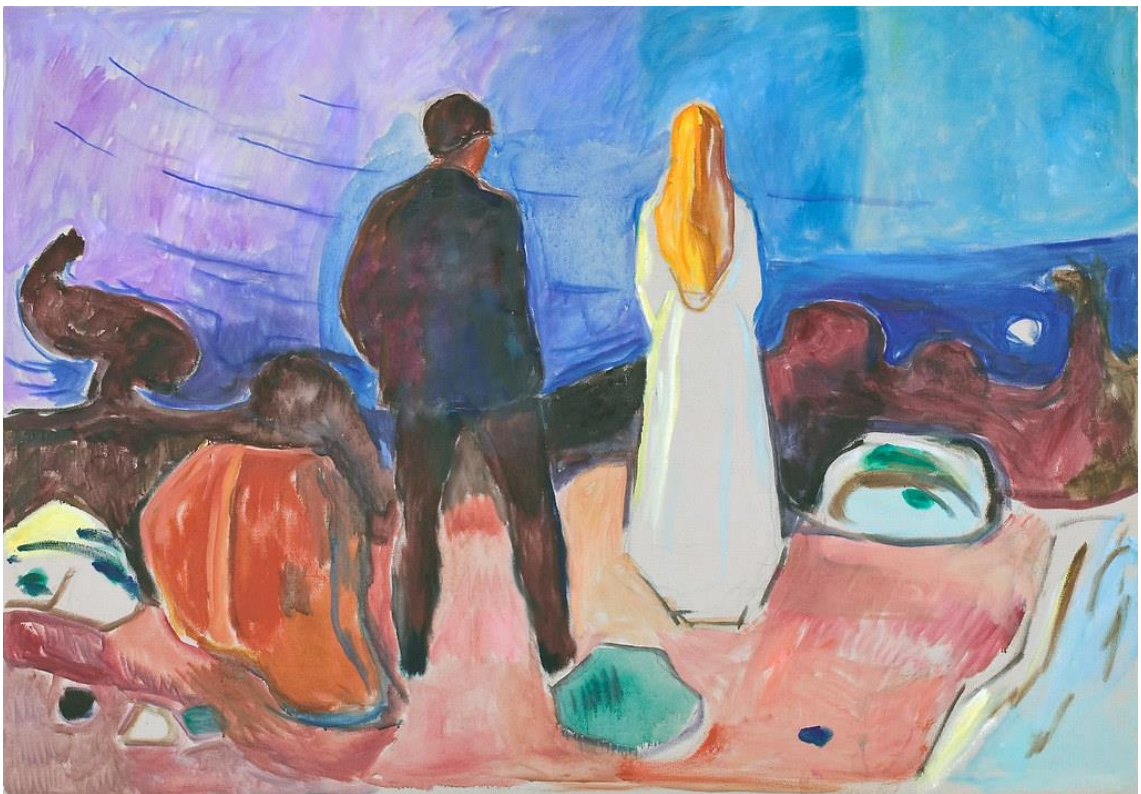


(Ed.^m Allinari) N.° 24191. PARIS — Musée du Luxembourg. Cariatide. (Auguste Rodin).

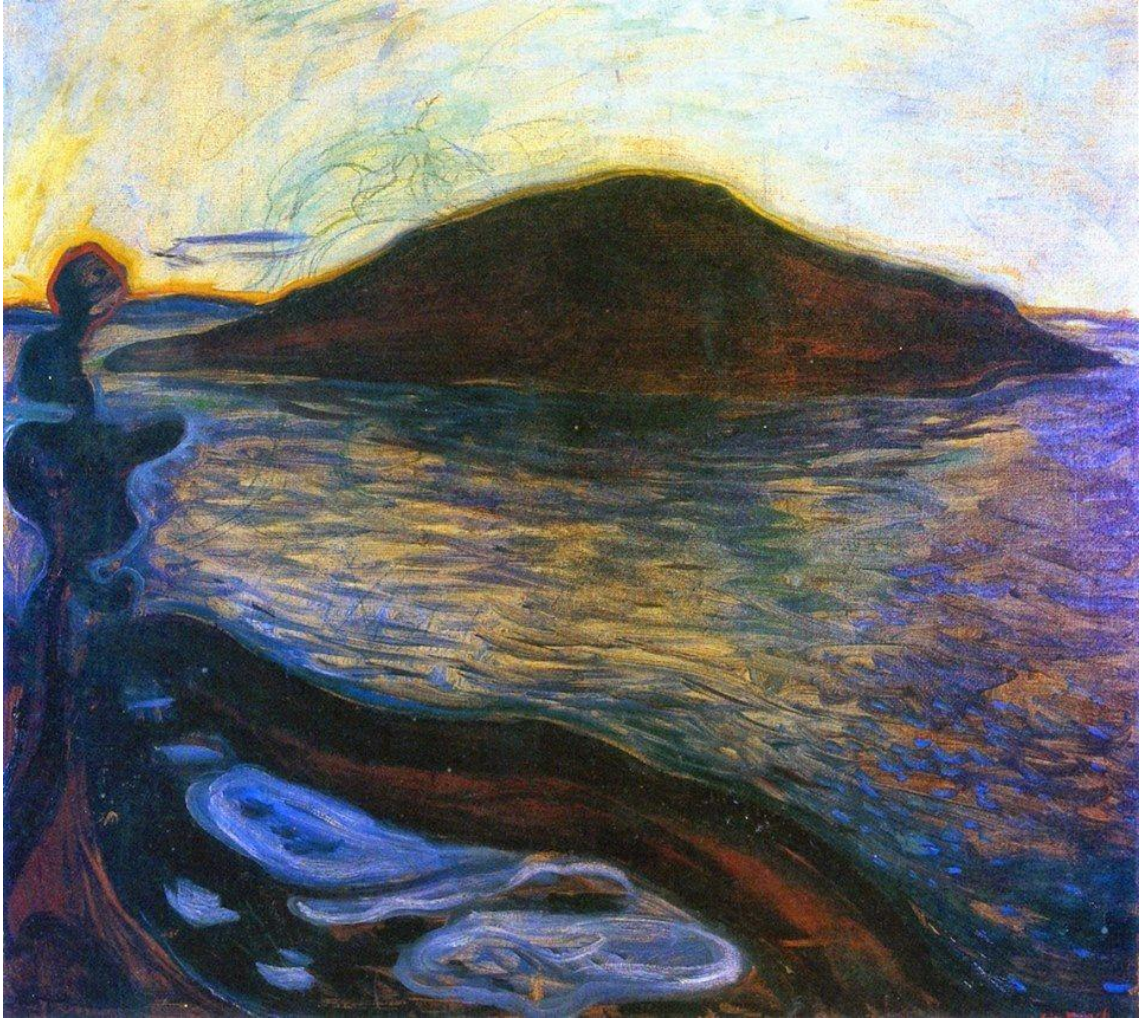




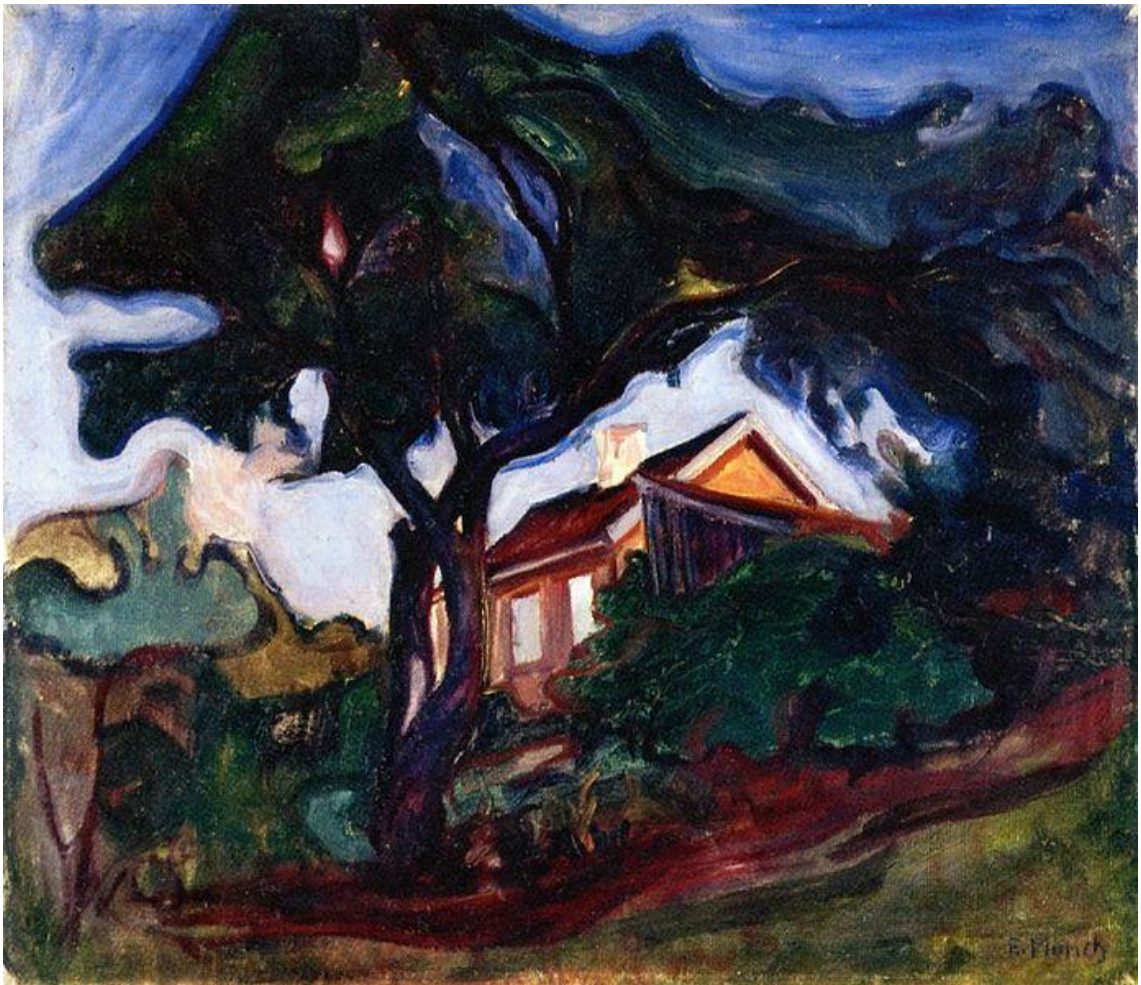




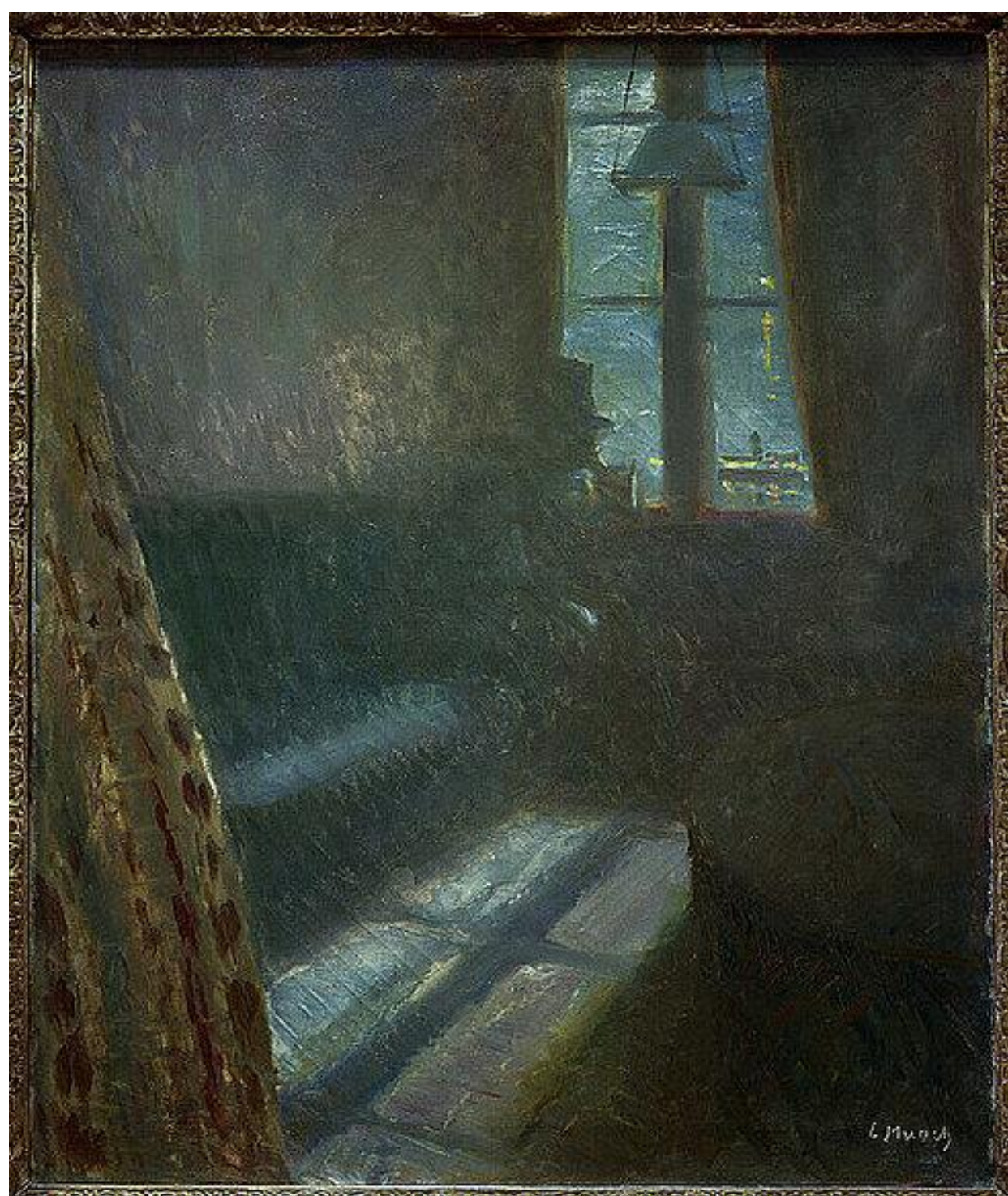




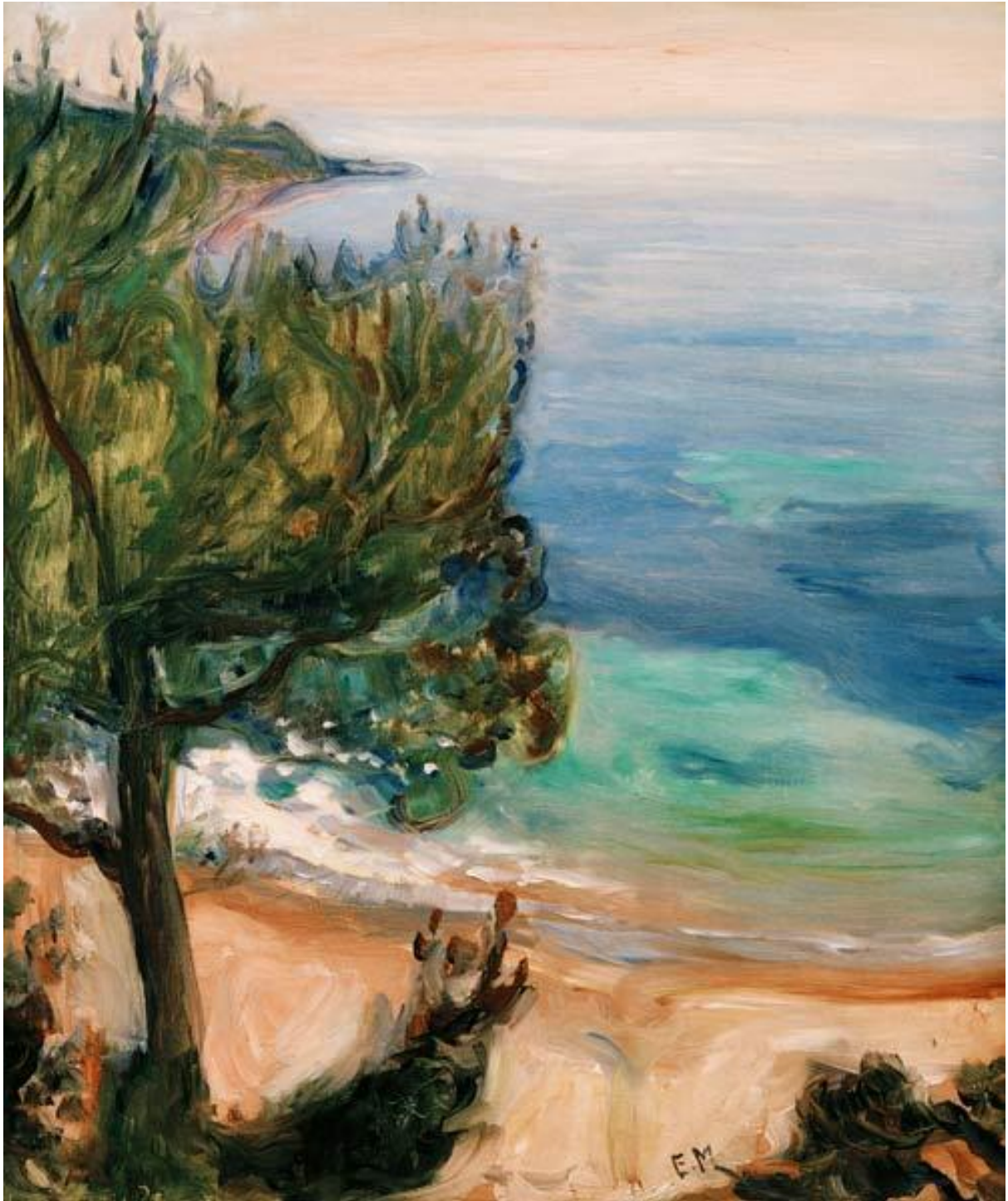


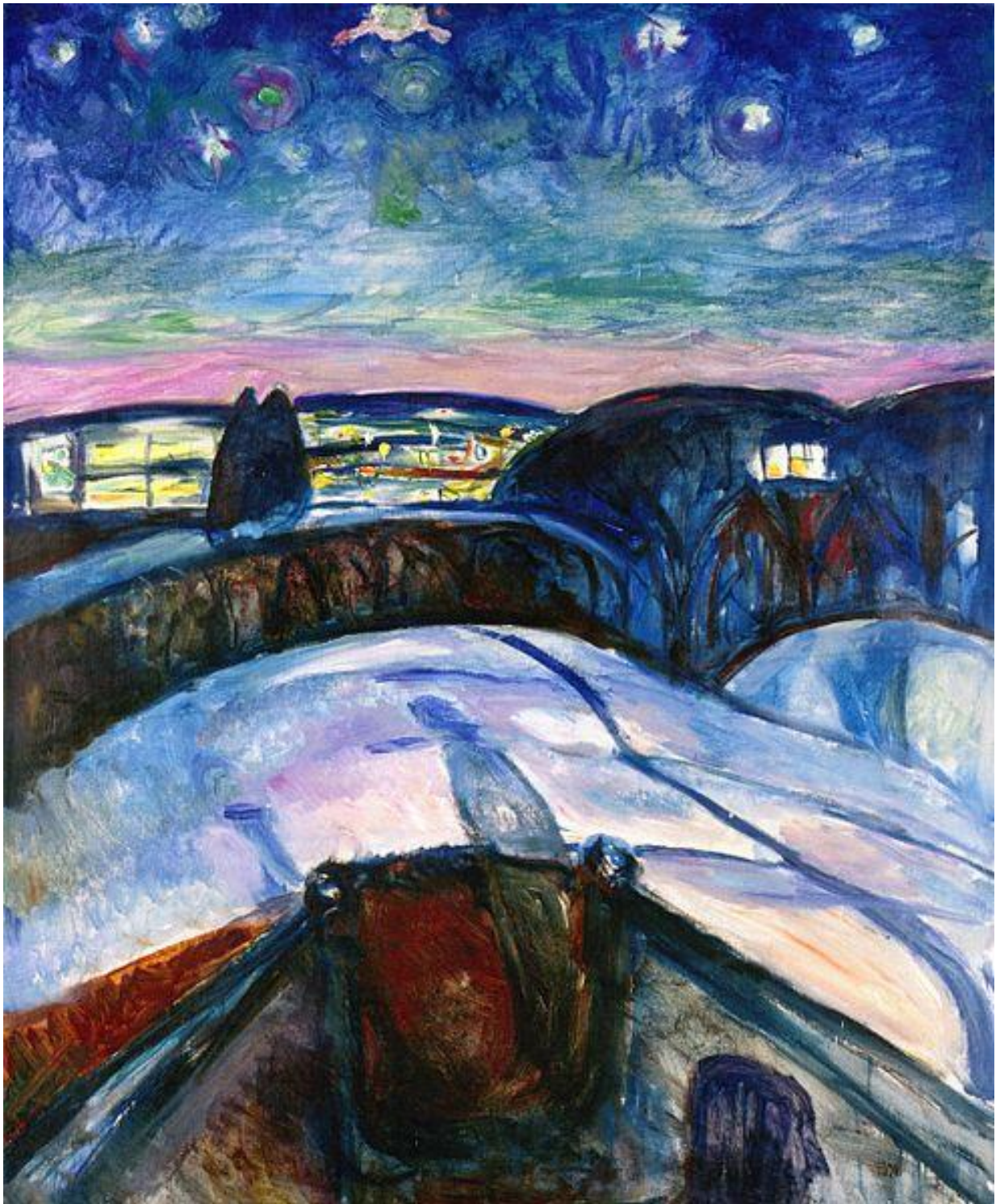








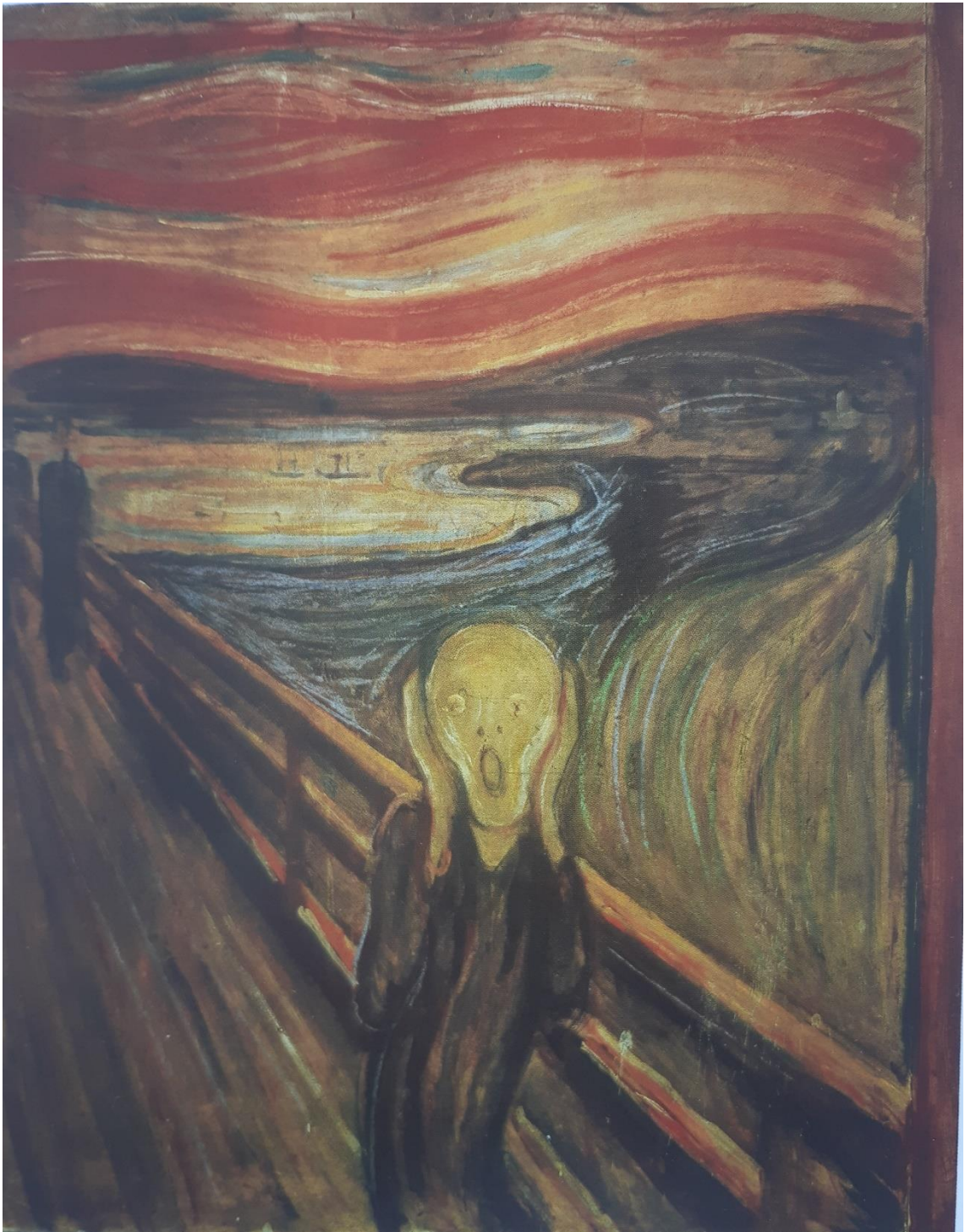


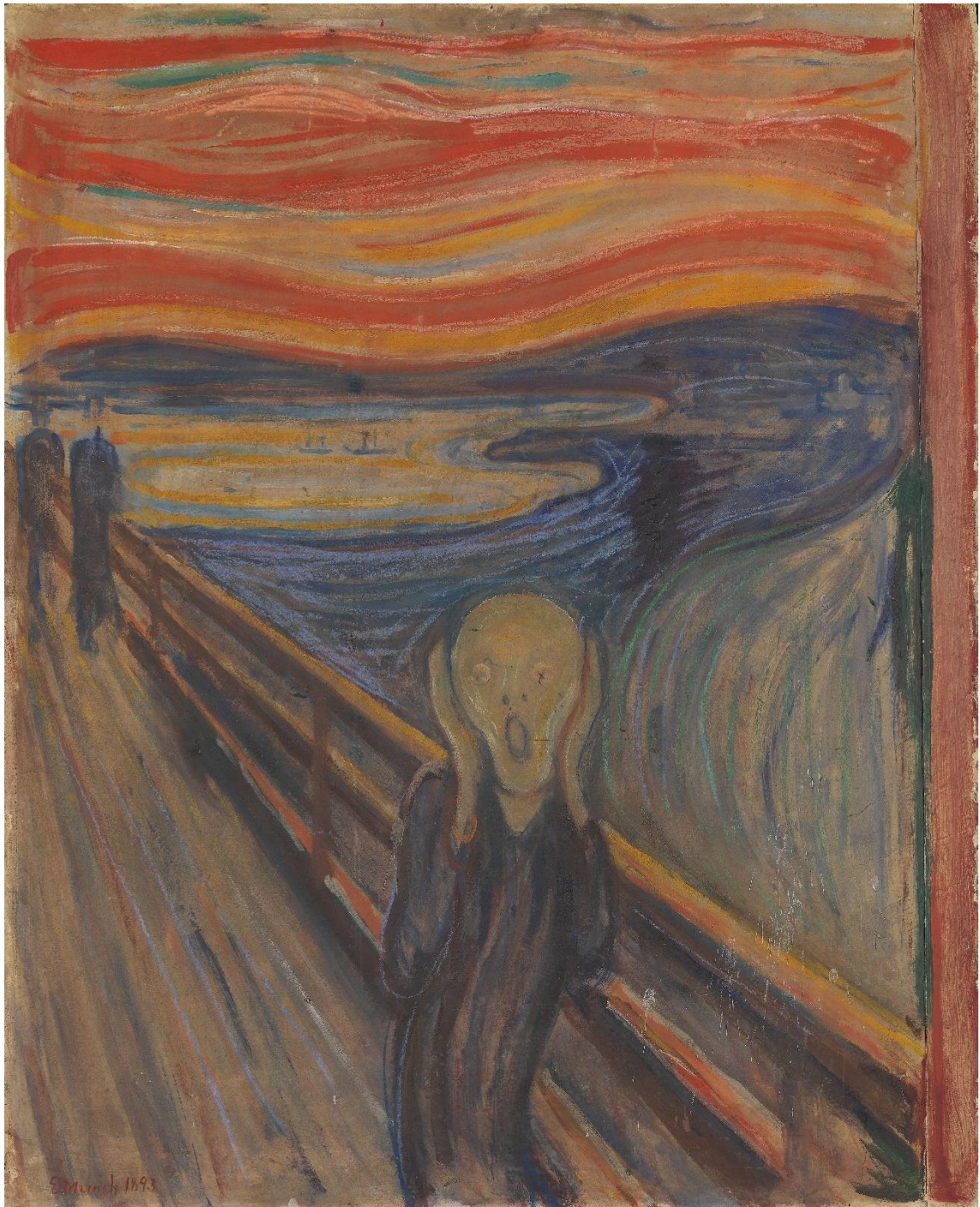




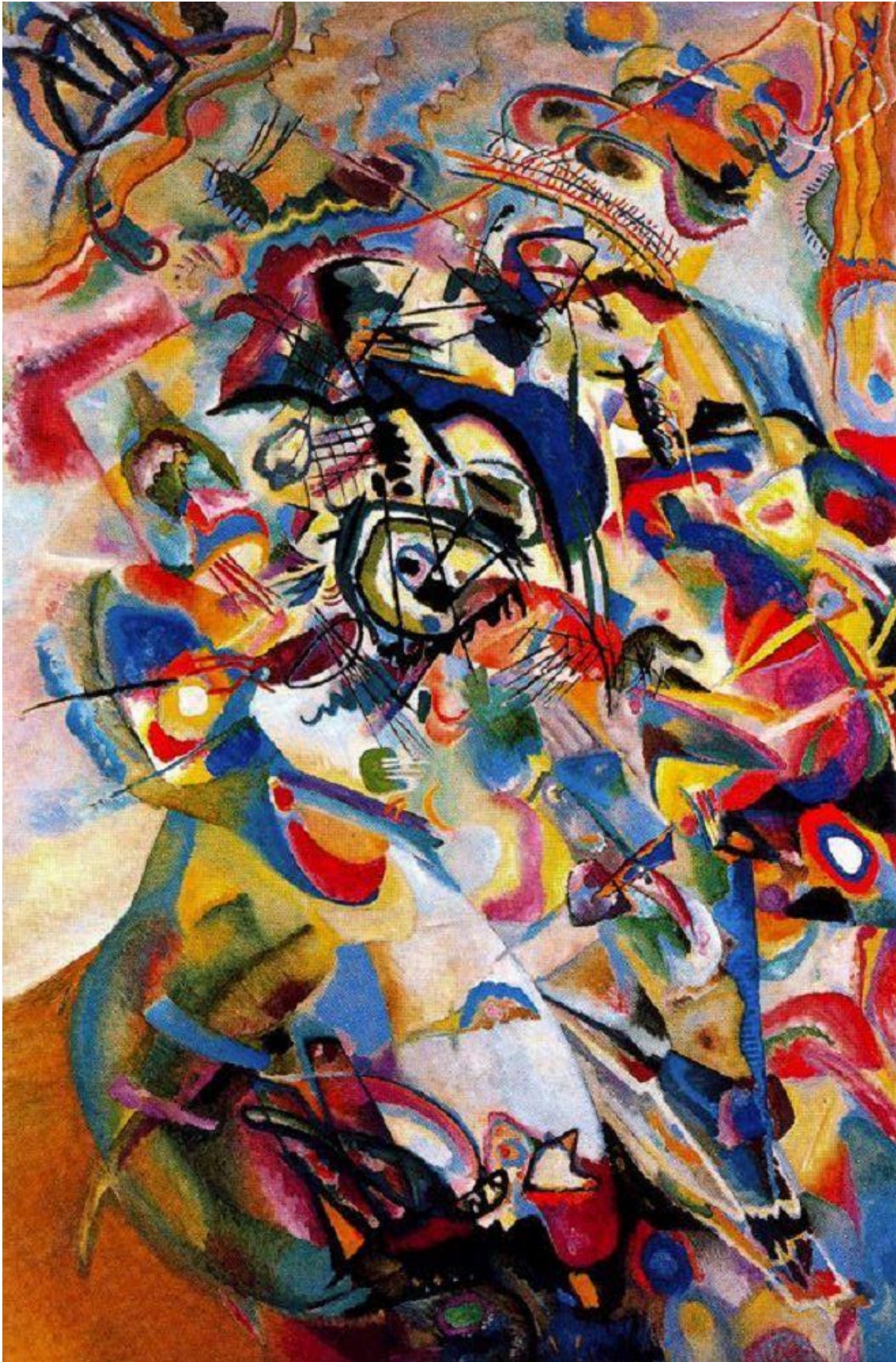


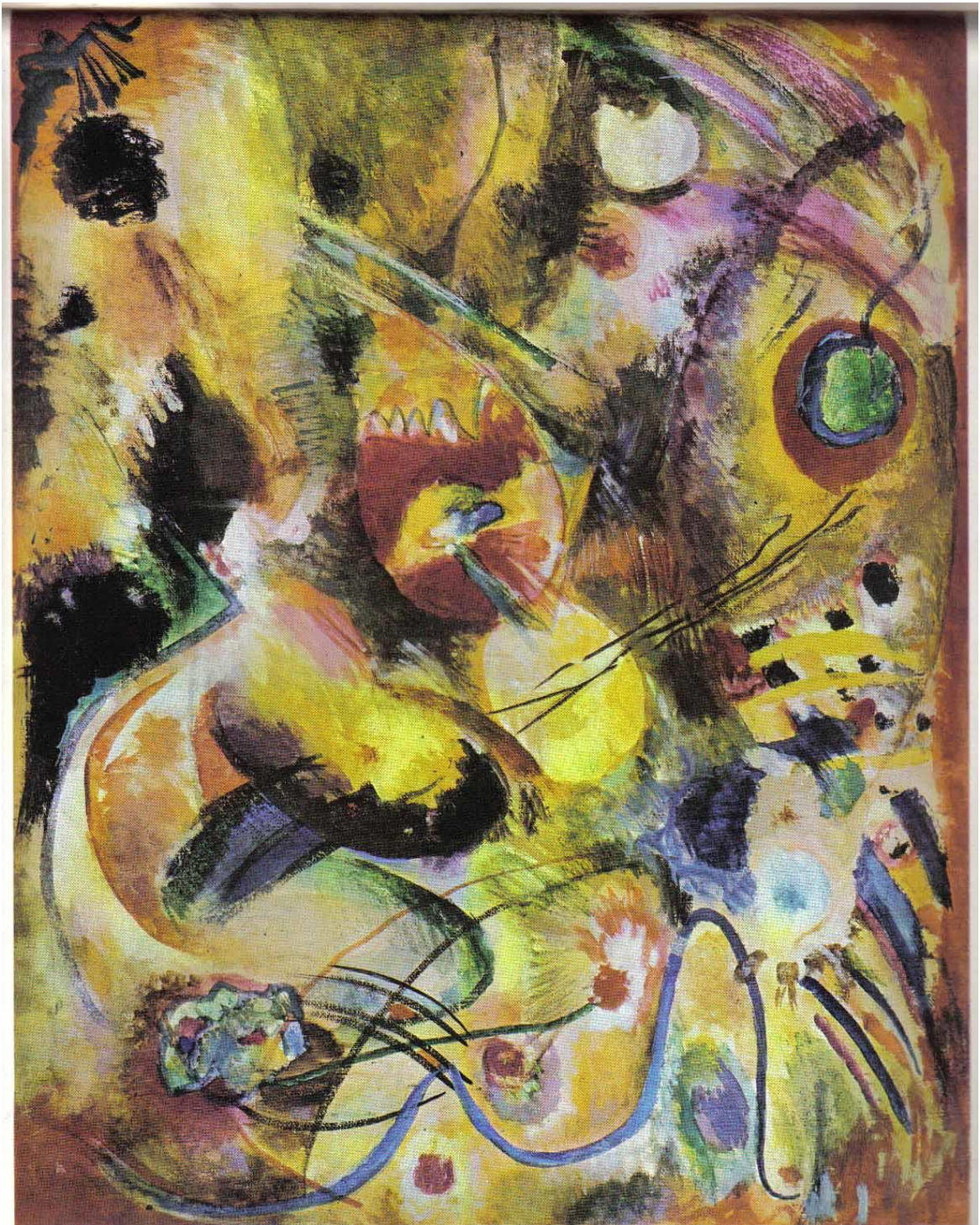


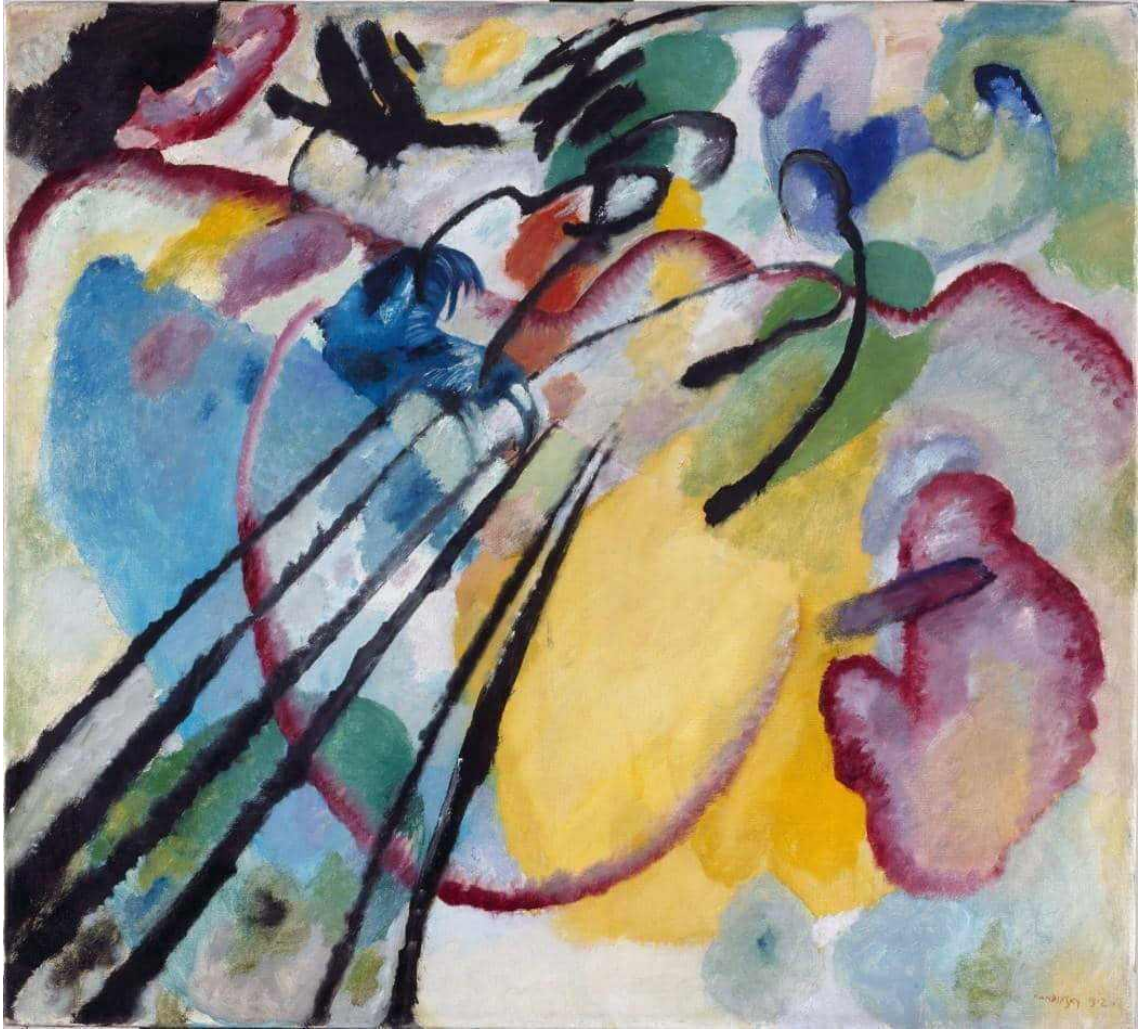






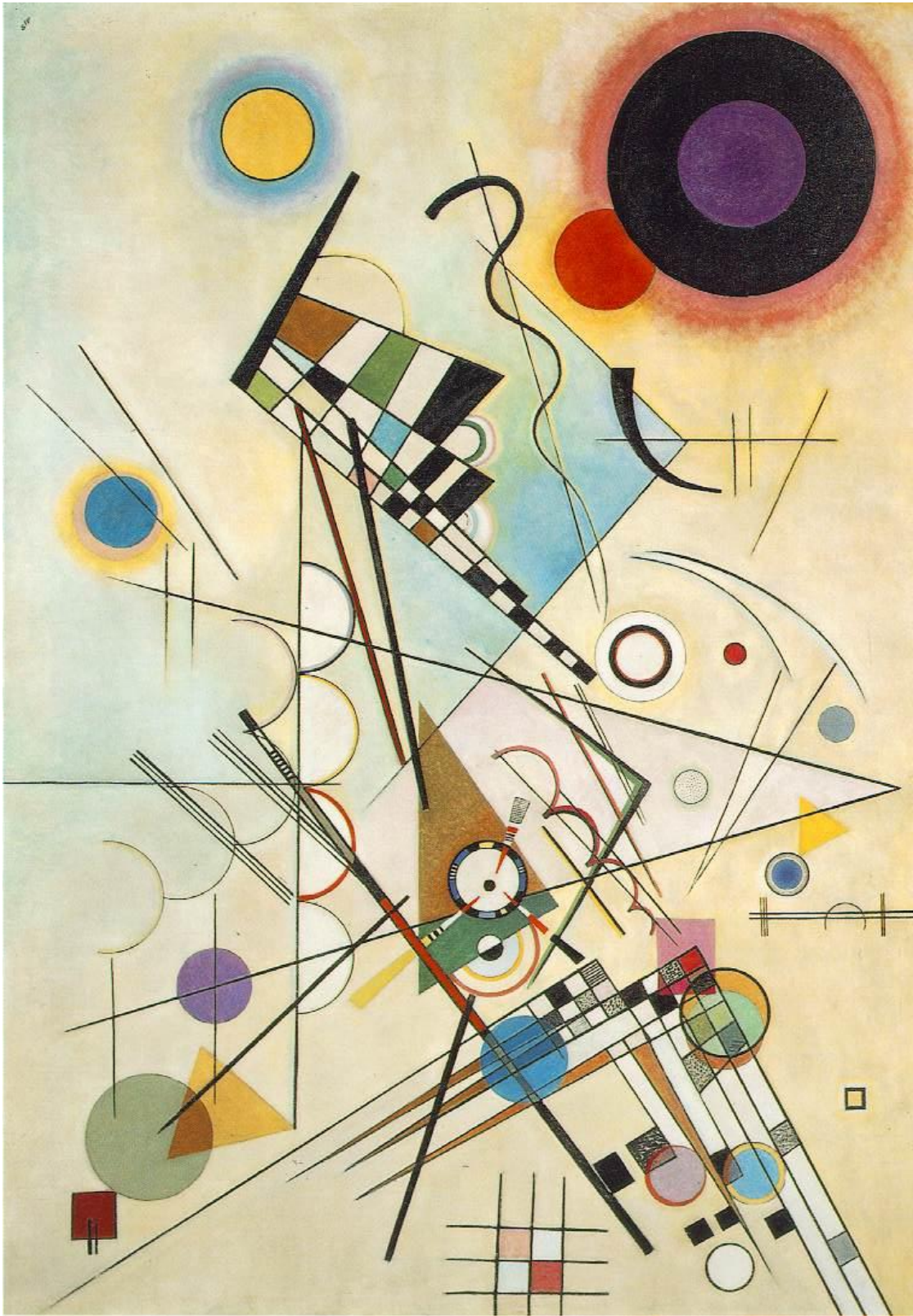




















O pensamento nietzscheano é essencialmente plural em sua busca por movimento. Desvinculado da unidade sistemática, ainda assim deve anunciar alguma instância central. O fragmentário é separado, ou seja, exclui-se do todo sistemático ao ser apaixonado pelo inacabamento, diz Blanchot. O pensamento elabora-se durante o caminho; é apenas ao caminhar que extrai sua verdade instantânea. No caso do aforismo, há uma força atrativa que encerra o comunicado, limitando-o quantitativamente devido a sua concentração violenta e recolhida. É maior a rebeldia do fragmento. “Fala única, solitária, fragmentada, mas, a título de fragmento, já completa, inteira nesse despedaçamento e de um brilho que não remete a coisa alguma estilhaçada.”²⁶⁰ Livrar-se do todo e da unidade é um objetivo permanente: “[...] é preciso esmigalhar o universo, perder o respeito pelo todo [...]”²⁶¹, ou seja, arriscar com o pensamento de modo que a unidade não fique garantida. O mesmo vale para a unidade divina. O caminho é necessariamente desviante e afirma o acaso plural, um estilo que embora faça prevalecer o aleatório, não é elogio ao fortuito. Em Nietzsche o pluralismo é fundamental, pois as significações são abundantes. A linguagem fragmentária provoca a diversidade interpretativa e não o “[...] desvelamento de uma única verdade oculta, e mesmo ambígua [...]”²⁶². O fragmentário relaciona-se com a desapareição humana. A saída do ser identitário e unitário não é substituído pelo nada. “[...] o Mesmo não é mais o sentido último do Outro e a Unidade não é mais aquilo em relação ao qual o múltiplo se enuncia [...]”²⁶³. A exigência do fragmentário ocorre quando o plural não depende mais da sua referência ao unitário para expressar sua existência: “[...] longe de ser única, não se diz sequer do um e não diz o um em sua pluralidade.”²⁶⁴ Qual relação tem-se com essa linguagem diversa? A fragmentação separada é aqui a ação divina em torno da desapareição humana. O procedimento destrona o respeito idolatrado à suposta verdade única que estaria acima de nós. As forças plurais que criam valores são

²⁶⁰ BLANCHOT, M. Nietzsche e a escrita fragmentária. In: *A Conversa Infinita 2: A Experiência Limite*, p. 115.

²⁶¹ Ibidem, p. 116.

²⁶² Ibidem, p. 118.

²⁶³ Ibidem, p. 120.

²⁶⁴ Ibidem, p. 120.

distantes umas das outras e entre elas habita a intensidade divergente. A linguagem fragmentária liberta a filosofia das exigências unitárias do sentido completo e do bem verdadeiro. É a diferença que escreve quando quer desviar da linguagem impregnada pelo ser e desembaraçar-se de deus. O suspense e a pausa do impulso fragmentário rompem, enigmaticamente, a “[...] alternativa do positivo e do negativo, a obrigação de começar por afirmar o ser, quando se quer negá-lo [...]”.²⁶⁵

O fragmentário confronta-se com o substrato subterrâneo sempre em movimento do pensamento, e não pretende dominar ou escolher a expressão a que está destinado, mas aceitá-la. Quando precisa retornar ao debate mais público, finge “[...] defender a coerência coercitiva, ao nível da receptividade intelectual.”²⁶⁶ Ora, o intelecto é coercitivo e opera por seleção justamente por ser ilusório e não livre. O fragmento busca pela coerência com o impulsivo enquanto a conceitualização intelectual é instrumental, arbitrária e incoerente. A expressão é fortuita, são forças que aparecem superficialmente em atividade repentina.

Para que o discurso evite resvalar ao nível da coerência falaciosa é preciso que ele se restrinja a um pensamento que não retorne para si mesmo (quer dizer, para o intelecto), num conjunto qualquer de pensamentos subsequentes, mas para um limite onde ponha um fim a si mesmo: de modo que se mostre eficaz, não mais como enunciado do intelecto, mas como premeditação de um ato. Nessa premeditação, o pensamento só tem, do intelecto, a representação de um acontecimento possível [...]²⁶⁷

A premeditação representativa suspende o intelecto impedindo seu retorno enquanto pensamento. Mas algo resiste a essa premeditação intelectual, um ato virtuoso no qual uma força triunfa, subsistindo às ações externas que tentam diluir a experiência recente no conjunto conceitual. É através da repressão à “descarga pulsional”²⁶⁸ que o intelecto garante uma coerência caso

²⁶⁵ BLANCHOT, M. Nietzsche e a escrita fragmentária. In: *A Conversa Infinita 2: A Experiência Limite*, p. 138.

²⁶⁶ KLOSSOWSKI, P. Nota adicional à semiótica de Nietzsche. In: *Nietzsche e o círculo vicioso*, p. 279.

²⁶⁷ Ibidem, p. 281.

²⁶⁸ KLOSSOWSKI, P. Nota adicional à semiótica de Nietzsche. In: *Nietzsche e o círculo vicioso*, p. 283.

o preposto acate a ameaça que o aflige. Essa ameaça também é pulsional, mas sua origem é outra, totalmente diversa. É apenas com essa intrusão que o preposto concebe, coercitivamente, a coerência – analisa Klossowski. “O aforismo dá conta das unidades impulsivas atuantes, da sua luta e de seus amálgamas: ele é a própria linguagem daquilo que resiste, a compreensão daquilo que pode ser incorporado, sem passar pelo intelecto.”²⁶⁹ Impulso e intelecto são polos inversos; repulsivamente, a formação intelectual, como meio, ocorre quando o impulso é pensado, formando o preposto. O fim é a garantia coerente da identidade. A expressão resultante é a ideia, que ao ser compartilhada com outro intelecto garante sua existência fantasmagórica, pois é pensável. Ao ser, antes de tudo, pensável, pode, depois, sofrer adesão ou repulsão quando transmitida.

Do humor (pulsão ou repulsão) à ideia, da ideia a sua formação declarativa, opera-se a conversão do fantasma mudo em palavra: pois este nunca nos dirá porque nossos impulsos o querem. Nós o interpretamos sob a coerção do meio: este está tão bem instalado em nós mesmos, através dos seus próprios signos que, por meio destes, não paramos de declarar para nós mesmos aquilo que o impulso pode querer: isso é o fantasma. Sob sua própria coerção, porém, simulamos aquilo que ele quer dizer através de nossa declaração: isso é o simulacro.²⁷⁰

A linguagem expressa, portanto, uma obstinação fantasmagórica que se crê livre por formular as próprias declarações inteligíveis.

Lucidez e delírio tornam-se indissolúveis em Nietzsche. A lucidez é tanta que se mistura ao delirante, propensão que o acomete. Segundo Pierre Klossowski, o filósofo esforçou-se desde cedo “[...] para combater o fascínio irresistível que o Caos exerce sobre ele [...]”.²⁷¹ O Caos trabalha incessantemente seus tons fortuitos enquanto o espírito busca combinar semelhanças e avizinhar-se em meio a novidades que não existem no mundo – obviedade desconcertante. Nietzsche vigia e escuta com paixão o corpo desconfiando da pessoa sustentada por ele. As forças mais imediatas expressas

²⁶⁹ Ibidem, p. 283.

²⁷⁰ Ibidem, p. 285/286.

²⁷¹ KLOSSOWSKI, P. *Nietzsche e o Círculo Vicioso*, p. 16.

no corpo nos informa melhor sobre o que se destinará com esse mesmo corpo num tempo distante. Ou seja, é o imediato quem revela uma boa compreensão sobre o longínquo. Ora, a construção de representações pelo cérebro se dá através da sutileza de excitações perigosas e aventureiras. A representação que resta no cérebro é um vestígio da intensidade. Por um lado, a consciência filtra, falsifica e decifra os impulsos e estados do corpo. Ela não o faz sem boas doses de esquecimento, pois precisa selecionar aquilo que a conservará. Klossowski afirma, com Nietzsche, que esse processo transforma o corpo num “instrumento da consciência”²⁷², formando a noção de pessoa. Assim, “quanto mais se afirmam as manifestações puramente corporais, mais parece demorar o retorno da pessoa [...]”²⁷³. A noção de pessoa decorre das várias interpretações amalgamadas a partir das sensações e impulsos do corpo. É uma noção que só pode ser reivindicada por alguém após - ou até antes - esses impulsos existirem. No momento intenso da dor ou do prazer a pessoa desaparece, ou melhor, ela é esquecida, ou tornada inconsciente. Uma personalidade se fixa “[...] quando os recursos de renovação do corpo se empobrecem [...]”²⁷⁴. A coesão do eu é ilusória pois, no fundo, só existem as várias mortes do corpo para si mesmo. Mas esse eu, mesmo que funcional, considera que o corpo seja seu, e “[...] quanto mais esse eu começa a envelhecer no corpo e com o corpo, mais ele aspira à coesão [...]”²⁷⁵, como um parasita. Acaba produzindo, portanto, um sentido aparentemente irreversível, fruto da coesão e do envelhecimento que servem à manutenção da identidade.

Nietzsche quer restituir ao pensamento as forças impulsivas do corpo, quer pensar através dos acontecimentos vividos pela sensibilidade, suprimindo a noção de corpo submetida ao eu. Deseja dar maior valor à história dos impulsos do corpo do que a história da consciência. O universo dos impulsos cancelaria o sentido objetivo do cérebro responsável por lembrar e efetuar o eu. A identidade é assegurada via assimilação e vestígio:

²⁷² KLOSSOWSKI, P. Os estados valetudinários na origem de uma semiótica das paixões. In: *Nietzsche e o Círculo Vicioso*, p. 47.

²⁷³ Ibidem, p. 48.

²⁷⁴ Ibidem, p. 49.

²⁷⁵ Ibidem, p. 49.

[...] a todo instante, excitações mais ou menos intensas afluem ao cérebro e a recepção transbordante dessas novas excitações deve incessantemente ser filtrada pelos vestígios de excitações anteriores, já absorvidas: as novas excitações só podem se coordenar às antigas por assimilação, quer dizer, pela comparação do que é habitual com o que é estranho: daí resulta que o traçado do limite não pode deixar de se apagar [...] ²⁷⁶

Mas como é possível desejar interromper essa perseguição que permite acreditarmos sermos aquilo que permanecemos sendo – e ainda assim exercer a lucidez? Ou seja, como estar lúcido se destruo o preposto que mantém minha mínima dose de identificação comigo? O *Si mesmo* nietzscheano é justamente essa fisiologia experimental dos impulsos no corpo. “[...] uma extremidade prolongada do Caos [...]”²⁷⁷ que se torna sua interlocutora: a loucura. Nietzsche quer valorizar o corpo acima e além de tudo, em detrimento da consciência intelectual, tida aqui ora como instrumento, ora como inimiga.

A moralidade condena o instante ao motivo, fixando-os como meios. A solidão de Zaratustra é caminho criativo liberto de meta e sentido: “Assim uma estrela é arremessada ao espaço vazio e ao gélido sopro do estar-só.”²⁷⁸ A livre solidão queima porque quer na própria chama, renova-se nas próprias cinzas, cria “[...] além de si e assim perece.”²⁷⁹ Mas perecimento aqui é ao mesmo tempo geração. O fogo é princípio gerador e motor universal de tudo aquilo que vem a ser, e quando queima – e queima sempre, sem cessar – faz conviver permanentemente destruição e criação. A inspiração é heraclitiana e alimenta-se da intimidade entre conflito e justiça harmônica. A concomitância dos contrários não cancela a existência, pelo contrário, aí está o conflito da justiça cósmica perfeita e afinada. O que move e faz todas as coisas virem a ser e perecer implica a fusão entre carência e saciedade, e não a distinção entre contrários inconciliáveis – como num círculo que não possui começo discernível de um fim. O divergente converge, o discordante concorda. A afinação só é possível misturando movimentos diversos. Os obstáculos e oposições são

²⁷⁶ KLOSSOWSKI, P. Os estados valetudinários na origem de uma semiótica das paixões. In: *Nietzsche e o Círculo Vicioso*, p.51.

²⁷⁷ Ibidem, p. 53.

²⁷⁸ NIETZSCHE, F. Do Caminho do Criador. In: *Assim Falou Zaratustra*. Trad. Paulo César de Souza, p. 61. [...] *gélido respiro da solidão*. Na trad. de Mário da Silva, p. 90. (Repito as comparações abaixo, respectivamente).

²⁷⁹ Ibidem, p. 63. / [...] *e, destarte, perece*. (p. 91).

benéficos e vantajosos – assim como o inconsistente é momentaneamente efetivo.

A soberania do jogo liberta a humanidade da servidão da meta. O impossível necessita da destruição para existir, enquanto a moralidade assegura seus valores em torno da crença dominante e acordada no possível. Mas o jogo criativo implica crer no impossível, celebrando o porvir e superando os limites de outrora. Ora, como aquilo que não possui existência pode desejar pela própria existência? “[...] o que não é não pode querer”²⁸⁰, afirma Zaratustra. A superação de si mesmo, através de si mesmo, é uma condição da existência criativa. Tudo que vive obedece, mesmo quando quem vive obedece às ordens que dá a si mesmo “[...] ao se tornar juiz, vingador e vítima de sua lei”²⁸¹. Mas mesmo esta obediência será um valor a ser derrubado pela superação de si mesmo. Ser livre é também “[...] lançar fora sua obrigação de servir”²⁸², mesmo que a si mesmo... Pois, no fundo, a fisiologia experimental não finda de perecer a fim de “[...] criar além de si.”²⁸³. A solidão aí é ainda maior e mais vazia. Seu entorno é feito de silêncio e odores puros. Sua fala é bem-aventurada e com ela tudo é “[...] aberto e claro.”²⁸⁴. A solidão é a pátria de Zaratustra, e não é sem lágrimas que ele retorna das selvagens terras alheias: “[...] aqui estás contigo e em casa; aqui podes falar tudo e desabafar todas as razões; nada, aqui, se envergonha de sentimentos escondidos, empedernidos.”²⁸⁵ O caminho para si mesmo é o da própria aflição, onde são novas as forças e o direito e o movimento são primeiros. “Uma roda que gira por si mesma [...] obriga estrelas a girar [...]” em torno de si, roda que é também uma estrela “[...] arremessada ao espaço vazio [...]”²⁸⁶. Tal solidão precisa assassinar os sentimentos que querem matá-la; assim ela brilha. Nesse caminho sem acompanhamento furtivo, os passos apagam os próprios rastros. E além dos passos, existe o impossível. Unem-se, portanto, abismo e

²⁸⁰ NIETZSCHE, F. Da Superação de Si Mesmo. In: *Assim Falou Zaratustra*, p.110. / *Do superar a si mesmo*. (p. 143) ; *o que não existe não pode querer*. (p. 146)

²⁸¹ Ibidem, p. 109. / *Deve-se tornar juiz, vândice e vítima da sua própria lei*. (p. 145)

²⁸² NIETZSCHE, F. Do Caminho do Criador. In: *Assim Falou Zaratustra*, p. 61. / *[...] deitarem fora sua condição de servos* (p.89)

²⁸³ Ibidem, p. 63.

²⁸⁴ NIETZSCHE, F. O Regresso. In: *Assim Falou Zaratustra*, p. 176.

²⁸⁵ Ibidem, p. 175. *Mas, aqui, estás na tua casa e no teu lar; aqui, podes dizer tudo livremente e desabafar as tuas razões; nada, aqui, se envergonha de sentimentos ocultos e obstinados*. (p. 220)

²⁸⁶ NIETZSCHE, F. Do Caminho do Criador. In: *Assim Falou Zaratustra*, p. 61.

cume, profundidade e altura. Mas não por isso o andarilho de Nietzsche se mostra exposto ao acaso. Os eventos que parecem vir ao seu encontro na verdade derivam dele. Nas montanhas que escala, é tocado por aquilo que já era seu – e regressa.

Zaratustra não irá seguir o caminho de quem despreza o corpo, pois estes querem que o si mesmo pereça, na medida em que são incapazes de “[...] criar para além de vós.”²⁸⁷ Mas isto é desejar uma má morte. Si - mesmo é o corpo com sua imensa razão múltipla, e ainda assim com sentido único: “há um poderoso soberano, um sábio desconhecido [...] Em teu corpo habita ele, teu corpo é ele.”²⁸⁸ O sujeito - o eu - é vaidoso e orgulhoso, e insiste em afirmar-se como conhecedor final de tudo o que há. Dele o si mesmo dá risada e diz: “Eu sou a andadeira do Eu e o soprador dos seus conceitos.”²⁸⁹ Nietzsche enxerga justiça no fato de não ser compreendido, ouvido ou recebido em seu tempo presente. “[...] seria completa contradição, se já hoje eu esperasse ouvidos e mãos para minhas verdades.”²⁹⁰, afirma. O fato de se considerar póstumo autoriza-o a apropriar-se de uma negligência peculiar perante o tempo em que vive. Ora, como seria possível que houvesse compreensão de algo situado “[...] completamente além da possibilidade de uma vivência frequente ou mesmo rara? [...] Neste caso simplesmente nada se ouvirá, com a ilusão acústica de que onde nada se ouve *nada existe*...”²⁹¹ No entanto, é comum à solidão fazer muito existir sem estardalhaços que se façam ouvir de imediato. “As palavras mais quietas são as que trazem a tempestade. Pensamentos que vêm com pés de pombas dirigem o mundo.”, diz Zaratustra.²⁹² Nessa perspectiva, a compaixão é uma fraqueza decadente, um “[...] caso especial da incapacidade de resistência aos estímulos [...]”²⁹³ - não uma virtude. Virtude mesma é a superação da compaixão.

²⁸⁷ NIETZSCHE, F. Dos Desprezadores do Corpo. In: *Assim Falou Zaratustra*, p. 36.

²⁸⁸ Ibidem, p. 35. / [...] *acha-se um soberano poderoso [...] Mora no teu corpo, é o teu corpo.* (p. 60)

²⁸⁹ Ibidem. / *Eu sou as andadeiras do eu e o insuflador dos seus conceitos.* (p. 60)

²⁹⁰ NIETZSCHE, F. *Ecce Homo*, p. 50.

²⁹¹ Ibidem, p. 51.

²⁹² NIETZSCHE, F. A Hora Mais Quieta. In: *Assim Falou Zaratustra*, p. 140. / *A Hora Mais Silenciosa. [...] São as palavras mais silenciosas as que trazem a tempestade. Pensamentos que chegam com pés de pomba dirigem o mundo.* (p. 180)

²⁹³ NIETZSCHE, F. *Ecce Homo*, p. 26.

O que desejam os impulsos pulsionais para eles mesmos, durante a existência da sua intensidade? Não o que é feito deles, os signos que os interpretam, os códigos e intenções trocados por eles. No momento em que o pensamento toma forma e que o signo louva a própria inércia, “para onde refluí então a intensidade?”²⁹⁴ Para onde ela escoar, qual desvio toma, para onde ela vai? Nietzsche sabe que precisa ignorar ou esquecer por um momento o “[...] combate dos impulsos entre si”²⁹⁵ para pensar e escrever, se quiser fazê-lo. Afirma que “o erro fundamental consiste sempre nisso, ou seja, ao invés de compreender o estado consciente como instrumento [...] o tomamos como critério, como o estado de valor supremo da vida.”²⁹⁶ Antes, no mesmo trecho: “[...] pressupomos que existe um fim prévio que, precisamente, os *exclui* (os meios) : quer dizer que sentimos uma certa *desejabilidade* de tomar certos meios (agradáveis, racionais, virtuosos) como *normas*, estritamente segundo as quais decidimos saber que fim *total é desejável*...”²⁹⁷

Nada menos ocupado com a desejabilidade de um fim do que a vontade dos impulsos e a relação entre um impulso e outro, seus ritmos próprios, o entrave de um e a evidência de outro, essa “[...] apreciação perspectivista de todo acontecimento [...]”²⁹⁸. Todo o resto é ficção: sínteses conscientes, interpretações e unidades. Onde há interpretação, há também assimilação e troca, hesitação e certeza sobre condições e circunstâncias, repetição, comparação e identidade. Há também crença, erro e temor. Mas no mundo das forças impulsivas, “a persuasão é imediata”²⁹⁹: “Cada potência tira, a todo instante, sua última conclusão.”³⁰⁰ A potência é uma vontade pelo fato de sempre aumentar – e querer aumentar sempre. Tradicionalmente, a ideia de vontade indica uma intenção tendenciosa, mas essa acepção não é a mesma que Nietzsche quer usar. “[...] ela é um excedente que engendra um novo excedente

²⁹⁴ KLOSSOWSKI, P. Os estados valetudinários na origem de uma semiótica das paixões. In: *Nietzsche e o Círculo Vicioso*, p. 57.

²⁹⁵ Ibidem, p. 58.

²⁹⁶ NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe*, Ed. Colli e Montinari, Vol. 12, apud KLOSSOWSKI, *Nietzsche e o círculo vicioso*, p. 61.

²⁹⁷ Ibidem, p. 61.

²⁹⁸ Ibidem, p. 64.

²⁹⁹ KLOSSOWSKI, Os estados valetudinários na origem de uma semiótica das paixões, in: *Nietzsche e o círculo vicioso*, p. 65.

³⁰⁰ NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe*, Ed. Colli e Montinari, Vol. 13, apud KLOSSOWSKI, *Nietzsche e o círculo vicioso*, p. 65.

para simplesmente subsistir [...]”³⁰¹; excessiva, portanto. “A potência *resiste a tudo*, menos a *ela mesma*.”³⁰² Ela é da vida e do cosmos. Se o preposto adoece, não resiste ao impulso da potência e cede, sucumbe; “se está são, cede a seu excesso, mas, de qualquer maneira, cede ao movimento de uma potência que ele confunde com o seu querer.”³⁰³ Nietzsche teme, segundo Klossowski, aquilo que “[...] vê no fundo de si mesmo: o antagonismo mútuo das paixões, a pluralidade das almas em uma só, que ele considera como uma ruína interior [...]”³⁰⁴. Pressentia essa ruína cada vez mais. É preciso resistir às invasões que possam debilitar, as investidas nocivas às quais se é acometido. Sua quase definição de saúde traz a paixão soberana e dominante como resistência à dissolução anárquica. A saúde retornaria reagindo a solicitação sedutora dos sentidos. Mas para tanto é preciso da “[...] força apropriada para entravar um impulso [...]”³⁰⁵. O instinto pode evitar a sedução das ocasiões, mas isso muda conforme a maleabilidade de cada sistema emocional. Quando a natureza é dura e pesada, a excitação requisitada é maior. Não é possível se privar das paixões, por isso Nietzsche alerta e orienta: “[...] quase todas as paixões só foram depreciadas por causa daqueles que não tem força suficiente para *tirar proveito delas*.”³⁰⁶ Ou seja, a saúde também é uma questão de extrair a saúde em meio à fraqueza. As invasões de potência só são nocivas “[...] para os impulsos puramente defensivos [...]”³⁰⁷, pois não há identidade ou espécie, apenas avanços e recuos de energia, força e intensidade.

A autodefesa é um instinto e um gosto praticados através da seleção. Para tanto, é preciso deixar muita coisa de lado. Isso não significa evitar o relacionamento com a baixa vitalidade, as enfermidades e os estados ruins. “[...] o estar enfermo pode ser até um enérgico estimulante ao viver, ao mais-viver.”³⁰⁸

³⁰¹ KLOSSOWSKI, P. Os estados valetudinários na origem dos quatro critérios: decadência, expansão, gregarismo, caso singular. In: *Nietzsche e o círculo vicioso*, p.109.

³⁰² Ibidem, p.110.

³⁰³ KLOSSOWSKI, P. Os estados valetudinários na origem dos quatro critérios: decadência, expansão, gregarismo, caso singular. In: *Nietzsche e o círculo vicioso*, p.110.

³⁰⁴ Ibidem, p. 112.

³⁰⁵ NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe*, Ed. Colli e Montinari, Vol. 13, apud KLOSSOWSKI, *Nietzsche e o círculo vicioso*, p. 110.

³⁰⁶ Ibidem, p. 111.

³⁰⁷ KLOSSOWSKI, P. “Os estados valetudinários na origem dos quatro critérios: decadência, expansão, gregarismo, caso singular.”, in: *Nietzsche e o círculo vicioso*, p.114.

³⁰⁸ NIETZSCHE, F. *Ecce Homo*. p. 23.

Nietzsche afirma ter abandonado o pessimismo durante os anos de maior fraqueza: “[...] o instinto de auto restabelecimento proibiu-me uma filosofia da pobreza e do desânimo...”³⁰⁹. Se a destruição não for fatal, há fortalecimento, pois esse instinto é inventivo, e não só cura criativamente as injúrias como transforma o ruim em algo que resulte ser proveitoso. Trata-se de uma espécie de defesa não-defensiva. Eis a força desse instinto interrogador de estímulos. Mas mesmo esse impulso transmutador prescinde da despreparação exigida pelo inesperado. Aí sim nasce a liberdade de uma altura própria à qual se é alçado, nesse misto de experimentação e propriedade que compõe o si mesmo.

Em sentido oposto – por um lado, já que são concomitantes, ou seja, não há força sem a experiência da fraqueza, pois o divergente converge - ao instinto de defesa, tem-se o ressentimento como inclinação natural da doença. São afetos de rápida devoração, um tipo de reação nociva que consome velozmente a energia nervosa e retarda o metabolismo, conservando perigosamente seu funcionamento numa “[...] espécie de vontade de hibernação”³¹⁰ mais parecida com a ausência de reação. É como se o metabolismo deixasse de reagir, pois, caso o fizesse, seria imediatamente consumido. “O aborrecimento, a suscetibilidade doentia, a impotência de vingança, o desejo, a sede de vingança, o revolver venenos em todo sentido [...]”³¹¹ são reações típicas do espírito exausto. Para ele, ressentir deveria ser proibido, mas é esta sua tendência natural, e o mais prejudicado pelos seus efeitos. Já a busca – e a necessidade – por resistência é uma característica do instinto forte, que mede o grau de sua força conforme o poder da adversidade. O adverso deve ser tratado honestamente com igualdade, pois não há necessidade de guerra “[...] quando se vê algo abaixo de si [...]”³¹², por comando ou desprezo. O instinto de autodefesa também orienta reagir o mínimo possível, ou seja, evitar ao máximo contextos nos quais o metabolismo seria reagente, apenas, justamente para não embotar tal instinto. Nietzsche exemplifica esse embotamento através da crítica à erudição que, de tanto “[...] revirar livros [...] acaba por perder totalmente a

³⁰⁹ Ibidem.

³¹⁰ Ibidem, p. 28.

³¹¹ Ibidem.

³¹² Ibidem, p. 31.

faculdade de pensar por si.”³¹³. Aí não há pensamento, somente reações aos estímulos lidos. Vício embotado em tecer críticas ao já escrito, limitando-se a aprovações ou reprovações: “[...] apenas fósforos que se necessita riscar para que brilhem – emitam ‘pensamentos’ ”.³¹⁴

Nietzsche fala de uma multiplicidade não caótica como precondição instintiva, secreta e longa que não concilia, mistura ou incompatibiliza – mas separa. Importa ao metabolismo o egoísmo na escolha do lugar, do clima e da nutrição, além de desenvolver a percepção privilegiada aos “[...] sinais de instintos sãos.”³¹⁵. Pois existem instintos ruins, nocivos e mentirosos. Tais escolhas são gostos instintivos que trabalham pela autodefesa do metabolismo, que é também conservação: “Não ver muitas coisas, não ouvi-las, não deixar que se acerquem – primeira prudência, primeira prova de que não se é um acaso, mas uma necessidade.”³¹⁶ Lugares, distrações e climas podem ser equivocados e nefastos ao “tempo do metabolismo”³¹⁷, ocasionando sua diminuição e atrofiamento. Há uma dieta em jogo que reflete sobre o consumo das forças e o seu desperdício. O permitido traça seus limites naquilo que é útil. O desperdício gera fraqueza e diminui o poder do instinto de defesa. Os maiores gastos são os pequenos e frequentes, e não os extravagantes. Trata-se da “arte de preservação de si mesmo – do amor de si [...]”³¹⁸. Mas tornar-se si mesmo pressupõe que não haja sequer uma suspeita remota do que possa ser isso... De modo que fazer disso uma busca, um desejo pelo qual possa se empenhar para alcançar um fim não faz o menor sentido. No fundo e na superfície, a vontade quer superar a si mesma, enquanto vontade, incidindo sobre si – e não sobre outra vontade. Daí precisar voltar-se contra si mesma ao mesmo tempo que deseja a si mesma.

Importa, para Nietzsche, constatar que

[...] uma potência tira, a cada instante, sua própria conclusão: que um quantum de potência é definido pela ação que ele exerce e por aquela

³¹³ NIETZSCHE, F. *Ecce Homo*, p. 45.

³¹⁴ Ibidem.

³¹⁵ Ibidem, p. 47.

³¹⁶ Ibidem, p. 45.

³¹⁷ Ibidem, p. 36.

³¹⁸ Ibidem, p. 45.

à qual ele resiste: esse quantum é, essencialmente, vontade de agir de forma violenta e de se defender contra toda forma de violência. Não se trata da conservação de si mesmo: cada átomo age na totalidade do ser e não conceber essa irradiação da vontade de potência significaria suprimi-la.³¹⁹

A experiência sabe que a modificação em si não sofre interrupção. Trata-se de um desequilíbrio essencial para qualquer desejo de durabilidade. Um estado alcançado poderia querer se conservar - justamente pelas oposições, resistências e obstáculos vencidos – “[...] se não existisse nele, precisamente, um poder de não querer se conservar...”³²⁰. A potência também ensina ao indivíduo “[...] a só se querer novamente em nome dessa potência insaciável”³²¹, ou seja, desejar pela própria aniquilação como individualidade, excedendo-se a si mesmo. Como essa potência sempre retorna à própria vontade, Klossowski interroga se, para Nietzsche, a noção de Eterno Retorno seria uma expressão metafórica da própria Vontade de Potência. Essa vontade tem como sentido e objetivo se tornar mais forte do que é, e continuar assim. Equilibrar-se e conservar-se não é aqui uma preocupação cabível. Mas exceder e destruir seu preposto sim. O movimento da energia é, portanto, circular, mas também explosivo. Ou talvez seja melhor pensar em implosão. Outra vez, não se trata de fazer durar ou equilibrar, mas exercer a parcimônia do máximo de realização com o mínimo de dispêndio: é o crescimento econômico da vida que Nietzsche parece propor. Além disso, uma determinada força, ao se deparar com a necessidade de oferecer resistência, só pode ser gasta conforme ela mesma. Mas não há nenhuma forma de obediência ou comportamento coagido de acordo com normas e leis. Tudo o que há são graus distintos de supremacia e resistência. “Um quantum de potência é definido pela ação que ele exerce e por aquela à qual ele resiste.”³²² O termo *quantum* serve para boicotar a possibilidade de abstração. A vontade faz intrometer uma potência na outra, de

³¹⁹ KLOSSOWSKI, P. Tentativa de uma explicação científica do eterno retorno. In: *Nietzsche e o Círculo Vicioso*, p. 123.

³²⁰ NIETZSCHE, *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe*, Ed. Colli e Montinari, Vol. 13. Apud KLOSSOWSKI, *Nietzsche e o círculo vicioso*, p. 123.

³²¹ KLOSSOWSKI, P. Tentativa de uma explicação científica do eterno retorno. In: *Nietzsche e o Círculo Vicioso*, p. 125.

³²² NIETZSCHE, *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe*, Ed. Colli e Montinari, Vol. 13. Apud KLOSSOWSKI, *Nietzsche e o círculo vicioso*, p. 130.

modo que, para qualquer coisa que acontece de um jeito e não de outro, não se concluí daí nenhuma ordem, lei ou princípio

[...] mas sim a ação de *quanta* de energia cuja essência consiste em exercer potência sobre todos os outros *quanta* de energia. [...] A vida, como caso particular [...] aspira a um sentimento máximo de potência: ela é, essencialmente, uma aspiração a maior quantidade de potência: aspirar não é outra coisa senão aspirar à potência: o que existe de mais subjacente e de mais interior é essa vontade. ³²³

O sentido e o objetivo da potência consistem na própria energia infinitamente retornável do círculo vicioso. A ressonância dessa perspectiva na alma resulta em vertigem e angústia abismais devido ao caos eminente. Ora, aqui a alma é lançada violentamente para fora de si. Também por isso importa ter fixado esse objetivo circular para que ele não sirva de pretexto ao niilismo desorganizador. “[...] o *circulus vitiosus* é um deus cuja essência é sempre de fugir de si mesmo para se reencontrar.”³²⁴ Há, portanto, uma síntese, que não cessa de ultrapassar o próprio objetivo pois não cessa de transbordá-lo. No fundo, se há qualquer esgotamento das forças ele é aparente: a energia não se esgota, antes se excede: sempre haverá quantidades distintas de forças expressas em diferentes qualidades. A vontade de potência é também uma síntese que tem como princípio produzir o diverso. Sua manifestação ocorre em torno de atrações sensíveis mais fortes que sua resistência. Mas mesmo a obediência inferior é capaz de desagregar aquilo que a submetia.

³²³ NIETZSCHE, F. Werke in drei Bänden, Ed. Schlechta, Vol 3. Apud KLOSSOWSKI, *Nietzsche e o círculo vicioso*, p. 133.

³²⁴ KLOSSOWSKI, Tentativa de uma explicação científica do eterno retorno. In: *Nietzsche e o Círculo Vicioso*, p. 139.

A sucessão de eventos num roteiro pode enxergar no possível um ponto de partida ou de retomada, uma estratégia para fazer da *potência do falso* um “[...] princípio de produção das imagens. É uma fonte de inspiração.”³²⁵ A sequência que se revela a seguir, no andamento de uma exibição, atualiza-se cada vez mais enquanto metamorfose desprendida da realidade, essencialmente traidora. A vontade artística é aquela que deseja a potência de metamorfose ao invés da forma que, ao tomar ou dominar, interrompe a transformação. “Há um ponto de vista que pertence tão bem à coisa que a coisa não para de se transformar num devir idêntico ao ponto de vista.”³²⁶ Mas essa potência só existe se exposta, como no combate final entre o mágico e o médico ou o ator bêbado que finge o momento da própria morte pois talvez queira outra vez morrer – em *O Rosto* de Bergman:

Eu não morri. Mas já comecei a voltar. Na verdade, sou melhor como fantasma do que como pessoa. Eu me tornei convincente. Eu nunca fui ator. Uma sombra... de uma sombra. Não se preocupe por minha causa, senhor. Eu já estou me desintegrando. Em minha vida, rezei por uma coisa. Usai-me. Controlai-me, Senhor. Mas Deus nunca entendeu que escravo forte e devotado eu havia me tornado. Então eu nunca fui utilizado. Isso também é uma mentira. Passo a passo entra-se na escuridão. O movimento em si é a única verdade. (dispensa a cartola, entra no caixão e bebe o último gole) Quando pensei que estava morto fui atormentado por sonhos medonhos. (morre).³²⁷

Como quando anos depois Liv Ullman indaga ser, talvez, falso ou exagerado o que sua personagem diz sobre o passado da mãe pianista em *Sonata de Outono*³²⁸; como as aparições misteriosas nos *Sonhos* de Kurosawa, durante a procissão de acasalamento das raposas ou a personificação dos pessegueiros pelas bonecas: “Somos os espíritos das árvores, a vida das flores.

³²⁵ DELEUZE, G. As Potências do Falso. In: *Imagem Tempo*, p. 161.

³²⁶ Idem, p. 179.

³²⁷ BERGMAN, I. *O Rosto*. 55’.

³²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=4zPZGP3ab-c>

Como podemos celebrar com as árvores destruídas? As árvores desaparecidas choram seus sofrimentos.”³²⁹ Noutro sonho, um pelotão morto em combate surge vindo do túnel:

(após atravessar o túnel) - Soldado Noguchi!

(vindo do túnel, fardado, rosto e mãos azuis) Sim, comandante! Comandante, é verdade? Eu fui realmente morto em combate? Eu... (avança) não posso acreditar que estou realmente morto. Eu fui para casa. Comi os bolos especiais que minha mãe fez para mim. (avança) Eu lembro bem.

- Você já me disse isso. Você levou um tiro. Você desmaiou. Então despertou. Fui ajudar você e me contou essa história. Foi um sonho. Sonhou isto enquanto estava inconsciente. Foi tão intenso que ainda lembro. Mas depois de uns cinco minutos, você morreu. Morreu de verdade.

(pausa)

- (faz saudação militar) Entendo! Mas meus pais não acreditam que estou morto. (caminha e aponta para uma luz na montanha) Essa é a minha casa. Minha mãe e meu pai estão ali ainda me esperando.

- (aproxima-se dele) Mas é um fato. Você morreu. Lamento muito, mas você morreu... Você realmente está morto. Você morreu... em meus braços.

(o soldado vira-se e caminha cabisbaixo de volta ao túnel.)

- Noguchi! (fazem saudação militar; o soldado caminha de volta ao túnel)

(um pelotão fardado de rostos e mãos azuis surge do túnel) Alto! Saúdem o comandante. Apresentar armas! Descansar! O Terceiro Pelotão voltando para a base, senhor. Sem baixas!

- Escutem. Compreendo como devem se sentir. Entretanto... o Terceiro Pelotão foi aniquilado. Todos vocês morreram em combate. Sinto muito. Eu não morri. Eu sobrevivi. Eu mal consigo olhá-los no rosto. Enviei-os para a morte. Eu fui o culpado. Poderia por toda a responsabilidade na estupidez da guerra. Mas não posso culpar isto. Não posso negar minha negligência. Minha falta de ética. Entretanto eu fui preso. Sofri tanto no acampamento que senti que morrer seria mais fácil. E agora quando eu vejo vocês eu sinto aquela mesma dor. Sei que seu sofrimento e tortura foram bem maiores. Mas honestamente eu preferiria morrer junto com vocês. De verdade. Acreditem em

³²⁹ KUROSAWA, A. Sonhos. 17'12".

mim. Sinto sua amargura. Chamam vocês de “heróis”, mas morreram como cães. Entretanto, voltar para o mundo assim não prova nada. Por favor! Voltem. Vão e descansem em paz. (abotoa o casaco) Terceiro Pelotão! Meia volta! (o pelotão se vira) Em frente! Marchem! (o pelotão marcha de volta para o túnel).³³⁰

O possível serve de base para uma narração essencialmente falsificante. Qual teria sido o passado verdadeiro das personagens de *A Paixão de Anna*, de Bergman? No mais, não há verdade, apenas crença devotada ou convicção. Vínculo, enfim, que silencia outros vínculos convictos para poder existir. “[...] precisamos de razões para crer neste mundo. É toda uma conversão da crença.”³³¹ Seja qual tenha sido o evento passado, como é lembrado e contado, se é verdade que a mãe causou a doença da filha na *Sonata* ou não, há um pretexto extraordinário no cinema devido ao modo como pode lidar com o tempo, a vida e a vontade:

O próprio objeto não passando mais, em última instância, da conexão de suas próprias projeções, da coleção ou série de suas próprias metamorfoses. As perspectivas ou projeções são o que não é nem verdade nem aparência.³³²

Podem coexistir “[...] passados não necessariamente verdadeiros [...] no presente diferenças inexplicáveis [...] no passado, alternativas indecíveis entre o verdadeiro e o falso.”³³³ Numa narração falsificante, morre o modelo de verdade em prol da vontade criadora. Ao final do filme, vence o falso: mesmo após a autópsia, a trupe ganha da morte através dos próprios truques e segue em direção à realeza em *O Rosto*. Não se trata de um roteiro com desconexões permanentes e uma total falta de sentido, mas uma espécie de relacionamento entre o crônico e o cronológico. Cria-se uma rachadura, uma bifurcação que “[...] não para de se bifurcar”³³⁴, ou retornar ao passado, ou...

³³⁰ KUROSAWA. A. *Sonhos*. 49’18”.

³³¹ DELEUZE, G. O Pensamento e o Cinema. In: *A Imagem-Tempo*, p. 207.

³³² DELEUZE, G. A Potência do Falso. In: *A Imagem-Tempo*, p.175.

³³³ Idem, p. 160.

³³⁴ Idem, p. 160.

Nietzsche identifica uma mórbida “vontade de verdade.”³³⁵ “Ela não quer enganar nem se deixar enganar.” Mas “porque não queres enganar?”³³⁶ “[...] já se terá compreendido aonde quero chegar, ou seja, que é sempre ainda sobre uma crença metafísica que repousa nossa crença na ciência. [...] de que Deus é a verdade, de que a verdade é divina...”³³⁷

³³⁵ NIETZSCHE, F. *Em que medida nós também somos devotos ainda*. In: A Gaia Ciência, (Obras Incompletas), p. 220.

³³⁶ Idem, p. 219.

³³⁷ Idem, p. 220.

“O PENSAMENTO DO EXTERIOR”

A narração não é uma consciência externa que conhece tudo e determina de antemão o rumo das coisas. Tampouco um mero desinteresse literário. A literatura dirige-se e relata algo incaracterizável, e não uma descrição histórica. Há uma espécie de neutralidade no relato, distinta daquela narração que “[...] habla por detrás y ‘apunta’ a los personajes o bien a los acontecimientos lo que tienen que decir: intromisión indiscreta y torpe [...]”³³⁸ - “espacio de dominación y de altura desde el cual puede captarse todo de una sola mirada y dirigir los acontecimientos [...]”³³⁹. Ao narrar ou relatar, renuncia-se a falar em nome de um *eu* e privilegia-se a personagem. Assim, através dela a narração pode quase tudo. A narração neutra pode parecer desinteressada, mas isso ocorre porque a não intervenção direta nos fatos favorece a existência da obra de arte “[...] por sí sola, cosa irreal, en el mundo fuera del mundo, fuerza es dejarla en libertad, suprimir los puntales, cortar las amarras, para conservarla en su situación de objeto imaginário [...]”.³⁴⁰ Pois contar não se resume a descrever uma situação a partir da consciência individual circumspecta, “[...] del yo que mira todo alrededor y se mantiene bajo su mirada [...]”³⁴¹. A terceira pessoa que narra revela uma impessoalidade que na verdade nega a terceira pessoa pois

[...] desapropria toda acción transitiva o toda posibilidad objetiva. En dos formas: 1) la palabra del relato siempre nos hace presentir que lo que se cuenta no es contado por nadie: habla en neutro; 2) en el espacio neutro del relato, los portadores de palabras, los sujetos de acción – los que antaño hacían las veces de personajes – caen en una relación de no identificación consigo mismos [...] esse olvido que los introduce en el presente sin memoria que es el de la palabra narrativa.³⁴²

³³⁸ BLANCHOT, M. La Voz Narrativa. In: *De Kafka à Kafka*, p. 224.

³³⁹ Ibidem, p. 225.

³⁴⁰ Ibidem, p. 229.

³⁴¹ Ibidem, p.234.

³⁴² Ibidem, p.235.

A narração tem uma relação primitiva com o esquecimento, pois “[...] cuando lo otro habla nadie habla.”³⁴³ Não se trata de uma transcendência dominadora e englobante, mas de uma ausência. A voz narrativa não sabe nada e por isso não é capaz de agregar informações úteis ao enredo: “[...] todo lo que le da una realidad distinta empieza a traicionarla.”³⁴⁴ Essa voz fala a partir de lugar nenhum. Permanece suspensa e não se dissipa dentro da narração pois vem de uma enigmática exterioridade que caracteriza essa linguagem. Quem permanece se ausentando é a tentativa de *centralizar* qualquer fala ou impulso, impedindo que este centro exista, “[...] retirándole todo foco privilegiado de interés [...]”³⁴⁵. Esse tipo de voz fala com distância, não pertence a nenhuma comunidade e tampouco sofre mediações que tornem sua existência revelada. Aliás, trata-se de uma palavra que não oculta nem revela qualquer conteúdo, pois em coisa alguma possui reciprocidade. Seu poder expressivo ultrapassa as categorias comuns relativas à compreensão visível, suspendendo “[...] la estructura atributiva del lenguaje, esa relación con el ser, implícita o explícita, que, en nuestras lenguas, se plantea inmediatamente, cuando se dice algo.”³⁴⁶ Ao escutar essa voz, uma atração se impõe em direção ao exterior. Nesse caminho, qualquer mediação se torna incompatível, bem como nosso costume em afirmar ou negar algo para torná-lo mais comunicativo. A referência visível e visual daquilo que se apresenta com maior clareza ou maior obscuridade costuma ser uma referência final no conhecimento. A voz neutra transporta essa realidade cognitiva para outras paragens.

“A literatura não é a linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação, é a linguagem se colocando o mais longe possível dela mesma.”³⁴⁷ A expressão da fala “recua, dispersa, apaga essa existência”³⁴⁸ do eu que pensa e garante sua existência ao compreender indubitavelmente que pensa. Ao pensar que penso, uma profunda interioridade emerge e se estabelece. É a velha consciência de si. Mas a expressão artística aproxima-se do oposto disso, afastando-se de si o quanto puder para, aí sim, travar contato

³⁴³ BLANCHOT, M. La Voz Narrativa. In: *De Kafka à Kafka*, p. 236.

³⁴⁴ Ibidem, p. 237.

³⁴⁵ Ibidem, p.238.

³⁴⁶ Ibidem, p. 239.

³⁴⁷ FOUCAULT, M. *O Pensamento do Exterior*, p. 221.

³⁴⁸ Ibidem.

com seu ser verdadeiro - não identificado com a consciência de quem pensa para existir. Irremediável incompatibilidade, diz Foucault. Mais que isso, é preciso que a consciência de si desapareça para dar lugar a linguagem expressiva. Mas como acessar tal dinâmica? Não é no interior da subjetividade que se deve buscá-lo, pois seus limites se dispersam externamente, à distância e de modo imediato. No texto de Blanchot, quanto mais deus se ausenta mais a obra se manifesta como força existencial. “[...] ele é de preferência para nós esse pensamento mesmo – a presença real, absolutamente longínqua, cintilante, invisível, o destino necessário, a lei inevitável, o vigor calmo, infinito, avaliado por esse mesmo pensamento.”³⁴⁹ A análise reflexiva costuma reconduzir a expressão nas vias do conhecido curso interior da consciência. O perigo é maior com a ficção: “na densidade das imagens, às vezes na simples transparência das figuras as mais neutras ou as mais apressadas, [...] arrisca colocar significações inteiramente prontas [...]”³⁵⁰. A transformação da linguagem reflexiva implica seu avanço para longe de qualquer interioridade que viria afirmá-la.

[...] atingido o seu próprio limite, ela não vê surgir a positividade que a contradiz, mas o vazio em que se vai apagar; e na direção desse vazio ela deve ir aceitando se desencadear no rumor, na imediata negação daquilo que ela diz, em um silêncio que não é a intimidade de um segredo, mas o puro exterior onde as palavras se desenrolam infinitamente. Por isso a linguagem de Blanchot não faz uso dialético da negação. Negar dialeticamente é fazer entrar o que se nega na interioridade inquieta do espírito.”³⁵¹

Não há unidade a ser conquistada, mas um processo de erosão em curso, no qual as sobrecargas são aliviadas, transparecendo uma vida que lentamente explode e dispersa as imagens naquilo que até então era inimaginável.

Daí sua profunda afinidade com o espaço [...] umbrais sedutores, espaços fechados, proibidos e, no entanto, escancarados [...] corredores que terminam em novos corredores aonde à noite ressoam, além de qualquer sono, a voz sufocada daqueles que falam

³⁴⁹ FOUCAULT, M. *O Pensamento do Exterior*, p. 224.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 224.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 224.

[...] a respiração suspensa daquele que não cessa de viver; quarto mais longo que largo, estreito como um túnel [...] ³⁵²

O pensamento é devolvido ao exterior quando interrompe a tendência de pular de uma interiorização para outra. Há uma força de atração que evidencia o desdobramento desprotegido que vem de fora. Não se oferece de modo acessível, afirmando a própria existência positiva “iluminada do interior”, “[...] mas somente como a ausência que se retira para o mais longe dela mesma e se esvazia no sinal que ela faz para que se avance em direção a ela [...]” ³⁵³. Trata-se de uma porta entreaberta, um aceno. Mas a atração exige negligência, pois nela não pode haver finalidade ou motivo. É essencial que a ação seja considerada nula. Apenas uma indicação é zelada... A “[...] palidez de uma lembrança abstrata ou, quando muito, pelo reflexo da neve através de uma vidraça.” ³⁵⁴ Por onde leva a atração? E para onde? Como se permitir ser atraído pela atração? A negligência é essencial, já que a atração é retraída e dirige-se mais ao afastamento do que à intenção. É preciso aguardar, vigilante, a expressão da lei. No caminho, o que é armadilha? Seria a preguiça outra forma disfarçada de aguardar aquilo que está por vir? “[...] talvez devesse ter seguido o caminho mais simples, a mais suave encosta, e se abandonar aos poderes vegetais daqui debaixo” ³⁵⁵, pois talvez tenha sido de outro tipo o chamado. Talvez a pessoa encontrada não foi a procurada. Zelar e negligenciar são, às vezes, lados da mesma moeda.

Como se poderia conhecer a lei e experimentá-la verdadeiramente, como se poderia obrigá-la a se tornar visível, a exercer claramente seus poderes, a falar, se ela não fosse estimulada, se não fosse forçada em seus redutos, se não se prosseguisse resolutamente sempre mais longe em direção ao exterior onde ela está sempre mais refugiada? ³⁵⁶

A lei é a sombra de cada próximo gesto. Ao acessá-la, é possível obedecê-la, de modo submisso, mas jamais coercitivo, não só porque a lei

³⁵² FOUCAULT, M. *O pensamento do exterior*, p. 226.

³⁵³ Ibidem, p. 227.

³⁵⁴ Ibidem, p. 228.

³⁵⁵ Ibidem, p. 229.

³⁵⁶ Ibidem, p. 231.

expressa ordens anônimas, mas também porque o desejo maior é vencer a exterioridade da lei para nela poder penetrar. Entre a aplicação da lei e sua silenciosa submissão misturam-se “[...] ao mesmo tempo o zelo e a indiferença, o alcoolismo e a atenção, o sono e a incansável atividade [...]”³⁵⁷. As férias prolongadas não estavam autorizadas, mas possuíam a cumplicidade da gerência, o que facilitou a ociosidade necessária - mistura de causa com efeito através da qual a morte pode contagiar: “é a dinastia das águas que sobem, o reino da umidade duvidosa [...]”³⁵⁸. A lei não transgride e sua imposição é silenciosa. O rosto que cresce no outro lado desértico da linha fina não possui expressão ou olhar. É um limite inominável em direção ao qual uma lei sem deus atrai e absorve. “Em cada uma de suas palavras, a linguagem se dirige para conteúdos que lhe antecedem.”³⁵⁹ Mas a linguagem é – ou seja, não *como* se expressa - essa fina voz de uma erosão imperceptível. Desenvolve-se numa espera que não se dirige para nada nem ninguém, “[...] pois o objeto que viria preenchê-la só poderia apagá-la.”³⁶⁰ Ela não se vincula nem se envolve com nenhuma interioridade.

Mata mais a morte de deus porque a vontade criadora e avaliadora é liberada. Era deus quem a prendia? Mesmo morto, exerce influência? Seria como as mortes em vida de Kafka? A crença no fundamento essencial, conhecimento verdadeiro, unidade, testemunha, solo, origem, horizonte – desaparece da face da terra sob o canto trágico em direção ao futuro.

* * *

Todo texto de *Thomas l’Obscur* expressa, num misto de novela e teoria, as páginas deste capítulo. Submissão, espera, negligência, atração exterior, limite disperso, absorção, distração, anonimato, negação insistente de qualquer afirmação existencial - “Je ne suis pas et je dure; un futur inexorable s’étend

³⁵⁷ FOUCAULT, M. *O Pensamento do Exterior*, p. 232.

³⁵⁸ Ibidem, p.232.

³⁵⁹ Ibidem, p. 241.

³⁶⁰ Ibidem, p. 241.

infiniment pour ce être supprimé.”³⁶¹ - e sempre a morte como tema e figura, até a penúltima seção em que Blanchot escancara o paradoxo funesto: “[...] pour ne pas faire de sa mort une métaphore, une image encore affaiblie de la mort habituelle [...]”³⁶²; “Au plus haut point de la contrariété, je fus ce mort illégitime.”³⁶³ É como se a afirmação existencial dependesse do próprio desaparecimento para seguir adiante: “Je me jetais dans le pur incendie qui me consumait en même temps qu’il me rendait visible.”³⁶⁴ Blanchot insiste nas ambiguidades: “Je me trouve vraiment dans l’au-delà, si l’au-delà, c’est ce qui n’admet pas d’au-delà. Cette nuit m’apporte, avec le sentiment que toutes les choses se sont évanouies, le sentiment que tout chose m’est immédiate.”³⁶⁵

A passagem a seguir trata da dinâmica entre atração e negação:

De même, quand il se mit à marcher, l’on pouvait croire que ce n’étaient pas ses jambes, mais son désir de ne pas marcher qui le faisait avancer. [...] Ce qui le dominait, c’était le sentiment d’être poussé en avant par son refus d’avancer.³⁶⁶

Thomas é levado por algo que invade toda sua intimidade, numa permanente espreita de ambas as partes: “Il savait, terrible certitude, qu’elle aussi cherchait une issue pour entrer en lui.”³⁶⁷ O corpo de Thomas é solitário, uma espécie de não-organismo que não possui sentidos, mas que mesmo assim é invadido e ocupado por *isto* que o invade, um vazio capaz de trocar com esse frágil ser suas energias. Segundo Blanchot, esse jogo ocorre inseparavelmente

³⁶¹ “Eu não sou e eu suporto. Um futuro inflexível estende-se infinitamente para este ser suprimido.” As traduções são minhas – da tradução inglesa de R. Lamberton. BLANCHOT, M. *Thomas l’Obscur*. Éditions Gallimard, 1950, p. 123.

³⁶² “[...] para não transformar sua morte numa metáfora, uma imagem ainda mais frágil de uma morte normal [...]” Ibidem, p. 104.

³⁶³ “No mais alto grau de contradição, eu era essa morte ilegítima.” Ibidem, p. 105.

³⁶⁴ “Lancei-me no fogo puro que me consumia ao mesmo tempo que me tornava visível.” Ibidem, p. 111.

³⁶⁵ “Estou verdadeiramente no além, se o além é aquilo que não admite além algum. Junto ao sentimento de que tudo desapareceu, essa noite me traz o sentimento de que tudo me é imediato.” Ibidem, p. 123/4.

³⁶⁶ Da mesma forma, quando ele começou a andar, alguém poderia pensar que foram não as suas pernas, mas ao contrário, seu desejo de não andar que o puxava adiante. [...] **O que o dominava era a sensação de ser empurrado pela recusa em avançar.**” Grifo meu. Ibidem, p. 15.

³⁶⁷ “Ele tinha a terrível certeza de que aquilo também procurava uma maneira de penetrá-lo.” Ibidem, p. 19.

à noite e se chama angústia, alegria e silêncio. Um sentimento de duração espreita e ameaça esse corpo impalpável “[...] dans un point du temps qui n’existait pas encore”³⁶⁸, “[...] ce Thomas courant au-devant de lui [...]”³⁶⁹.

A atração torna-se irresistível enquanto Thomas invade e abandona seu corpo inexistente que se contorce no chão: “En la voyant à quelques pouces de son visage, il ne put échapper au désir de la dévorer, de l’amener à l’intimité la plus profonde avec soi.”³⁷⁰

A fragilidade do vínculo entre Anne e Thomas oscila entre o inacessível e a impressão oposta, ou seja, a facilidade em se aproximar: “Il ne la trompait pas, et pourtant elle était trompée par lui.”³⁷¹ Como poderia Anne saber algo de Thomas se ele possuía uma existência duvidosa, sem eventos, memória ou perspectivas, ou seja, alguém sobre o qual nada poderia ser descoberto? Anne aguardava esperançosa e impaciente por uma catástrofe que destruiria os seres, mas também a distância entre eles. “La seule possibilité que j’aurais de diminuer la distance qui nous sépare serait de m’éloigner infiniment. Or, je suis déjà infiniment loin et ne puis m’éloigner davantage.”³⁷² Blanchot vai ao limite da negação para tornar a existência do encontro possível. A narração tenta extrapolar a totalidade em direção à ausência excluída: “C’est dans cet état d’abandon qu’elle se laisse traîner par la sentiment de la durée.”³⁷³ Aqui Blanchot identifica a perfeição do ser, seu grau mais belo e alegre de descoberta. A morte pela qual se espera é como um retorno ao intervalo criativo, “[...] d’un temps simulé par la fusion de l’éternité et de l’idée de néant [...]”³⁷⁴

A voz narrativa (Thomas?) sente-se vista, mas sua percepção condiz com a visão que o vê, não com a sua. “Je me destine sous ce regard à une passivité

³⁶⁸ “[...] num lugar do tempo que ainda não existia.” Ibidem, p. 31.

³⁶⁹ “esse Thomas correndo à sua frente.” Ibidem, p. 40.

³⁷⁰ “Vendo aquilo à poucos centímetros do seu rosto, ele não podia escapar do desejo de devorá-lo, de trazê-lo o mais profundamente possível da sua intimidade.” Ibidem, p. 32.

³⁷¹ “Ele não a enganou, e ainda assim ela foi enganada por ele.” Ibidem, p. 55.

³⁷² “A única possibilidade que eu teria de diminuir a distância entre nós seria me retirando até uma distância infinita. Mas eu já estou infinitamente distante, e não posso ir mais além.” Ibidem, p. 57.

³⁷³ “Foi nesse estado de abandono que ela se permitiu ser levada adiante pelo sentimento de duração.” Ibidem, p. 64.

³⁷⁴ “[...] um tempo simulado pela fusão entre eternidade e a ideia da inexistência.” Ibidem, p. 95.

qui, au lieu de me réduire, me rend réel.”³⁷⁵ Negligência e distração condizem com a inacessibilidade disto que atrai. O misto de desaparecimento e morte contente é uma questão de vida e força, espera silenciosa e aspiração vertiginosa³⁷⁶.

³⁷⁵ “Perante seu olhar, comprometi-me a uma passividade que, ao invés de me diminuir, fazia-me existir realmente.” Ibidem, p. 124/5.

³⁷⁶ *J’aspire vertigineusement à me rejeter de moi.* / “Eu aspiro vertiginosamente me rejeitar de mim mesmo.” Ibidem, p. 121.

ANEXO – UM CORPO RÍTMICO

Na encenação³⁷⁷, são duas as personagens que operam no corpo: ritmo e movimento. Cria-se uma energia vibracional em torno das recíprocas influências diretas entre os ritmos mântricos e a dança, em prol da espiritualização alquímica da matéria física. A eletricidade criada libera uma dinâmica afetiva ausente de palavras no qual retorna sempre a diferença nas diversas reverberações corporais. A fusão ritmo-dança estimula a transmutação da vontade espiritual, interrompendo percepções habituais. Ao longo do mantra nos tambores, a liberação pode atingir seu auge durante momentos cruciais da fusão.

Não é que o corpo se transforma em ritmo (mesmo que ele já seja, de todo modo, muitos ritmos) mas o ritmo ensina aos corpos o quanto podem ser mais rítmicos. E quando, através de poucos elementos (pois a quantidade excessiva de instrumentos também pode fazer fugir o central dessa percepção), ciclos permanentes de ritmo com múltiplas variações e acentuações (mantras variados) são criados em direção ao corpo que dança, e recebem dessa mesma dança, de modo recíproco e permanente, diversas influências de modo tal que já não se sabe quem influencia quem, se é a dança que influencia o ritmo ou se é o ritmo que influencia a dança, pois a eletricidade treinada proporcionou uma tal sensibilidade coletiva que as dinâmicas de ação e reação, produção e produto e mesmo sujeito e objeto acabam desaparecendo em torno da ação central: a criação de movimento e diferença.

Desdobramento perpétuo: ação e reação desfazem-se durante a reverberação criativa entre dança e ritmo.

São modos pois são maneiras de ser: desdobramentos essenciais do mesmo núcleo e que retornam ao mesmo núcleo, a saber, a energia entre ritmo e dança. Que por si só pode ser tratada como núcleo, mas dificilmente concebida enquanto centro ou origem, pois ritmo e movimento são noções tão ancestrais, tão anteriores a qualquer formulação cognitiva ou conceitual, que seria absurdo

³⁷⁷ Vídeos e registros foram ocultados devido às mudanças de elenco.

afirmar sobre a existência de um centro original. É como se tudo partisse do nada, do vazio. E do vazio à plenitude da presença sonora, física e espiritual é questão de um ciclo. Fusão unidade – multiplicidade.

A formulação de conteúdo através das palavras é algo contra a qual se dança e se toca. O som é grito, respiração, ritmo e dança. Não há mais pensamento como conteúdo de expressão conceitual. O que existe é um tipo de ação conjunta na qual tudo é a eletricidade entre dança e ritmo.

O som é mais ilimitado que o corpo. O corpo usa o som para se expandir, para dançar; cria através do som e o som tem razão de ser ao alimentar o espírito de dança no corpo. É evidente que no corpo de quem toca bateria ou percussão, lá está o ritmo, mas era preciso ir além. Sair do instrumento, e dançar impulsionado pela imediata memória do mantra.

É a vibração espiritual, de modo provocado, canalizado e repetido. Algo com valor curativo e terapêutico para a mente e o corpo, e que não à toa reverbera como pulsações orgânicas irresistíveis, efeito de tantos ritmos cíclicos que foram tocados, tantas acentuações improvisadas. São as várias acentuações em meio aos mantras cíclicos que proporcionam rompimentos nas camadas que o mantra estabelece e dá contorno.

No espetáculo, nada se fixa, nada se cristaliza, tudo passa, tudo faz dar passagem. E esse aspecto é bastante curativo. Nada coagula. Nada permanece preso, ou seja, tudo flui e passa (memórias, afetos, pensamentos, imagens etc.) e pode ser assim no ritmo. É como a água que corre. Fazer do instante próximo algo já novo outra vez. A civilização do conteúdo e a permissão da continuidade diferenciada do outro... Somos habituados a coagular um significado, um sentido. Nos agarramos de modo doentio nas formas, signos, representações, sistemas e sistematizações. Não à toa a palavra não faz parte desse lugar.

Caos, exorcismo e contorno consistente. Dissoluções permanentes, cura e grito do espírito no tempo outro da carne, saltado do tempo da história. No ápice, a integridade da forma é aniquilada, a criação define seu ponto alto de atração por ela mesma. É um movimento amoroso que a cada vez faz a vontade nascer.

Aqui, a filosofia *precisa* da arte - a escrita, a música, a dança.

Em cada ciclo da ação criativa, o que não volta como o mesmo? O que não retorna, e não permanece? É o novo; o novo volta sempre - mas sempre como outra coisa. Teme-se que a “repetição seja negativa e por insuficiência”³⁷⁸. Zaratustra nega o tempo circular, já “conjurou a sombra do negativo.”³⁷⁹ O semelhante não retorna... muito menos o mesmo. É uma prova urgente daquilo que permanece: “quanta angústia antes de extrair a alegria de uma tal afirmação seletiva”³⁸⁰. Vence a prova, o filtro, apenas o excessivo. Tudo aquilo que repete de maneira idêntica ou negativa é eliminado na ação criativa, não sobrevive após a seleção: oposição e analogia idem. Só a diferença retorna. Para tanto perecem a identidade e a semelhança do eu consigo. A repetição não é reprodutiva, pois são as singularidades impessoais que repetem eternamente: “círculo descentrado que se desloca na extremidade da linha reta [...] diferenciador na diferença”.³⁸¹ Ora, “a diferença só implica o negativo e se deixa levar até a contradição na medida em que se continua a subordiná-la ao idêntico.”³⁸² Não é a diferença que promove essa subordinação, é a interpretação humana. O esforço filosófico consiste em tratar a diferença em si, ou seja, a relação “[...] do diferente com o diferente”³⁸³, onde não há possibilidade de substituição, assim como na alma. Ela extrai da repetição sua vibração secreta e profunda. O negativo e o idêntico são lados subvertidos da diferença, ou seja, eles negam o que difere. Costumamos pensar a diferença a partir da representação, referindo aquela ao idêntico. Trata-se de um hábito da reflexão responsável pela inevitável ilusão da semelhança. A vontade é um sentimento. Nele metamorfoseiam-se insinuações e sopros; mas há um ser neste mundo, um único Mesmo que é o eterno retorno. Ele implica a intensidade como o mais alto objeto da sensibilidade na extremidade daquilo que sabemos.

A encenação traça do início ao fim seu território sonoro ausente de centro determinado, pois mesmo a repetição dos mantras é sempre improvisada. É a

³⁷⁸ DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*, p. 409.

³⁷⁹ Ibidem, p. 410.

³⁸⁰ Ibidem.

³⁸¹ Ibidem, p. 411.

³⁸² Ibidem, p. 15.

³⁸³ Ibidem, p. 16.

expressividade dimensional que faz o contorno existir através do ritmo e do movimento, e não a função. Por isso que começamos com os guizos, capazes de instaurar o território apenas enquanto caminhamos. É o primeiro modo, a instauração expressiva do território até a primeira pausa, na qual o silêncio evidencia o quanto o contorno está posto. “[...] as qualidades expressivas ou matérias de expressão são forçosamente apropriativas, e constituem um ter mais profundo que o ser.”³⁸⁴ [...] Não é alguém que assina a obra, é “[...] a marca constituinte de um domínio, de uma morada. [...] é com a morada que surge a inspiração.”³⁸⁵ A expressão constitui o território pois há nela uma autonomia particular independente das combinações que produzem, uma vida própria da criação. Trata-se de uma paisagem rítmica impressionista alimentada pelo enriquecimento das relações internas. Cada vibração reverbera dentro de um plano consolidado ao fazer coexistir os sucessivos elementos heterogêneos. A matéria oferecida é “livre para variação”³⁸⁶: aquilo que desencadeia irá ultrapassá-la, mesmo havendo uma reunião central das forças no interior do contorno, quase uma origem - não-originária ou original – desconhecida. “[...] fonte terrestre de todas as forças [...] onde tudo se decide.”³⁸⁷

A inspiração da pintura abstrata multicolorida, caótica e ao mesmo tempo consistente, é explícita. Para tanto, o triângulo se forma com a alta expressividade sonora de graves, médios e agudos - cada região do mesmo tambor revela outras frequências – com caixa, surdo, prato e guizos. O equipamento possibilita sons circulares contínuos com andamentos diversos. Cada ciclo é como uma forma simbólica a ser ultrapassada e explodida, às vezes por poucas notas que divirjam daquele ciclo, através do impulso improvisacional para o qual se treina a todo tempo. Busca-se preencher todo espaço sonoro de modo intenso, extravagante, brando, sem repetições e repleto de notas, assim como o abstracionismo radical e colorido. A encenação ocorre quando a dança vibra esse nível de intensidade, com violência explícita ou sutilezas imperceptíveis.

³⁸⁴ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Acerca do Ritornelo. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 04, p. 123.

³⁸⁵ Ibidem.

³⁸⁶ Ibidem, p. 131.

³⁸⁷ Ibidem, p. 130.

2022: No chamado, há uma escuta física e sensível que encontra o relampejar criativo, a faísca. Na improvisação não se representa alegoricamente; as formas são símbolos pelos quais navegamos para ultrapassá-los em direção a uma proposta de liberdade expressiva. São os alimentos da vontade para vãos inesperados através de apropriações singulares das linguagens existentes. A circularidade percussiva implementa um território inicial de atenção e espera. O canto da flauta nativa é como o assobio do vento, que anuncia o novo estágio da manifestação em devir. Um misto de capoeira-rock deságua em forma de mantra. Dança e ritmo buscam pela simbiose que liberta a criação dos gêneros delimitados sem abandoná-los. O equilíbrio entre médios, graves e agudos na bateria proporciona desde a extravasão mais explícita até os detalhes mínimos - não por isso menores - para a percepção aguçada. Se a alquimia é coletiva, a solidão espiritual não sofre interrupção neste espetáculo ancestral-contemporâneo. Ao contrário, o silenciamento interior é condição para os passos seguintes que se inspiram na arte flamenca para integrar o cênico, trágico e rítmico nos corpos, dissolvendo qualquer resquício da divisão de funções. A travessia é comum no interior da circularidade do tempo – leve e iluminado exorcismo. Qual o impulso do movimento criativo? Na atmosfera ritualística, vale a plena expressão integral da vontade intuitiva, seja qual for sua forma expressiva. É como o som da flauta, capaz de integrar a memória física do ballet clássico ao som do piano ao chamado indígena e além, ou seja, uma sonoridade refinada capaz de provocar o instante criativo além de qualquer técnica.

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, M. *De Kafka à Kafka*. Trad. de Jorge Ferreiro. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

_____. *O espaço literário*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *O livro por vir*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. Nietzsche e a Escrita Fragmentária. In: *A Conversa Infinita 2: A Experiência Limite*. Trad. de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

_____. *Thomas l'Obscur*. Éditions Gallimard, 1950,

_____. *Thomas the Obscure*. Trad. by Robert Lamberton. New York, Station Hill Press, 1988.

BERGMAN, I. O Rosto. In: <https://www.youtube.com/watch?v=EkLLmw2BEkc>
Sonata de Outono. In: <https://www.youtube.com/watch?v=QSd3u0ThCkk> A Paixão de Anna. In: <https://www.youtube.com/watch?v=U9LUjv4USk4> Persona: <https://www.youtube.com/watch?v=OqzRzdXqT7M> (The Criterion Collection).

CÉZANNE, P. Ed. Könemann, 2016.

DORAN, M. *Conversas com Cézanne*. Trad. de Julia Vidile. São Paulo, Ed.34, 2021.

DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2006

_____. As Potências do Falso; O Pensamento e o Cinema. In: *A Imagem – Tempo*. Trad. de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2013 (Cinema 2).

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. 11. 1837 - Acerca do Ritornelo. In: *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, vol. 04*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

ÉSQUILO. Prometeu Acorrentado. In: *Teatro Grego*, trad. Jaime Bruna, Ed. Cultrix.

FOUCAULT, M. O Pensamento do Exterior. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Col. Ditos e Escritos III, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2006.

GABNEGIN, J. M. Escrituras do Corpo; Formas Literárias da Filosofia. In: *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GÊNIOS da Pintura – *Impressionistas e Pós-Impressionistas*. São Paulo: Abril, 1984.

JANOUGH, G. *Conversas com Kafka*. Trad. Celina Luz. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2008.

KAFKA, F. *Essencial*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. Josefina a cantora ou A Raça de Ratos. In: *A Colônia Penal*. Trad. de Syomara Cajado. São Paulo, Nova Época Editorial, 1984.

_____. *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Narrativas do espólio*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Carta ao pai*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *O castelo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAFKA, F. *Diários*. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Todavia, 2021.

KAHN, C. *A Arte e o Pensamento de Heráclito*. Trad. de Elcio de Gusmão Verçosa Filho. São Paulo: Ed. Paulus, 2009.

KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. Trad. de Álvaro Cabral, Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

_____. Ed. Könemann, 2017.

_____. *Gênios da Pintura – Modernos*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

KUROSAWA, A. *Sonhos*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=kP7uzkXEmyw> (The Criterion Collection).

MACHADO, R. *Zaratustra, Tragédia Nietzscheana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

MERLEAU – PONTY, M. A Dúvida de Cézanne. Trad. Marilena Chauí e Nelson Aguilar. In: *Textos Estéticos*. São Paulo, Ed. Abril, 1975. Col. Os Pensadores.

MUNCH, E. Ed. Könemann, 2018.

NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Introdução à Tragédia de Sófocles*. Trad. de Marcos Sinésio Pereira Fernandes. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

_____. A Filosofia na Época da Tragédia Grega. In: *Os Pré Socráticos*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *Assim Falou Zaratustra: Um Livro Para Todos e Para Ninguém*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Assim Falou Zaratustra: Um Livro Para Todos e Para Ninguém*. Trad. de Mário da Silva. – 19ª ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Obras Incompletas*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora 34, 2019. (Coleção Fábula).

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Domingos Lucas Dias. São Paulo: Ed. 34, 2017.

RILKE, R. M. *Cartas a um jovem poeta*. Trad. Paulo Rónai. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Cartas do poeta sobre a vida*. Trad. de Milton Camargo Mota. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Auguste Rodin*. Trad. Marion Fleisher. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

_____. *Cartas sobre Cézanne*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

_____. *As Anotações de Malte Laurids Brigge*. Trad. de Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Relógio D'água, 2003.

_____. *O livro das horas*. Trad. de Maria Teresa Dias Furtado. Porto: Assírio & Alvim, 2020.

_____. *As elegias de duíno*. Trad. Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Biblioteca Azul, 2013.

RODIN, A. Ed. Könemann, 2017.

QUADROS, ESCULTURAS (respectivamente)

PAUL CÉZANNE

<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/sucrier-poires-et-tasse-bleue-16334>

<http://www.museegranet-aixenprovence.fr/collections/cezanne-au-musee.html>

http://art-cezanne.com/cezanne_1860_39.html

<https://www.meisterdrucke.fr/fine-art-prints/Paul-C%C3%A9zanne/1016847/Portrait-de-Vallier,-assis.html>

<https://www.mutualart.com/Artwork/Le-vase-de-fleurs/796E79E144445C3B>

[https://www.meisterdrucke.fr/fine-art-prints/Paul-C%C3%A9zanne/250662/Nature-morte-avec-un-verre,-1902-06-\(wc-und-graphite-sur-papier\).html](https://www.meisterdrucke.fr/fine-art-prints/Paul-C%C3%A9zanne/250662/Nature-morte-avec-un-verre,-1902-06-(wc-und-graphite-sur-papier).html)

Paysage avec rochers et arbres. Fotografado e editado de CÉZANNE, Könemann, p.197.

AUGUSTE RODIN

https://www.musee-rodin.fr/musee/collections/oeuvres/cathedrale#group_1365-4

[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Cathedral_\(sculpture\)#/media/File:85_La_catedral.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Cathedral_(sculpture)#/media/File:85_La_catedral.jpg)

https://www.musee-rodin.fr/musee/collections/oeuvres/danaide#group_1445-1

[https://en.wikipedia.org/wiki/Danaid_\(Rodin\)#/media/File:483_La-Danaide-2.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Danaid_(Rodin)#/media/File:483_La-Danaide-2.jpg)

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jeune-m%C3%A8re-%C3%A0-la-grotte-1.jpg>

<https://www.simondickinson.com/artwork/jeune-mere-a-la-grotte-c-1893/>

<https://frenchart.umsl.edu/home/english/nineteenth-century/auguste-rodin-despair-c-1890/>

https://www.musee-rodin.fr/en/resources/rodin-and-artists/camille-claudel#group_1655-1

<https://www.musee-rodin.fr/en/musee/collections/oeuvres/meditation-or-inner-voice>

Grande main crispée. Fotografado e editado de RODIN, A. Könemann, p. 50.

<https://thearkofgrace.com/2018/08/11/rose-beuret-c-1898/>

<https://collections.musee-rodin.fr/fr/museum/rodin/psyche-pomone/S.01028?auteur%5B0%5D=Louis-Dominique+MATHET&position=5>

[https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Auguste-Rodin/269022/Ad%C3%A3o-e-Eva,-1905-\(m%C3%A1rmore\).html](https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Auguste-Rodin/269022/Ad%C3%A3o-e-Eva,-1905-(m%C3%A1rmore).html)

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/208044>

<http://www.artnet.com/artists/auguste-rodin/t%C3%AAt-monumental-de-balzac-5P3s6CvXjcu80XWfG2LQ4g2>

https://www.musee-rodin.fr/en/musee/collections/oeuvres/fallen-caryatid-carrying-her-stone-large-model#group_1574-1

<https://collections.musee-rodin.fr/en/museum/rodin/cariatide-a-la-pierre-bronze/Ph.03492?auteur%5B0%5D=FRATELLI+ALINARI&position=1>

EDVARD MUNCH

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edvard_Munch_-_Man_and_Woman_-_MM.M.00760_-_Munch_Museum.jpg

<https://www.edvardmunch.org/young-woman-on-the-beach.jsp>

<https://artist-munch.tumblr.com/post/182805640747/young-woman-on-the-shore-1896-edvard-munch>

[*Jonge vrouw aan het strand* – Fotografado e editado de MUNCH, KÖNEMANN, p. 69.](#)

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9d/Edvard_Munch_-_Two_Human_Beings_\(The_Lonely_Ones\)_1905.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9d/Edvard_Munch_-_Two_Human_Beings_(The_Lonely_Ones)_1905.jpg)

<https://www.flickr.com/photos/28433765@N07/13563373953>

<https://images.app.goo.gl/brPR735QaQbsacu49>

<https://www.reprodart.com/a/edvard-munch/sommernacht-2.html>

<https://br.pinterest.com/pin/567172146795362127/>

<https://www.repro-tableaux.com/a/edvard-munch/allee.html>

Het Eiland – Fotografado e editado de MUNCH, Könemann, p. 211.

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Edvard_Munch_-_The_Apple_Tree_\(1902\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Edvard_Munch_-_The_Apple_Tree_(1902).jpg)

De appelboom - Fotografado e editado de MUNCH, Könemann, p.212.

https://www.imageselect.eu/fr/stock-photo/1944_83.html

Nacht in Saint-Cloud - Fotografado e editado de MUNCH, Könemann, p. 23.

<https://www.myartprints.co.uk/a/munch-edvard/landschaftbeinizza.html>

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Edvard_Munch_-_Starry_Night_\(1922%E2%80%93324\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Edvard_Munch_-_Starry_Night_(1922%E2%80%93324).jpg)

Huismuur in het maanlicht. Fotografado e editado de MUNCH, Könemann, p. 170.

https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Dance_on_the_Beach_Munch.jpg

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edvard_Munch_-_Beach_in_%C3%85sg%C3%A5rdstrand_-_Woll_380.jpg

<https://images.app.goo.gl/ubCcrjXHYHyG88WN6>

De schreeuw. Fotografado e editado de MUNCH, Könemann, p. 86.

<https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.00939>

WASSILY KANDISKY

<https://es.wahooart.com/@@/8XZ6MK-Wassily-Kandinsky-negro-golpes-yo->

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Composi%C3%A7%C3%A3o_VII_\(Kandinsky\)#/media/Ficheiro:Vassily_Kandinsky, 1913 - Composition 7.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Composi%C3%A7%C3%A3o_VII_(Kandinsky)#/media/Ficheiro:Vassily_Kandinsky,_1913_-_Composition_7.jpg)

http://www.uel.br/cch/cdph/img/ImagensMunique/Imagnes/kandinsky_semtitulo_chamado_Diluvio_1914.jpg

<https://santhatela.com.br/kandinsky/kandinsky-improvisacao-26/>

<https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Wassily-Kandinsky/376844/Improvisa%C3%A7%C3%A3o-35,-1914.html>

<https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Wassily-Kandinsky/108805/Com-o-Arco-Negro,-1912.html>

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Composi%C3%A7%C3%A3o_VIII_\(Kandinsky\)#/media/Ficheiro:Vassily_Kandinsky, 1923 - Composition 8, huile sur toile, 140 cm x 201 cm, Mus%C3%A9e Guggenheim, New York.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Composi%C3%A7%C3%A3o_VIII_(Kandinsky)#/media/Ficheiro:Vassily_Kandinsky,_1923_-_Composition_8,_huile_sur_toile,_140_cm_x_201_cm,_Mus%C3%A9e_Guggenheim,_New_York.jpg)

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a6/Kandinsky - Jaune Rouge Bleu.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a6/Kandinsky_-_Jaune_Rouge_Bleu.jpg)

[https://pt.wikipedia.org/wiki/No_branco_II#/media/Ficheiro:Vassily_Kandinsky, 1923 - On White II.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/No_branco_II#/media/Ficheiro:Vassily_Kandinsky,_1923_-_On_White_II.jpg)

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0e/Vassily_Kandinsky%2C_1926 - Several Circles%2C Gugg_0910_25.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0e/Vassily_Kandinsky%2C_1926_-_Several_Circles%2C_Gugg_0910_25.jpg)

<https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Wassily-Kandinsky/729394/V%C3%A1rios-c%C3%ADrculos,-1926.html>

<https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Wassily-Kandinsky/34649/Improvisa%C3%A7%C3%A3o-sem-t%C3%ADtulo,-1914.html>