

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

LAURA FORMIGHIERI TEIXEIRA

**O FENÔMENO DO ATRAVESSAMENTO:
O PROCESSO CRIATIVO DO ARTISTA HERMENEUTA**

NITERÓI
2016

LAURA FORMIGHIERI TEIXEIRA

**O FENÔMENO DO ATRAVESSAMENTO:
O PROCESSO CRIATIVO DO ARTISTA HERMENEUTA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Arte.

Orientadora: Andrea Copeliovitch

NITERÓI
2016

À velha gorda

AGRADECIMENTOS

Outra pessoa, recebendo ajuda na medida que eu recebi durante a empreitada deste trabalho, seria capaz de construir um país. Foi uma verdadeira multidão de generosos que Fortuna costurou no meu caminho. Agradeço,

Aos membros da banca Alberto Pucheu e Tato Taborda, pela disponibilidade e pelas valiosas contribuições à pesquisa no momento da qualificação.

Aos professores do Programa de Estudos Contemporâneos das Artes, ao Alessandro.

Ao curso de Artes da UFF, pela bolsa de Tutoria, e ao seu coordenador, professor Hélio Carvalho. Aos meus alunos e tutorados da UFF.

A Álvaro Antonio, Geraldo Leão, Deborah Bruel, Juliana Gisi, Patrícia Stuart, Lilian Gassen, Willian Machado, Vinícius Azevedo, Gustavo Jugend, Juliana Adur, Marco Antonio Valentim, Thayla Gevehr, Marina Santo, Diego Baffi, Elvis Pinheiro, Valeria Giannella, Maiara Nardi, Angelmar Roman, Talita Cardel, Letícia Ouro, Tatiana Gentile, Ismar Tirelli Neto, Felipe Fidelis, Fernando Araújo, Dasha Lavrennikov, Andreas Gatto, Felipe Drehmer, Josafá Veloso, Augusto Feres, Bárbara Buzatti, Leonardo Samarino, Ítala Isis, Ester Cunha, Bruno Reis, Silvia Rebello, Rebecca.

Ao Fujita *sensei* e todos os praticantes de aikidô do Shinji Dojo com quem tive a sorte de treinar. A todos os artistas da Casa Selvática que me ensinam a cada dia a perder o senso, esse bem. Aos generosos moradores do 501: Bernardo, Luiz, Juliana, (e suas adjacências: Sophia, Tanara, Igor, Júlia) que me deram além de um teto, um lar em terras não natais. Aos moradores do Palacete dos Amores. Aos artistas do *Jardins Portáteis*.

À minha família de artistas: Ana, Roger, Mariana, Luigi, Semy e em especial aos meus pais, Jussara e Claudio por todo afeto, paciência e nutrição.

À República Comunista Cristã dos Kariri Aikidocas, pela bolsa *philia*, pela *philia*.

À Andrea Copeliovitich, com quem aprendi muito mais do que é possível notar por essas páginas.

Ao Dimitri BR, bardo entusiasmado que se fez tutor a altura do meu abismo, e me resgatou onde ninguém mais me alcançava.

À Flávia Naves, artista de raça, por sua valentia que encontra as indiferenças em nós e as pulveriza.

À Marcia Franco, companheira de vida.

Ao Libanio Cardoso Neto, esse outro tão outro, que tanto me ensina sobre o amor.

À Camila do Espírito Santo Prado de Oliveira – o encontro entre os encontros – por “8 ½, infinitos e metades.”

agora, se você tivesse que ensinar escrita criativa, ele perguntou, o que você lhes diria?

eu lhes diria para terem um caso de amor / fracassado, hemorróidas, dentes podres / e beber vinho barato, / para evitarem a ópera e o golfe e o xadrez, / seguirem trocando a guarda de suas / camas de parede em parede / e depois eu lhes diria para terem / outro caso de amor fracassado / e nunca usar uma fita de seda na máquina / de escrever, / evitar os piqueniques em família / ou serem fotografados em um jardim coberto de / rosas; / para lerem Hemingway apenas uma vez, / pularem Faulkner / ignorarem Gogol / olharem fixo para as fotos de Gertrude Stein / e ler Sherwood Anderson na cama / comendo biscoito Ritz água e sal, / perceberem que as pessoas que não param / de falar sobre a liberação sexual / na verdade estão mais assustadas do que vocês. / para ouvirem E. Power Biggs debulhar o / órgão no rádio enquanto estão / fumando um Bull Durham no escuro / numa cidade estranha / restando apenas um dia pago de aluguel / após terem desistido de tudo / amigos, parentes e empregos. / Jamais se considerarem superiores e / ou dentro da média / nem nunca tentar sê-lo. / tenham um outro caso de amor fracassado. / observem uma mosca sobre uma cortina de verão. / jamais tentem ter sucesso. / não joguem sinuca. / deixem que uma fúria legítima tome conta de vocês / quando seus carros estiverem com um pneu no chão. / tomem vitaminas mas não levantem pesos nem corram.

então depois disso tudo / revertam o processo. / Tenham um bom caso de amor. / e a coisa que vocês talvez aprendam / é que ninguém sabe nada – / nem o Estado, nem os ratos / nem a mangueira no jardim nem a Estrela Polar. / E se por acaso vocês me pegarem / ensinando numa classe de escrita criativa / e me lerem este poema / eu lhes darei um A com louvor / bem no olho / do cu.

Charles Bukowski

RESUMO

O termo “atravessamento” é cunhado nesta pesquisa para concentrar uma multiplicidade de fenômenos relativos aos processos criativos nos quais o artista ocupa um papel receptivo e, de algum modo, passivo em relação à obra em criação. Interessa-nos pensar que tipo de saber permite ao artista tornar-se lugar de passagem para as obras que o atravessam. O modo dessa pesquisa se dar é, principalmente, um olhar para obras que deponham sobre seu próprio surgimento; que, desde dentro da arte, discutam o seu próprio aparecer. É por isso que temos como principal interlocutor Platão, a partir do diálogo *Íon*, obra na qual se inaugura a pergunta: qual é o saber do poeta? Nesse diálogo, o personagem filósofo Sócrates enuncia aquilo que ficou conhecido como a teoria do entusiasmo, na qual chama poetas e rapsodos de hermeneutas – isto é, intérpretes – das divinas Musas. Nessa formulação arcaica – filosófica e poética –, o artista é apresentado como aquele capaz de fazer transitar uma potência, que o arrebatava, desde um fora misterioso e incontornável, até o público, que passa a ficar igualmente dinamizado por essa força poética. Prosseguimos a investigação da força criativa, passando a um autor contemporâneo: o filósofo Agamben, em seu ensaio *Genius*, trata de outra divindade, essa provinda da mitologia romana. Diferente das Musas gregas, que se relacionam cada uma a uma arte específica, *Genius* é uma divindade própria que constitui a cada um de nós e se relaciona com a geração – inclusive poética. Segundo Agamben, pensar o indivíduo segundo a perspectiva de *Genius* significa entender o sujeito como um campo de tensões entre uma parte identificada (Eu), e outra pré-individual (*Genius*). A partir da alegoria de *Genius* podemos pensar a criação poética não como uma relação com uma entidade exterior, mas como o exercício de uma relação, no sujeito, entre aquilo que nele é pessoal e individualizado e aquilo que nele permanece estranho – e por isso mesmo é capaz de o transformar. Nesta perspectiva, o artista como aquele que se permite relacionar com aquilo que é desconhecido em si, é um sujeito aberto, vulnerável, ex-posto. Isso nos permite aproximar aquele que ocupa a posição de artista com o sujeito da experiência, assim como o concebe o pedagogo espanhol Jorge Larossa Buendía, em seu ensaio *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. Buendía afirma que o sujeito da experiência não é aquele ultrainformado, superestimulado, transbordante de opinião e cheio de vontade, mas um sujeito vulnerável, que ocupa uma posição de passividade, de disponibilidade fundamental e atenção. Para tornar-se sujeito da experiência é preciso parar, escutar, pensar mais devagar. Propomos aqui pensar o artista como sujeito de uma experiência poética. Por último, esta dissertação – que se constitui como pesquisa acadêmica – é também obra artística em construção. Do mesmo modo que seus interlocutores, o próprio corpo do trabalho se propõe a pensar o processo criativo em obra, que aqui se apresenta como um roteiro de uma obra audiovisual intitulada *ASA NISI MASA*.

Palavras-chave: atravessamento, processo criativo, teoria do entusiasmo, *Genius*, saber da experiência.

ABSTRACT

The term "transpassing" is coined in this research to focus on a multiplicity of phenomena relating to creative processes, in which the artist takes a receptive and, in a way, passive role in relation to the work being created. We aim to discuss what kind of knowledge allows the artist to become a passing place for the works of art that transpass her or him. This research takes place primarily through a look at works that speak about their own emergence; that, from within the art, discuss their own emergence. That is why we choose, as our main interlocutor, Plato, from the dialogue *Ion*, which introduces the question: what is the knowledge of the poet? In that dialogue, the character-philosopher Socrates sets out what has become known as the theory of enthusiasm, in which he calls rhapsodes and poets hermeneuts — that is, interpreters — of the divine Muses. In this archaic formulation — philosophical and poetic — the artist is presented as the one who is able to set in motion a power that snatches him, from a mysterious and uncontrollable outside, to the public, which is also stimulated by this poetic force. We continue the investigation of the creative force with a contemporary author: the philosopher Giorgio Agamben, in his essay on Genius, discusses another deity, this one brought from Roman mythology. Unlike the Greek muses, each one relating to a specific art, Genius is a deity that is every one of us and relates to the act of generation — including the poetic one. According to Agamben, to regard the individual according to the perspective of Genius means to understand the subject as a field of tensions between a part identified (I) and another, pre-individual (Genius). From the allegory of Genius we can discuss the poetic creation not as a relationship with an external entity, but as a relationship, within the subject, between that which is personal and individualized and that which remains strange — and, because of that, is able to transform her. From this perspective, the artist as one who allows herself to connect with what is unknown in her is an open, vulnerable, ex-posed subject. This allows us to approach the artist as the subject of experience, as conceived by the Spanish pedagogue Jorge Larrossa Bondía in his essay *Notes on experience and the knowledge of experience*. Bondía states that the subject of experience is not superinformed, superstimulated, overflowing with opinion and full of will, but a subject that is vulnerable, one who takes a position of passivity, of fundamental availability and attention. To become a subject of experience, one needs to stop, listen, think more slowly. Here we propose to think of the artist as the subject of a poetic experience. Finally, this dissertation — which is in itself academic research — is also an artistic work in construction. In the fashion of its interlocutors, the body of this piece sets out to discuss the creative process in a work of art, which here emerges as a script for an audiovisual piece entitled *ASA NISI MASA*.

Keywords: transpassing, creative process, theory of enthusiasm, Genius, knowledge of experience.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
1.1. O palco de Platão	8
1.2. O começo pela impossibilidade	12
1.3. A descoberta da tradição como virtualidade	15
1.4. O fenômeno do atravessamento	18
1.5. “Como, onde e por quem é feito esse poema que acontece”	19
1.6. O entusiasmo poético	21
1.7. A alegoria de Genius	22
1.8. Poïen (poetar) como agir	25
1.9. O processo criativo do artista hermeneuta: um mapa da pesquisa	32
2. INTERLÚDIO — SOBRE O FRACASSO	36
3. O ÍON DE PLATÃO	63
3.1. Platão e a poesia	63
3.1.1. A poesia no contexto da República	64
3.1.2. O como do dizer de Platão	66
3.1.3. Com que olhos adentramos o <i>Íon</i>	68
3.2. O <i>Íon</i> taquigrafado	71
3.3. O resultado das partidas	94
3.3.1. A diferença entre linguagens e suas implicações	95
3.3.2. Exegetas x hermeneutas	97
3.3.3. A dianoia	98
4. GENIUS	104
4.1. Genius, zoé e bíos	106
4.2. Genius e Eu, e o outro	108
4.3. A convivência com Genius: poética e terrível	109
4.4. Caráter	115
5. O SABER DA EXPERIÊNCIA SEGUNDO BONDÍA — UMA AUTO- ENTREVISTA	119
6. ROTEIRO DE ASA NISI MASA, PARTE II E III	146
6.1. Parte II: INDULGERE GENIUS	146
6.2. Parte III: A CADEIA DO ENTUSIASMO	150
7. REFERÊNCIAS	153

1. INTRODUÇÃO

1.1. O PALCO DE PLATÃO

A certa altura do diálogo *Íon*¹, de Platão, o rapsodo que empresta seu nome ao diálogo pergunta:

Mas, então, qual é a causa, Sócrates, de eu, quando alguém discorre acerca de outro poeta, nem prestar atenção, nem ser capaz de contribuir com algo digno de ser dito, mas simplesmente cair no sono, ao passo que, se alguém faz menção de Homero, eu acordo imediatamente e presto atenção e sou desembaraçado para falar?² (532c)

Como o personagem Íon, também eu gostaria de entender a diferença entre as experiências com a arte que me causam tédio e aquelas que me tocam profundamente, essas que me acordam. Investigar essa diferença parece mesmo ser questão incontornável para aqueles cujo caminho de vida se imbrica na arte. De minha parte faço essa pergunta ocupando um duplo lugar: como espectadora, como quem quer entender de que modo certas experiências com a arte me capturam, mas também e principalmente desde o lugar de Íon, o de artista, de quem está interessada em ser capaz de através da arte produzir uma força semelhante, uma força mobilizadora, que não acabe em mim, mas que se estenda e se doe para o outro. O terreno que adentramos nessa pesquisa é o dos processos de criação artística; o que buscamos nele é entender que trabalho permite ao artista plasmar uma força.

Para começar a delimitar em que termos pretendemos levar adiante essa questão, será necessário, antes, explicar por que o primeiro a ser chamado a depor nesta conversa é Íon, e com ele Platão. O personagem Íon e o autor Platão aparecem como nossos primeiros

¹ O texto é atribuído à fase de juventude dos escritos de Platão, feito provavelmente entre os anos de 390 e 385 a.C.. Tem apenas dois personagens, Sócrates, o filósofo ateniense, e Íon, o rapsodo de Epidauro. O diálogo trata do tema da rapsódia e da poesia.

² Escolhemos trabalhar prioritariamente com a tradução de Claudio Oliveira, por seu projeto de tradução ser confessadamente uma tentativa de rapsódia de Platão, isto é, uma tradução que não se baseia numa transmissão de conteúdo, de significado desvinculada ao modo de Platão habitar a língua grega (OLIVEIRA, *apud* PLATÃO, 2011, p.23-24). Ao longo do trabalho nos valeremos de outras traduções a medida que a necessidade de investigação da polissemia do texto grego nos leve a importantes possibilidades de interpretação. Depreende-se que os trechos subsequentes citados da mesma obra derivam da tradução de Oliveira, a não ser que se explicito o contrário.

exemplos de artistas; é olhando para o fazer deles que poderemos entender o que se entende por artista no contexto desta dissertação.

A profissão de rapsodo, ao que tudo indica, surge na antiguidade clássica, tempo em que vive Platão. Ela se diferencia de uma outra profissão mais antiga, já presente na Grécia arcaica, a do aedo, que cantava versos que ele mesmo compunha. Os rapsodos não recitavam versos próprios, mas poemas, principalmente epopeias, de poetas consagrados. Por isso pode causar estranhamento que, falando justamente sobre processos de criação, de saída identifiquemos a figura do artista com a do rapsodo, que a princípio apenas reproduz aquilo que outro criou. No entanto, como elucida Muniz (2011, p. 38), “a tradição oral que sustenta a prática do rapsodo não estabelece uma distinção entre composição e exibição, cada exibição é uma recriação”. Por isso se pode dizer que, no contexto do diálogo *Íon*, o rapsodo aparece como aquele que pode falar em nome da poesia.

Pensando a partir da língua portuguesa, ninguém negará que o poeta é um tipo de artista. Por isso, se olharmos para o processo criativo de um poeta, podemos usá-lo como exemplo para falarmos de trabalho artístico em geral. Nesse sentido, se no diálogo platônico, — através do personagem do rapsodo — trata-se do fazer do poeta, sendo o poeta um artista, evidencia-se porque Íon se qualifica como exemplo de artista para nós.

No entanto, essa relação, que é simples nas línguas modernas, transposta para o grego antigo traz implicações complexas. Dizer que poesia é uma arte seria dizer que *poiésis* é uma *tékhne*. Tal formulação, transformada em pergunta, é justamente a questão que conduzirá o diálogo *Íon* e que surge através do personagem Sócrates: *é poiésis tékhne?*

Para entender o que está em jogo nessa pergunta é preciso nos aproximarmos dos sentidos dessas palavras na língua e no tempo de Platão, muito diferentes daqueles que podem ser apreendidos por alguém hoje. Como afirma Ribeiro (2006, p.1), “a autonomia da arte, princípio batido com o qual o hodierno sempre já conta para discernir o campo de discussão da estética, não se aplica à antiguidade”. A palavra *tékhne*, que em certos contextos se traduz pela palavra arte, aproxima-se etimologicamente e pode ser também traduzida como técnica. Seu sentido é amplo, abrange fazeres de muitos tipos, como a medicina, a carpintaria e a agricultura. Um de seus sentidos, fundamental dentro da obra de Platão, é este: “uma competência que se aprende e exercita, pela qual os que de fato a aprenderam e a exercitaram se distinguem dos demais, constituindo-se em autoridades 'naturais' nos seus respectivos

domínios.” (RIBEIRO, 2006, p.1)

Como também aponta Ribeiro (Ibidem, p.1), se queremos pensar um sentido mais estrito de arte, que corresponda em alguma medida ao que entendemos por essa palavra, hoje, a palavra *poiésis* está disso mais próxima, uma vez que poesia, na antiguidade, não se restringia à palavra, ao texto, mas incluía o canto, a dança, a totalidade da experiência musical.

O verbo poetar (*poien*), por sua vez, também não se restringe a fazer versos, mas carrega os sentidos de criar, inventar, transformar, fazer. Por isso agora se antevê algo que se tornará mais claro no desenrolar desta dissertação, que o entendimento do que é ser artista que aqui se propõe derive daquilo que o poeta é. Isto é, que o poeta, etimologicamente chegado ao sentido da criação, não seja visto apenas como um exemplo de artista mas que ele doe para o termo artista seu sentido. Proponho que pensemos todo artista como poeta.

E se começamos pelo *Íon* é porque esse é o texto em que se inaugura a pergunta sobre o saber da poesia. Mas se invocamos Platão à conversa, não é para que ele encabece uma longa lista de nomes em uma revisão bibliográfica, como um pensador distante, caduco, que nada pode contribuir para o pensamento da arte hoje, mas sim na tentativa de nos tornarmos dele contemporâneos. Isto é, sem perder sua dimensão de grego e antigo, olhar para sua obra como local de origem das discussões a respeito da arte, que investiga suas potências, seus limites. Para que isso faça sentido é preciso que encaremos *origem* em seu sentido grego, como *arkhé*: “para os gregos, origem não é apenas o momento volátil, que logo se apaga, em que algo se inicia, mas, sobretudo, aquilo que permanece enquanto motor do que nasce em todo o seu processo duradouro.” (PUCHEU, 2007, p.140)

Nesse encontro ficcional entre o filósofo e o rapsodo, *Íon* é levado a pensar sobre os fundamentos de sua profissão, sobre seu fazer. Sócrates diz, depois de saudar *Íon* e de se dizer invejoso do saber dos rapsodos, que gostaria de ouvi-lo declamar, mas em outro momento. Como aponta Pucheu (Ibidem, p.161), no tempo do diálogo *Íon* não está no seu lugar por excelência, o lugar de quem entoa, de quem canta; ele é levado ao “ringue” de Sócrates, isto é, o da filosofia, o do diálogo, da conversa.

Então, como *Íon*, eu me coloco a pensar sobre meu modo de ser artista. O que o diálogo platônico parece apontar é que para pensar sobre o que se faz é preciso se deslocar, dar um passo atrás, criar um distanciamento do obrar, do poetar. Há um *Íon* que entoa e um

Íon que se pensa. Mas para que o rapsodo Íon se pense é preciso que um Platão escreva.

O lugar onde se dá essa conversa entre filosofia e poesia é também obra; neste caso, de Platão. Platão que fundou a academia. Platão que figura ao mesmo tempo na história da filosofia e na história da literatura. Platão que é filósofo-poeta e poeta-filósofo. Platão que, desdobrando-se em Íon e em Sócrates, apagando a si próprio, pode pensar os limites da filosofia e da poesia, suas indiscernibilidades e suas diferenças, operando uma espécie de mágica da linguagem que é essa de se afastar para ver, sem, no entanto, sair da arte.

O lugar desta pesquisa é esse palco fundado por Platão. Aqueles que forem chamados a depor nesta dissertação estão de algum modo nesse lugar, desde dentro dizendo o que acontece, desde o aparecimento da coisa se perguntando como a coisa aparece: o lugar da metalinguagem. Não é à toa que os textos de que nos valeremos nessa caminhada são em grande parte ensaios, e não artigos acadêmicos, porque nos interessa aquilo que acontece na linguagem quando nela se pode navegar.

O próprio corpo deste trabalho se propõe a fazer o mesmo: pensar o poetar enquanto se poeta – lembrando que o poetar aqui é entendido como a ação própria de todo artista. Este é, portanto, um objeto híbrido: o caminho de construção desta pesquisa acadêmica é, ao mesmo tempo, caminho de construção de uma obra artística. As duas facetas do texto se estruturam e se iluminam mutuamente. Na sua unidade, esta pesquisa — acadêmica e artística — nasce do meu espreitar a respeito do aparecimento das obras, do percurso que os artistas fazem até elas.

Podemos enxergar a interligação que aqui se dá entre o acadêmico e o artístico ao menos de duas maneiras, como dois movimentos. O primeiro é um movimento interno, circular, que constitui a arquitetura íntima do texto e que se dá a ver pela particularidade da forma de cada capítulo.

Esse movimento molda o texto em sua especificidade de uma pesquisa acadêmica *em* arte — e que, portanto, não constitui uma pesquisa *sobre* arte (que tem a arte apenas como objeto). O que se quer dizer com isso é que o modo com que a pesquisa dá conta das exigências que a qualificam como uma dissertação acadêmica — isto é, a reunião, a análise e a interpretação de informações sobre um tema delimitado — é através de uma sistematização que a constitui como pensamento artístico e que, portanto, implica num pensamento estético, sistematização que se apresenta por diferenças estéticas, diferenças de forma. Se em cada

capítulo nos deparamos com o desafio de novas perguntas, novos interlocutores, o pensamento que neles se desenvolve se constitui na acomodação formal, de estilo, em relação a essas diferenças.

O segundo movimento surge do primeiro, de modo que uma parte do texto se apresenta na forma particular de um roteiro de uma obra áudio-visual de curta metragem. Esse movimento tem, então, um vetor de força centrífuga, visto que aponta para além do corpo da pesquisa: se estende como possibilidade de desdobramento deste texto em outro objeto, destacado e independente.

1.2. O COMEÇO PELA IMPOSSIBILIDADE

Para tentar delimitar a que tipo de processo criativo essa pesquisa lança seu olhar, gostaria de começar localizando o lugar desde onde falo, na aposta de que, narrando o modo como as questões que aqui se apresentarão apareceram para mim, torne-se mais claro o sentido da abordagem que proponho.

Já que comecei por identificar o personagem Íon como um exemplo, prossigo explicando que a posição em que o artista entra naquele diálogo é muito diferente daquela na qual esta artista entra neste aqui. Íon é o maior rapsodo da Grécia, vencedor das Asclepiades e favorito das Panateneias³. É do alto de seu sucesso que ele chega para falar com Sócrates. Íon é um artista, e dos melhores, capaz de encantar uma plateia de 20 mil ouvintes. Isso é indispensável para que o diálogo aconteça, pois Íon é ali representante da potência da poesia. Ele mesmo não duvida de sua artisticidade, diz a Sócrates que por sua recitação se crê digno de ser coroado pelos homéridas⁴ com uma coroa de ouro (530d). Em contraste com o ilustre rapsodo, e partindo do princípio de que contar a própria história é sempre um ato de ficção,

³ Asclepiades e Panateneias, eram festividades onde se realizavam diversos tipos de disputas, entre elas, de rapsódia. A primeira, em honra ao deus Asclépio, acontecia em Epidauro; a segunda, em honra a deusa Atena, realizada em Atenas.

⁴ Em nota no diálogo *A República* (PLATÃO, 2014, p. 382) Daniel Rossi Nunes Lopes explica, a propósito da aparição do termo no Livro X, que a denominação “homéridas” é constatada pela primeira vez na literatura grega em Píndaro (cf. *Neméias*, 2, 1) para designar aedos e/ou rapsodos dos poemas épicos. No *Íon*, o termo aparece relacionado àqueles que oferecem prêmios para condecorar os melhores rapsodos; no contexto do *Fedro* (cf. 253b), indica os herdeiros da tradução homérica.

prefiro narrar o meu vir-a-ser artista a partir do que parecia para mim sua própria impossibilidade.

Quando ingressei como estudante num curso de graduação em licenciatura em artes visuais, agir como artista — o que significava, para mim, agir como alguém que enuncia algo de próprio dentro desse campo — era uma tarefa impossível, uma vez que ela parecia depender de um alto domínio das regras de tal universo. No entanto, quanto mais me familiarizava com os muitos discursos possíveis sobre arte, mais essa complexidade me afastava de uma prática que eu pudesse chamar de artística.

Apesar de o curso constituir-se como uma licenciatura, nosso currículo contemplava boa quantidade de disciplinas práticas; os alunos eram incentivados a produzir, e a profissão de artista era encarada pelos professores como uma possibilidade de atuação dos egressos. Eu, no entanto, não via esse caminho como uma alternativa que me pertencesse, e tudo aquilo que produzia nas aulas práticas encarava apenas como interessantes exercícios.

À medida que avançava no curso, eu ganhava desenvoltura em múltiplos aspectos que envolvem o encontro com a arte, naquilo, por exemplo, que chamamos interpretação ou leitura de uma obra. Isto é, aprendi em alguma medida a localizá-las historicamente, estilisticamente, a descrevê-las, comparar suas relações formais, identificar suas técnicas, opinar de modo fundamentado sobre o modo como elas tensionam a realidade na qual se inserem, a pensá-las a partir de seus contextos sociais. Ou seja, eu me tornava aos poucos aquilo que se espera de um especialista.

Mas essa intimidade conquistada, transposta para o processo de criação, não garantia de forma alguma um resultado que eu pudesse considerar um sucesso nas tentativas de produção. Como alguém que lança um olhar sobre o próprio passado, percebo que aquilo que fazia era tentar articular as resoluções formais de meus trabalhos com os assuntos e os modos de operar daquilo que aprendi a chamar de arte contemporânea — esse todo de bordas incertas no qual eu estava condenada a participar e que, no entanto, exigia de mim a conquista de minha própria inserção nele. Eu manejava, então, o vocabulário que estava aprendendo a utilizar para falar das obras que estudava, agora invocado para direcionar as escolhas que me levariam à concretização dos trabalhos. Tateando a arte contemporânea, esse poço misterioso de uma prodigiosa multiplicidade de apresentações, eu invocava palavras que prometiam passagem direta ao reino dos eleitos: gênero, sistema de arte, natureza, simulacro, hibridismo,

performatividade. Produzia nesse maneirismo, *ao modo de*, porque não conseguia produzir *a partir de*; produzia ao modo da arte, e ao modo da arte contemporânea.

Por isso mesmo falhava redondamente em ser contemporânea, porque “pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões” (AGAMBEN, 2009, p.58). É claro que, aceitando essa provocação que nos faz Agamben — um de nossos interlocutores fundamentais nesta pesquisa — temos que admitir que daqueles todos que produzem sob a égide da arte contemporânea, provavelmente poucos são aqueles que em alguma medida ou mesmo momentaneamente conseguem ser contemporâneos no sentido que propõe o autor, para quem “a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia” (Ibidem, p.70), isto é, guarda uma relação com a *arkhé*, a origem. O contemporâneo é “aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história [...]” (Ibidem, p.72). Por mais difícil que seja, conquistar tal contemporaneidade parece um bom objetivo a se ter em vista.

O que distingo por ora é que o modo por que descrevi meu relacionamento com a arte contemporânea, esse de tentar se adequar àquilo que eu achava que se esperava de suas formas físicas e discursivas, era um não-caminho em direção a essa meta. Afinal,

Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p.59)

Atentemos para as palavras que o autor escolheu, pois justamente não é contemporâneo aquele cuja relação com sua época se dá pela aparência — pelo aspecto — e pela aderência, como quem gruda na superfície de algo, como um adesivo, como algo que é necessariamente exterior.

1.3. A DESCOBERTA DA TRADIÇÃO COMO VIRTUALIDADE

Foi justamente com a sensação de quem ocupa uma posição exterior que eu cheguei, no quarto ano da faculdade, à disciplina de Pintura III, que teve um papel transformador na minha relação com a criação em arte.

Para explicar de que modo eu me sentia exterior à pintura, é preciso que diga que, entre as linguagens tradicionais das artes visuais, a pintura é aquela com a qual, como espectadora, eu mais tive contato e, conseqüentemente, é aquela através da qual meu olhar foi prioritariamente formado. Isso, é claro, reflete algo sobre a própria construção da história da arte ocidental enquanto disciplina — não é à toa que numa perspectiva crítica costuma-se falar em hegemonia da pintura.

No entanto, o professor que ministrou a mencionada disciplina, Geraldo Leão, costumava usar outra expressão para falar da mesma coisa. Com o amor nada ingênuo daqueles que falam desde a intimidade, chamava a linguagem da pintura de “essa velha matrona”.

Eu, dessa matrona, tinha medo. Tinha por ela um respeito receoso e uma admiração — tanto na acepção da estima quanto na do espanto. Seus heróis eram meus heróis. Por isso mesmo, o trato próximo com sua fisicalidade, sua materialidade, sua carne, era para mim difícil. Os mistérios procedimentais de seu corpo podiam continuar mistério. Eu não sabia encostar nela. Depois de incontáveis horas convivendo com tantas obras canônicas, de que maneira eu ousaria me pronunciar como autora dentro desse diálogo contínuo que é a linguagem?

Depois de Rothko? Malevich? Volpi? Iberê? Manet? Mantegna? Malfatti? Van Dick? Van Gogh? Van Eyck? Vermeer? Da Vinci? David? El Greco? Freud? Schiler? Stella? Gouguin? Bacon? Delacroix? Dudi Maia? Kandinsky? Kahlo? Ucello? Pollock? Hiroshigue? Ingres? Hokusai? Rembrandt? Friedrich? Géricault? Rubens? Fra Angélico? Fragonard? Soto? Caravaggio? Courbet? Warhol? Turner? Velásquez? Holbein? Dürer? Klein? Botticelli? Cezzane? Gentileschi? Goya? Morandi? Hals? Kalf? Jonhs? Matisse? Bosh? Picasso? Giotto? Enfim, depois de Lascaux ou da Serra da Capivara? Pintar como?

Eu devo ao Geraldo Leão algo de grande valor: a partir de suas aulas de pintura eu

pude ver com mais clareza uma diferença no modo de relação com a tradição que se explica na forma como se experimenta seu peso. Trata-se de uma passagem onde a tradição deixa de ser um fardo que se carrega nos ombros, para se tornar o peso ao redor do qual se gravita, ao qual estamos ligados por sua força, assim participando de seu movimento. Parece-me que tal passagem nunca é definitiva, mas precisa ser reconquistada a cada vez para que se possa experimentar a tradição como virtualidade, como chão, terra fértil, que, sendo sempre a mesma, gera continuamente transformação.

Quando falava de pinturas, Geraldo sempre atentava para o que vou chamar aqui de “gramática”. Ele nos mostrava como essa gramática da pintura já estava sempre atuando em nosso olhar. Como a tela, por exemplo, muito mais que um suporte material para pigmentos, é o fundamento tela. Ela aparece em outras linguagens – apresentando o gene da matrona espalhado em seus rebentos – na frontalidade do palco italiano, na composição fotográfica, presente também no cinema, mas também nos tantos enquadramentos de nossas arquiteturas, nas molduras janelas, nas molduras televisões, nas molduras *outdoors*. Exatamente no momento em que escrevo, é a tela do meu computador que media minha comunicação, a qual não pode ser indiferente à sua superfície, suas bordas, sua retangularidade; sua configuração é, já, configuração também daquilo que nela se diz. A tela já está sempre no olho. Por isso mesmo, Geraldo nos alertava para o fato de que provocá-la não é simples, e, não raramente, tentando de algum modo transgredi-la, os artistas acabam por reproduzi-la em seus fundamentos, sem necessariamente terem disso consciência.

Geraldo não pediu que tentássemos trazer à tela qualquer questão. Mas pediu que nos mantivéssemos atentos àquilo que a tradição ofertava, isto que estou chamando de gramática. Colocando palavras em sua boca, o que me parece que ele nos dizia é: “você quer enunciar algo de próprio na pintura? Comecem por não tentar transgredi-la; principalmente comecem por não tentar transgredi-la toda de uma vez. Não antes de experimentar a potência dos seus fundamentos. Se você sentir vontade de tensionar essa gramática, tenha certeza de que faz isso para que algo apareça, perceba se é a necessidade o critério da urgência.”

Por isso começamos todos com suportes retangulares, telas de tecido ou placas com fundo branco, branco que nós mesmos construímos, como base, com pinceladas. Geraldo nos deixou frente a telas em branco, deixou-nos escolher as tintas com as quais queríamos trabalhar, e simplesmente nos disse para começarmos.

Entre mim e a tela, era eu quem estava mais nua. Estava impedida de apelar a qualquer recurso do discurso para justificar qualquer ação. A ação estava despida de intenção discursiva *a priori*. A ação só poderia ser atual.

Geraldo dizia que se começava por sujar as telas. Se pintar parecia difícil, sujar era executável. Sua proposta dizia algo como: “escolham algumas palavras dessa língua; agora só precisam colocá-las em operação e reparar no que se diz. Percebam que já se diz.”

E então eu comecei. Sujei algumas delas. Era desconfortável assistir às minhas próprias tentativas. Mas a nova tela que vinha tinha como vantagem a anterior. Numa continuidade, uma pintura mostrava à outra aquilo que funcionava, aquilo que seria levado adiante; tudo que soava ruído seria abandonado. As horas que eu passava no ateliê começaram a ter uma consistência diferente. Havia uma calma prenhe de dúvidas.

A partir do momento em que eu sujava a tela, cada elemento que nela se inseria não ficava indiferente a nenhum outro. Eram os balbucios da tela. Uma vez que havia relação, havia exigência. A tela pedia resposta, ela estava em movimento. A tela tinha imperativos. Aos poucos ficou em mim essa sensação de que meu papel não era o de escolher os rumos do trabalho, o que cabia a mim era dar a vê-los.

Essa sensação era mais aguda quando, por inclusão de alguma ação, eu sentia que traía a pintura; por vezes entrava nela um gesto que não lhe cabia, não lhe pertencia. Se a pintura verdadeiramente me pertencesse, todo discurso que nela eu colocasse com meus gestos ela teria de acatar. Mas não era assim que a coisa se dava.

O vocabulário relacionado ao sentido da audição se mostra mais acurado para falar desse processo que aquele que deriva da visão. Para a visão é possível oferecer algo em um único *frame*, onde tudo está à disposição, organizado e aparente, congelado para o escrutínio. Mas a escuta implica o tempo. Se eu deixava uma pintura em formação descansar, descobria que, noutro dia, sua opinião já não era a mesma, que era preciso recompô-la, que era preciso mudá-la para lhe ser fiel. E talvez a única prova de que eu tinha sido fiel a uma pintura é que depois que ela estava pronta a conversa continuava, ela permanecia enunciando coisas, coisas novas.

Na ordem organicamente surgida nas pinturas que produzi em um ano na disciplina do Geraldo Leão, surpreendentemente reconheci questões que eram minhas, consonantes aos modos de relações políticas e afetivas que me diziam respeito. Foi me deixando atravessar

pelas pinturas que surgiam, calando as minhas ações e promovendo as delas, que senti, pela primeira vez, que dizia algo de próprio na arte – pequeno, embrionário, mas em diálogo, desde dentro da linguagem.

1.4. O FENÔMENO DO ATRAVESSAMENTO

A experiência com a pintura foi para mim inaugural. Foi a partir dela que eu pude me identificar pela primeira vez como artista. Estranha essa inauguração: ser artista não como um propositor por excelência, mas através do aprendizado de uma passividade.

E se digo inaugural é porque a partir dali a experiência da criação como algo que concerne à receptividade se reapresenta não como algo exclusivo da minha relação com a pintura mas como um fenômeno poliforme. Espreitando as diferenças dessas apresentações, em suas variadas circunstâncias e intensidades, tento decifrar o que lhes é comum.

Novo espanto: minha incursão na dança contemporânea, a prática continuada do improviso. Aqui os imperativos surpreendentes não se dão na tela, objeto a princípio inanimado, mas numa matéria a mais íntima possível: meu corpo. Meu corpo que, exercitado e desprendido pela ação do movimento de seus gestos cotidianos e mecânicos, faz movimentos impossíveis — impensáveis — num corpo anterior à dança. Surge um corpo que se sabe avesso e direito, longo e estreito, e se move como algo que desconheço, e eu nele.

Na dança, a confirmação de uma intuição que já tinha ares de certeza: que essa força que aparece e que move não é coisa minha. No compartilhamento de um processo de criação imediata, como é o improviso, é preciso estar aberto não apenas para os impulsos que advêm de si, mas para todos os tipos de vetores que compõem o espaço, e que aparecem e se refletem nos movimentos dos parceiros de dança. O improviso, como um jogo de regras não preestabelecidas, de regras não verbais, exige do participante que se sintonize com as cambiantes variáveis de velocidade, direção, concentração espacial, qualidade de movimentos que surgem durante o processo. Não raras vezes, o fruto da insistência coletiva nessa atenção multifocal, diluída mas constante, é a aparição do devir-cardume = movimento que movimenta a todos, mas que não parte de ninguém.

E as dádivas do privilégio de se fazer parte de um meio, a convivência próxima com artistas de muitos tipos, fazedores de peças, performances, filmes, livros, músicas e tudo mais: acompanhando os outros em seus processos vi e ouvi relatos de como se preparar para o acontecer da arte — pela exaustão, pela repetição, pelo gastar do verbo — qualquer ação que os retire de um lugar onde já se está para se perder de propósito e se chegar onde ainda não se sabe. Mas mesmo aqueles afeitos a métodos claros, amigos da estrutura meticulosa, podem negar que devem coisas aos *insights* — esses pulos súbitos que dão os pensamentos? Pode-se dizer que aquele que tem um *insight* foi acometido por um pensamento mais do que o cometeu.

Esses muitos acontecimentos misteriosos que constituem o fazer da arte eu gostaria de condensar denominando-os como o fenômeno do *atravessamento*. Para justificar a escolha dessa palavra, *atravessamento*, é preciso dizer que entendo que aquilo que atravessa o artista no processo criativo não o faz como uma lança, que perfurando o que quer que seja aparece do outro lado, intacta, mas como um raio luminoso que encontra objeto translúcido – mas não transparente – e por isso é matizado pela natureza daquilo que perpassa.

Aquilo que atravessa vem necessariamente de um “fora”, tem origem nesse fora, e por isso não pode ser completamente controlado pelos propósitos daquele que é atravessado. Mas fora do quê, propriamente, esse fora é? A que “dentro” se relaciona? Fora do artista? Fora da consciência? Fora do humano?

Finalmente: para essas indagações — que me chocam — encontro suas moradas mais justas: as obras, em obras, pelas obras. A metalinguagem, caminho de dupla entrada para que a arte se explique, se exponha pelo seu próprio aparecer.

1.5. “COMO, ONDE E POR QUEM É FEITO ESSE POEMA QUE ACONTECE”

Na obra da poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen foi que encontrei as descrições mais acuradas ou explícitas do fenômeno do *atravessamento*. Assim ela inicia seu *Arte Poética IV*:

Fernando Pessoa dizia: “Aconteceu-me um poema”. A minha maneira de escrever fundamental é muito próxima deste “acontecer”. O poema aparece feito, emerge dado (ou como se fosse dado). Como um ditado que escuto e noto. (ANDRESEN, 2004, p.213)

Em seguida, Andresen localiza em sua infância o aparecimento desse modo de criação. Ela nos conta que, antes de aprender a ler, ensinaram-lhe a decorar poemas e que encontrou os poemas antes de saber que havia literatura:

Pensava que os poemas não eram escritos por ninguém, que existiam em si mesmos, por si mesmos, que eram como que um elemento do natural, que estavam suspensos, imanes. E que bastaria estar muito quieta, calada e atenta para os ouvir. (Ibidem)

Andresen começa a nos dar pistas para que possamos interrogar a qualidade da passividade do artista. Para acessar a imanência do poema, a ação da poeta é estar calada e atenta. Ela prossegue:

Sei que o poema aparece, emerge e é escutado num equilíbrio especial de atenção, numa tensão especial da concentração. O meu esforço é para conseguir ouvir o “poema todo” e não apenas um fragmento. Para ouvir o “poema todo” é necessário que a atenção não se quebre ou atenuar e que eu própria não intervenha. (Ibidem)

Se nos perguntamos de início sobre o saber do poeta, a partir do depoimento de Andresen depreendemos que o trabalho do artista é, de algum modo, o de não intervir, o de tornar-se vazio, fazer-se lugar:

Algumas vezes surge não um poema mas um desejo de escrever, um “estado de escrita”. Há uma aguda sensação de plasticidade e um vazio, como num palco antes de entrar uma bailarina. (Ibidem, p.214)

E a partir desse esvaziamento surge a pergunta sobre a natureza daquilo que o ocupa. Andresen pergunta: “Como, onde e por quem é feito esse poema que acontece, que aparece como já feito?” E acrescenta:

É-me difícil, talvez impossível, distinguir se o poema é feito por mim, em zonas sonâmbulas de mim, ou se é feito por aquilo que em mim se inscreve. Mas sei que o nascer do poema só é possível a partir daquela forma de ser, estar e viver que me

torna sensível — como a película de um filme — ao ser e ao aparecer das coisas. E a partir de uma obstinada paixão por esse ser e aparecer. (Ibidem)

Pensar o artista como apaixonado, como aquele que padece, e ao mesmo tempo pensar o que seria o saber do artista: será possível unir essas coisas? Podemos perguntar: existe um aprendizado da paixão, um aprendizado da passividade?

1.6. O ENTUSIASMO POÉTICO

Andresen (Ibidem, p.214) se recusa a dar nome àquilo que não consegue distinguir. A este “como, onde e quem” ela diz que alguns chamarão subconsciente, mas que os antigos o chamavam Musa.

Estranha tensão entre essas duas propostas de nomeação. O que pode ela revelar a respeito desse “fora” onde tem origem aquilo que atravessa o artista? Se pensamos em subconsciente, para onde nos leva esse prefixo, sub-? Abaixo. Nele estão latentes os sentidos de mais profundo, de escondido, daquilo que se manifesta mas não está aparente, daquilo que não pode ser capturado, que é sempre anterior. Agora, se pensamos em Musa, a origem do poema está localizada numa entidade outra, que não o poeta, uma entidade cuja natureza é divina. Em comum, subconsciente ou divindade, ambos signos do incontável.

No *Íon*, Sócrates negará ao rapsodo a possibilidade de seu fazer se fundar numa técnica (*tékhnē*) e numa ciência (*epistéme*). Em seguida ele preencherá o vazio dessa dupla negação com a afirmação de que o saber do poeta — e como este o do rapsodo — é um saber divino. É então que Sócrates apresentará aquilo que ficou conhecido como a teoria do entusiasmo, da qual nos ocuparemos no segundo capítulo desta dissertação. Por ora, cabe dizer que nela figuram as Musas. É apenas quando entusiasmados (*éntheos*, cheios da divindade) pelas divinas Musas que os poetas, tal como rapsodos, poetam e entoam.

Nessa ligação entre saber, divino e poeta — que aparece concentrada no termo entusiasmo — mora nosso interesse no diálogo platônico. Mas que significa divino, para os gregos? Dizer que algo é divino: certamente se guarda aí uma diferença daquilo que se diz humano. Jachynto Lins Brandão (apud MUNIZ, 2011, p.20), em artigo intitulado *O*

entusiasmo poético, nos traz a opção de traduzir *éntheos* como endeusado e nos alerta para uma rica ambiguidade. *Enthéos* pode significar, literalmente, “com um deus dentro” ou que alguém está “dentro de um deus.” Segundo Brandão, a língua grega nos oferece essas duas possibilidades se pensamos a palavra a partir de sua formação. Palavras com o prefixo *en* muitas vezes indicam aquilo que é contido por algo, como em *émbasis* (embarque), *embáte* (banheira), *éndyma* (vestimenta). O poeta como alguém vestido de deus?

A língua grega nos traz este problema como um presente e o faz aparecer no entendimento de outras palavras. Pergunta Brandão (Ibidem): quando falamos de *émpsykhos* (vivo), pensamos num ser que tem a *psykhé* dentro de si ou num ser que está envolto por ela? E em relação a *éndikos* (conforme a justiça) indica que um ato contém ou que é contido pela justiça?

Outro termo usado para dizer entusiasmado, que pode ser usado em seu lugar, é “inspirado”; fala-se então em “inspiração artística”: inspirar como o ato de pôr para dentro o ar que vem de fora. Para Brandão, o sentido comum de entusiasmo, parece-nos, é muito mais esse, de algo que entra naquele que inspira, que daquele que é contido por algo. E a respeito disso Brandão (Ibidem) complementa:

É provável que perturbe nossa compreensão justamente a concepção de deus como esse algo absolutamente externo – o que é bastante diferente da mentalidade grega, como expressa já por Tales: “tudo é pleno de deuses” (*pánta plére theôn*).

“Com um deus dentro” ou “dentro de um deus”? Se me for dada a escolha, acredito que não traio o sentido das palavras de Tales em sua greguice se optar por trocar esse “ou” por um “e”. Com um deus dentro e vestido de deus: poesia como uma fita de Moebius – unidos, o poeta e tudo que há.

1.7. A ALEGORIA DE GENIUS

“Afe! Que coisa brega!”, diz um leitor dentro de mim. E continua, porque não é puramente estética a falta de que me acusa: “que tipo de pessoa começa um trabalho dizendo que é artista, identificando todo artista como poeta, então indica o poeta como sujeito

endeusado e sai conectando-o magnanimamente a tudo que há?” Não posso culpá-lo, a esse leitor, nem lhe tirar a razão. Digo ainda que ele tem todo o direito de questionar minhas intenções em tudo isso — é coisa feia ficar jogando confetes.

Nisso, inclusive, está muito bem acompanhado. Também Goethe (apud MUNIZ, 2011, p.109) a respeito do diálogo *Íon*, pergunta: “Por que se precisa buscar refúgio aqui na inspiração divina, a menos que se deseje mistificar alguém?”⁵ Mas Goethe, como moderno, não está aqui repreendendo Platão⁶, para quem concede a possibilidade de que “asserções hipotéticas” (subentende-se, entre elas, a teoria do entusiasmo) sejam “conforme e afins no lugar onde se encontram.” Isto significa: para Platão, um antigo, em seu contexto, convém falar em inspiração divina – ainda que se precise perguntar, mesmo assim, sobre suas intenções quando o faz. Mas um leitor que hoje se apoie num autor antigo e célebre para tentar requestrar a “falsa doutrina das inspirações”, isto deve ser repreendido, recomenda Goethe (Ibidem). E acrescenta:

Não seria necessário buscar refúgio nos milagres e efeitos estranhos se possuíssemos paciência suficiente para acompanhar os fenômenos naturais cujo conhecimento a ciência nos oferece. Mas é evidentemente mais agradável evitar olhar a ciência do que avaliar com inteligência e equidade aquilo que ela realiza. (Ibidem, p.111)

A repreensão de Goethe parece ressoar até hoje: tocar em termos como inspiração, intuição, genialidade, tudo isso soa anacrônico aos ouvidos contemporâneos; são mesmo como que tabus nos meios de especialistas em arte. A força reativa a esses conceitos é, de algum modo, justificável. O fato de a arte ter espaço dentro da academia hoje, por exemplo, se funda na tentativa de mantê-la no campo da intelectualidade e do pensamento, para garantir a possibilidade de que sobre ela se possa falar, questionar, investigar e compartilhar.

Um desafio que se apresenta, pois, é entender a relação entre arte e pensamento sem, no entanto, nos desviarmos desses tabus. As palavras que Goethe usa no trecho citado acima, ele as colhe diretamente do texto de Platão. É o Sócrates platônico que diz que a poesia não se dá em virtude de *epistème* (ciência ou conhecimento) e que o poeta é incapaz de fazer poemas antes de que tenha ficado entusiasmado e tenha perdido o *noûs* (senso, razão, entendimento,

⁵ Usamos aqui a tradução de Vladimir Vieira, publicada integralmente em anexo no livro *Artes do entusiasmo*, organizado por Fernando Muniz, 2011, ed. 7 letras (p.108-112)

⁶ Sobre a crítica de Goethe ao *Íon* voltaremos a falar no capítulo 3, onde avaliaremos o contexto em que tal crítica foi elaborada a partir das contribuições de Alberto Pucheu.

inteligência). É Platão, portanto, o primeiro a colocar em questão a autoridade da ciência como medida para a arte.

Há muitos caminhos pelos quais o pensamento lida com fenômenos misteriosos. A lógica da ciência, que Goethe exalta como caminho mais adequado para se entender os fenômenos criativos, não é, no entanto, aquela que nos interessa aqui de modo especial — ao menos se pensarmos a lógica da ciência como uma perspectiva que se aproxima dos mistérios com gana de colonizador, isto é, que pretenda clarificar o mistério, dominá-lo.

Em contraste, a proposta e a aposta deste trabalho é a de se relacionar com o mistério a partir da pergunta: É possível perscrutar o mistério enquanto mistério? Isto é, perscrutar o mistério, não na pretensão de torná-lo outra coisa, mais compreensível, mas na intenção de descobrir modos de dele participar?

É nesse sentido que, ao nos depararmos com termos como “sabedoria divina” ou “poeta entusiasmado” (endeusado), que aparecem na teoria do entusiasmo de Platão, não pretendemos investigá-los por uma lógica científica, muito menos por uma lógica religiosa, mas por uma lógica poética. Isto é, nossa tentativa é a de entender de que modo é possível preencher com palavras, imagens, e figurações o mistério implicado no significado desses termos, que tratam, desde há muito tempo, de expressar a experiência do artista em seu trabalho.

A divindade como signo daquilo que é misterioso e indomável, inclusive, investigaremos não apenas através do *Íon* do originário Platão, mas também a partir do contemporâneo Agamben, desde o seu ensaio *Genius* — do qual nos ocuparemos no capítulo 4.

Agamben, através da figura alegórica da divindade Genius, provinda da mitologia romana, propicia nova abertura para pensar o dentro e o fora da força criativa em cada um de nós. Diferente das Musas, divindades associadas cada qual a uma arte específica, Genius é o deus da geração, o deus que acompanha a cada um desde o dia de seu nascimento até a morte: “Genius, era, de algum modo, a divinização da pessoa, o princípio que rege e exprime sua existência inteira.” (AGAMBEN, 2007. p.15) No entanto, esse deus que se apresenta como muito íntimo é também o que há de mais impessoal em nós. Genius é um modo de dizer: uma força que participa de nós ao mesmo tempo que nos é estranha.

Como deus da geração, Genius é aquela parte de nós da qual brotam os impulsos

criativos. Agamben (Ibidem, p.18) diz que é poética a vida que se leva na tensão entre Genius e Eu. A concepção de indivíduo que está implicada na figura alegórica de Genius, portanto, concebe o sujeito como um campo de tensões entre nossa parte individual, Eu, e uma parte de nós que permanece não identificada, Genius.

A relação de Genius com a criação artística se evidencia no termo “genialidade”, que ainda hoje costumamos usar para nos referir a um talento que consideremos excepcional em alguém. Em contraste com o senso comum, a concepção de genialidade que se apresenta no ensaio de Agamben nos revela que genial é tudo o que há de impessoal em nós, tudo aquilo que é em nós incontrolável, inclusive nossa fisiologia: Genius é também o sangue que corre em nossas veias a despeito de nossa vontade; Agamben (Ibidem. p.17) diz que sem Genius não seríamos capaz sequer de urinar.

A relação com Genius, portanto, não é exclusividade de alguns eleitos — de poetas magníficos ou pensadores fora do comum — mas é algo que concerne à humanidade de modo geral, é uma relação inevitável em cada um de nós.

Nesta pesquisa, se voltamos o olhar para a figura divinal de Genius, é porque ela nos permite pensar o fazer artístico, o processo de criação poética como um exercício de relação com nossa parte impessoal, isto é, como um modo específico de contato com essa parte estranha de nós — o que conseqüentemente significa pensar a criação artística como um processo de autoconhecimento.

1.8. *POÍEN* (POETAR) COMO AGIR

Disse antes que a minha experiência com a pintura foi inaugural. Para mim, como artista, o fenômeno do atravessamento, que nessa experiência identifiquei, constituiu e constitui a possibilidade do aparecer da arte.

Disse também que esses processos – nos quais me sinto atravessada pelos desejos da obra em formação – são aqueles que resultam em obras nas quais reconheço uma enunciação própria na linguagem da arte; são obras pelas quais me sinto fundamentalmente representada, que me dão satisfação pelo modo como me expresso.

E se me vejo refletida com mais clareza nas minhas obras desde que atentei para o fenômeno do atravessamento, acredito que o contrário também acontece, isto é, que o estado especial de atenção que o processo criativo me exige torna minha própria vida, de algum modo, mais poética. Gostaria, então, de investigar de que modo o processo do atravessamento contribui para que vida e obra de um artista andem assim mancomunados.

Ao que me parece, o fenômeno do atravessamento se relaciona com um estado de presença e concentração que não se limita necessariamente apenas ao momento do processo de criação em si. Nele esbarro aqui e acolá... alhures da arte? Podemos, se me permitem, investigar esse espaço – arte – querendo experimentar a elasticidade de suas fronteiras?

Explico: me disse artista; quero acrescentar, também artista marcial. Há alguns anos sou praticante de aikidô, uma arte marcial de origem nipônica. O significado do nome dessa arte pode ser traduzido como caminho (*do*) da energia (*ki*) em harmonia (*ai*).

Uma das características comumente destacadas do aikidô é a de que um praticante em franca desvantagem física pode dominar, através dele, um atacante que lhe seja superior em tamanho, em músculos, em juventude. Pode se pensar que isso se deva a façanhas da mecânica corporal, a um domínio técnico de movimentação, ao conhecimento estratégico de pontos fracos no corpo do oponente, e, de fato, tais coisas fazem parte do mister do aikidoca.

Ah! Mas que delícia os nomes, as palavras, guardam. Porque lá vão arte e técnica cheirando-se os rabos em vários idiomas, criando questões transidiomáticas. Kissohomaru Ueshiba (apud UESHIBA, 2006, p.12), falando sobre a história do aikidô, conta-nos que antes de ser assim chamado, a designação dessa arte marcial terminava em *jutsu*. *Aikibujutsu*: foi assim que as descobertas marciais do fundador Morihei Ueshiba começaram a se espalhar nas bocas do Japão, na década de 20 do século passado. *Jutsu* é justamente traduzido como técnica. A decisão de lhe trocar o nome ocorreu justamente porque esse *jutsu* era insuficiente para dizer a coisa.

Porque as técnicas (*waza*), os *kata* (formas), as sequências justas dos movimentos que compõem o aikidô não são o aikidô, a arte do aikidô. Elas não são o caminho, mas tão somente um jeito de se caminhar no caminho.

É por isso que um praticante pode dominar superficialmente a forma de um movimento sem, no entanto, conseguir ser efetivo em sua técnica. Prova disso tive muitas vezes no tatame, vendo praticantes — não pouco experientes — fazerem os movimentos,

passo a passo, tais quais o *sensei* (professor) mostra e explica e repete, e tudo sair-lhes um horror, enquanto que, assistindo a um senhor de idade, *sensei* de meu *sensei*, todo torto, com a base (posição das pernas) desfigurada, vi-o derrubar lá longe mancebos de estatura de Golias. Porque aquele que conhece o caminho das energias, o caminho do aikidô, já não precisa se ater às formas para nele transitar.

Mas o mais útil aqui não seria falar das coisas que vi no tatame, mas sim daquelas que experimentei e experimento. Devo falar de como é tentar caminhar, fazer andar a energia até que ela encontre a harmonia – falar de grandes homens indo ao chão não parece, de todo modo, muito harmonioso.

Parece difícil conciliar marcialidade e harmonia. O caminho marcial do aikidô para a harmonia não é, como se pode pensar, o de destruir um inimigo, para então reinar na paz da conquista. Que harmonia seria essa, se um adversário, vindo mais bem preparado, pode tomá-la para si e deixar o primeiro em desarmonia?

Tentarei explicar como o aikidô se pretende um caminho marcial para a não-violência. Seu princípio é muito simples e tem bases na filosofia xintoísta: uma vez que uma agressão não encontra resistência, ela não pode ferir, porque seu alvo não está mais lá; porque o inimigo já não é um inimigo: um adversário que não impõe adversidade não é verdadeiramente adversário.

O segredo está em entender o que significa não resistir. Isto não equivale a se deixar abater, aceitar o lugar de vítima. As técnicas do aikidô nos preparam para nos mantermos todo o tempo relaxados ao mesmo tempo que atentos. Diz-se que praticar aikidô é meditar em movimento. Ele depende de sermos capazes de livrar a mente de suas fixações habituais, deixando nela um vazio. Vazio que chama vazio. Você vazio percebe o vazio no espaço e o ocupa, exatamente no momento em que o atacante vindo na sua direção se surpreende, caindo no vazio onde ainda agora estava você. Estando o atacante fora de equilíbrio, ele orbitará ao seu redor, já que você está em base, o seu centro de equilíbrio está firme. Permanecendo conectado a ele, você se move e ele o segue ainda que sem o querer, como quem vai no vácuo de algo mais veloz. Assim você pode conduzi-lo até a posição em que lhe seja impossível agredir — sem, no entanto, agredi-lo.

Essa harmonia é o que se busca quando se treina; ela é doce quando alcançada. O mais das vezes é você – o praticante — tentando não-resistir mas resistindo, não ao outro que te

ataca, pois que isso é consequência, mas resistindo a si; é o Eu que não se quer deixar ir, que quer conseguir, quer derrubar o outro, quer ter sucesso a cada exercício e por isso não está vazio, não se faz caminho para as energias: por isso você será atingido.

Pouco antes falei sobre a concepção de indivíduo proposta no ensaio *Genius* de Agamben, essa na qual o sujeito é visto como um campo de tensões entre uma parte individual, Eu, e outra impessoal, Genius. Diria que o aikidô é um treino para que nossa parte impessoal – para a qual sucesso e fracasso são indiferentes – possa agir, enquanto Eu se aquieta.

Quando Eu não sai da frente, não dá passagem para que Genius o atravesse, então só lhe resta brigar com a força que vem, e o mais forte prevalecerá – sem harmonia dentro, sem harmonia fora. Mas, quando se deixa espaço para Genius, quando se deixa o impessoal agir, não há derrota possível, porque não há conflito. Por isso o aikidô é de uma transparência ridícula quanto ao atravessamento: aquele que não se deixa transpassar será imobilizado ou atingido.

A cultura japonesa, de onde surgiu o aikidô, espalha tal treinamento nos mínimos detalhes, no modo de dobrar a roupa, de servir o chá, de arranjar as flores. Eu, vira-lata do ocidente, brasileira antropófaga, através de todas essas atividades, dessas tradições — a pintura, a dança, o aikidô — vou notando e experimentando de novo e de novo esse ser atravessada, descobrindo mais e mais caminhos para estar pronta para ele.

Essa prontidão depende, em grande medida, de entendermos o que nos impede de nos tornarmos um território de passagem, o que contribui para que permaneçamos resistentes à experiência do atravessamento. Para avançarmos nesse ponto nos valeremos das contribuições do autor espanhol Jorge Larrosa Bondía, de quem nos faremos acompanhar no quarto capítulo. Em seu ensaio *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*, Bondía tratará de entender por que a experiência — isso que nos acontece — tornou-se rara para o sujeito moderno, pois hoje, como nos diz o autor, tudo parece estar organizado para que nada nos aconteça.

Bondía (2002, p.24) perguntará qual é a condição para que algo nos aconteça ou nos toque, e responderá que o sujeito da experiência se caracteriza por sua passividade, por uma “disponibilidade fundamental”, por uma “receptividade primeira” ou ainda, por uma “abertura essencial.” A importância de entender o que se faz necessário para que algo nos aconteça – no

caso que nos interessa, algo artístico – se justifica na afirmação de Bondía de que o sujeito da experiência é o único capaz de se transformar.

Por isso acredito que a busca pelo atravessamento se constitui como um movimento circular. Como artista, procuro treinar esse estado de disponibilidade fundamental que me torna território de passagem para as obras. Por outro lado, me faço artista para me dar oportunidade de experienciar esse atravessamento, por que ele ensina ou constrói um modo de agir no mundo que me interessa.

Esse modo de agir que se exercita no processo artístico tem o poder de se infiltrar na malha da vida: está presente enquanto cozinheiro, no modo de escolher, não escolhendo, o trajeto de uma caminhada ou uma roupa no armário. Não há mesmo o que os gregos antigos já não saibam: o verbo *poien*, poetar, tem também o sentido de agir.

Sobre o poetar mancomunado com a vida, podemos ouvir novamente Andresen, em *Arte Poética II*:

A poesia não me pede propriamente uma especialização pois a sua arte é uma arte do ser. Também não é tempo ou trabalho o que a poesia me pede. Nem me pede uma ciência nem uma estética nem uma teoria. Pede-me antes a inteireza do meu ser, uma consciência mais funda do que a minha inteligência, uma fidelidade mais pura do que aquela que eu posso controlar. Pede-me uma intransigência sem lacuna. Pede-me que arranque da minha vida que se quebra, gasta, corrompe e dilui uma túnica sem costura. Pede-me que viva, atenta como uma antena, pede-me que viva sempre, que nunca me esqueça. Pede-me uma obstinação sem tréguas, densa e compacta.

Pois a poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens. Por isso o poema não fala de uma vida ideal mas sim de uma vida concreta: ângulo da janela, ressonância das ruas, das cidades e dos quartos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas, respiração da noite, perfume da tília e do orégão.

É esta relação com o universo que define o poema como poema, como obra de criação poética. Quando há apenas relação com uma matéria há apenas artesanato. É o artesanato que pede especialização, ciência, trabalho, tempo e uma estética. Todo o poeta, todo o artista é artesão de uma linguagem. Mas o artesanato das artes poéticas não nasce de si mesmo, isto é, da relação com uma matéria, como nas artes artesanais. O artesanato das artes poéticas nasce da própria poesia à qual está consubstancialmente unido. Se um poeta diz “obscuro”, “amplo”, “barco”, “pedra” é

porque estas palavras nomeiam a sua visão do mundo, a sua ligação com as coisas. Não foram palavras escolhidas esteticamente, por sua beleza, foram escolhidas pela sua realidade, pela sua necessidade, pelo seu poder poético de estabelecer uma aliança. E é da obstinação sem tréguas que a poesia exige que nasce o “obstinado rigor” do poema. O verso é denso, tenso como um arco, exactamente dito, porque os dias foram densos, tensos como arcos, exactamente vividos. O equilíbrio das palavras entre si é o equilíbrio dos momentos entre si.

E no quadro sensível do poema vejo para onde vou, reconheço meu caminho, o meu reino, a minha vida. (ANDRESEN,2004, p.189)

A respeito do que a arte poética exige do artista, Andresen parece concordar com o personagem Sócrates no *Íon* (o que significa também que ela discorda de Goethe): nem *teknhé* (especialização, artesanato) nem *epstemé* (ciência, teoria), mas “uma consciência mais funda que a minha inteligência”. Mas não é apenas nas definições negativas que encontraremos semelhança naquilo que dizem Andresen e Sócrates. Ambos estão de acordo que a poesia se realiza por uma relação vital com o poeta.

Andresen dirá que a poesia surge da relação do poeta com o universo; a poesia é a explicação do poeta com o universo, o modo pelo qual o poeta participa do real. As palavras nomeiam sua visão de mundo, sua ligação com as coisas. E esse nomear, a escolha de cada palavra, se dá pelo critério da necessidade: a palavra precisa ser aquela que tenha o poder poético de estabelecer uma aliança (entre poeta, a vida do poeta, o instante vivido pelo poeta e universo, coisas, mundo).

“Poder poético de estabelecer uma aliança”; exatamente as mesmas palavras podem ser usadas para falar da teoria do entusiasmo enunciada por Sócrates no *Íon*. Ali ele usa a imagem da pedra de Hércules, que nada mais é que um ímã, para explicar o poetar:

Pois essa pedra não apenas atrai os próprios anéis de ferro, mas também coloca nos anéis um poder tal que eles são capazes de fazer isto do mesmo modo que a pedra: atrair outros anéis; de tal modo que, às vezes, numa grande série, os anéis de ferro pendem totalmente uns dos outros; mas, para todos, esse poder depende daquela pedra. E também assim a própria Musa cria entusiasmados, e através desses entusiasmados uma série de outros entusiastas é suspensa. (533e)

Assim, na cadeia do entusiasmo, o espectador é um dos anéis que está unido ao rapsodo ou ao ator, que por sua vez está conectado a força do poeta, e esse está ligado

diretamente aos versos das Musas, “mas o deus, por meio de todos esses anéis arrasta a alma dos homens para onde quiser, fazendo o poder pender entre eles” (536 a). Seja poeta, rapsodo ou público, aquele que está capturado pela corrente do entusiasmo já não é dono de si, no entanto, está empoderado. Se Andersen fala de uma fidelidade que não pode controlar, o entusiasmado do qual fala Platão sofre de uma servidão a essa corrente poética.

Tanto Platão quanto Andersen mostram como o poetar e o rumo de vida de um poeta estão unidos: como o poema constitui o destino do poeta. Além de dizer que através do entusiasmo poético o deus⁷ move as pessoas para onde deseja, o personagem Sócrates também dirá que Íon recita belamente por uma concessão divina, por um destino divino (*theia moira*) (536c). Andersen diz que no poema ela vê a sua vida; mas o poema não é apenas espelho onde a poeta se vê refletida, ele é o seu modo de participação no real.

Dizendo que o destino do poeta é divino, Platão traz a tona um tema grego por excelência, mas que atravessa os séculos. Trata-se de entender qual a relação entre aquilo que se escolhe e se constrói por ações próprias e o que é inevitável e incontrolável no rumo da vida de alguém. Destino é tanto aquilo que é determinado por algo que não se controla – pela providência, pela natureza, fado, fortuna – quanto o que há de vir, futuro.

Um dos modos de interpretar isso que diz Platão é considerar que o destino de Íon como artista independe de seu trabalho, de sua dedicação e escolhas próprias; seu sucesso está garantido por uma força que lhe é alheia. Outro modo, mais interessante, é pensar que o poetar de Íon é o seu trabalho de, por escolha e esforço próprio, acolher aquilo que é incontrolável e se deixar moldar em relação a isso que chega a si, desde fora – nem resistindo nem se tornando vítima daquilo que lhe alcança.

Podemos, então, pensar destino como vida imbuída de sentido e direção e, portanto, pensar destino como uma força em movimento que está necessariamente em relação a outras forças cambiantes: todas elas se determinam mutuamente, nenhuma controlando por completo nem às outras nem a si própria.

O vetor de força do poema, como podemos entender a partir do depoimento de Andersen, se constitui na relação entre o vetor de vida do artista e o mundo. O poema é tecido a partir da malha da vida do poeta. Por outro lado, o poema também altera e constitui o vetor de vida do artista. Ou dito de outro modo, poema é também o poeta em processo.

⁷ No texto de Platão não fica claro a que deus especificamente ele se refere aqui. Pode tratar-se de Apolo, deus acompanhante das Musas, mas mais provavelmente de Zeus, aquele que a tudo comanda.

1.9. O PROCESSO CRIATIVO DO ARTISTA HERMENEUTA: UM MAPA DA PESQUISA

Esta dissertação se propõe, então, a mirar o fenômeno do atravessamento, essa zona sombria dos processos criativos. Mas qual o modo dessa mirada? Se pensamos o fenômeno do atravessamento como um acontecimento de interação entre duas partes — o artista e um “como, onde quem” — que possibilita o aparecimento da arte, podemos olhar para essas duas partes tentando entender suas participações específicas nesse fenômeno.

Por um lado, pensar o artista como alguém que tem nesse acontecimento uma posição de algum modo passiva; de uma passividade que precisa ser interrogada, pois não parece ser um simples abandonar-se, mas como nos indica Andresen (2004, p.214) é uma “forma de ser, estar e viver” que torna o artista sensível “ao ser e ao aparecer das coisas”. E por outro, pensar esse “como, onde, quem” — um modo, um lugar, um autor — que é pura interrogação, estranheza que age.

Nos encontros com o diálogo *Íon*, de Platão, e com o ensaio *Genius*, de Agamben, buscamos formas de nomear e preencher esse “como, onde, quem” sem lhe retirar sua interrogatividade, mas deixando-nos carregar por ela.

No segundo capítulo abordaremos o diálogo de Platão; ali Íon é, a princípio, nosso exemplo de artista. Conduzindo-o por caminhos dialéticos, Sócrates dirá que a possibilidade de o rapsodo entoar poemas não provém de Íon mesmo, nem de uma técnica que domine, ou de uma ciência, um conhecimento que possua — e o que vale para o rapsodo vale para o poeta do poeta —; diferentemente, seu poder provém de uma fonte divina: é *theia dýnamis*, potência divina que faz com que o poeta poete. O “como, onde, quem” no contexto do diálogo se apresenta como força, como potência que toma o artista. O artista não gera essa força, ele é possuído (*kathékhetai*) por ela e por ela é arrastado. Para navegar por esse rico diálogo platônico, seremos conduzidos por diferentes leitores que se aventuraram nele antes de nós. Suas interpretações, por vezes radicalmente contrastantes entre si, nos ajudam a construir uma interpretação própria.

Também como força Genius aparece no ensaio de Agamben, tema do terceiro capítulo. Mas aqui, tal força aparece como componente do próprio sujeito — artista ou não —, é uma força em relação. O indivíduo é, pois, um campo de tensões entre dois polos: Eu, o pessoal, e Genius, o impessoal em nós. Genius é tanto aquilo que nos impele a criar — a, por exemplo, escrever um texto — quanto o sangue que corre em nossas veias a despeito da nossa vontade: “Genius é a nossa vida, enquanto não nos pertence.” (AGAMBEN, 2007, p.17) Como nomeação daquele “como, onde, quem”, Genius parece preencher paradoxalmente a última dessas lacunas. Quem é esse, se não nós mesmos, mas ao mesmo tempo, não nós mesmos?

No quarto capítulo tentaremos entender a posição do artista como sujeito da experiência. Jorge Larrosa Bondía em seu texto *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*, afirma que o sujeito da experiência não pode ser aquele que está ultrainformado, superestimulado, transbordante de opinião e cheio de vontade. Antes disso, o sujeito da experiência se caracteriza como um território de passagem, ou um território onde coisas acontecem. Usando as lentes do pensamento de Bondía, podemos olhar para o fenômeno do atravessamento como uma experiência de caráter artístico que acontece ao sujeito artista.

Talvez um leitor atento tenha reparado que, nessa descrição de itinerário até agora traçado, saltamos da introdução logo para o segundo capítulo. É que, desde a posição de artista, investigando o fenômeno do atravessamento nos processos criativos, nos deparamos com outro fenômeno também misterioso e igualmente comum na vida dos artistas: o bloqueio criativo. É por isso que o primeiro capítulo deste trabalho tornou-se uma espécie de umbral incomum ao desenvolvimento de uma pesquisa, ele aparece como um interlúdio inevitável e esfumaçado pelo qual é preciso passar.

Mas antes de convidar o leitor a cruzar esse umbral, cabe ainda neste espaço introdutório justificar a presença de uma palavra que consta no subtítulo desta dissertação: *hermeneuta*.

Essa palavra que vem para caracterizar o artista pegamos de empréstimo do texto de Platão (no capítulo dedicado ao *Íon* retornaremos a ela). Para Sócrates, são hermeneutas tanto os rapsodos quanto poetas, ou melhor dizendo, os rapsodos são hermeneutas do poeta, e os poetas, por sua vez, são hermeneutas das Musas: a palavra grega *hermenéus* pode ser traduzida também como tradutor ou intérprete. Esse termo condensa o modo pelo qual esta pesquisa mira o artista: como um condutor de sentidos, um lugar de passagem, como aquele a

quem compete uma ação de transitividade: entre a escuta de sua obra e o público. O artista hermeneuta é aquele capaz de conectar, comunicar.

Afinal, a palavra hermeneuta deriva do nome de um deus: Hermes, o mensageiro dos deuses, conhecido como o deus da comunicação – também apresentado no hino a ele dedicado por Homero (v.20) como “industrioso, trapaceiro, ladrão, tangedor de bois, portador dos sonhos, vigia da noite, guardião das portas”. Homero nos conta que Hermes, filho de Zeus e Maia, saindo da gruta em que acabara de nascer, encontra uma tartaruga e, reconhecendo-a como algo de valor, captura-a e a mata. Em seguida o deus infante cria com o casco da tartaruga (mais tripas de ovelhas, couro de vaca e talas de cálamo) a primeira lira e dela tira sons tão belos que encantam até mesmo seu irmão Apolo — esse que acompanha as talentosas Musas, ao ouvir Hermes tocar o instrumento, diz que nunca uma música tocou-lhe tanto o coração.

Logo em seu primeiro ato em vida Hermes já mostra que seu poder compete à arte. O poeta Alberto Pucheu (que nesta dissertação comparece também como intérprete do diálogo *Íon*), num poema chamado *Da alegria*, fala de Hermes e sua lira e revela um bonito aspecto da arte que se mostra através desse deus. Cito aqui um trecho do poema:

A lírica não começa com o poeta possuído pela Musa nem, portanto, pelo entusiasmo, mas com possibilidades que, brincando, uma criança (forte, sapeca, malandra) — bem verdade que divina, porém terrestre —, nascida na caixa de ressonância que é uma gruta, descobre nos animais e nos vegetais. (PUCHEU, 2015, p.40)

Daí podemos entender a dificuldade de se definir o trabalho do artista, ou mesmo a dificuldade de compreender a atividade do artista como trabalho, tendo em vista sua semelhança com o brincar infantil — compartilhando com ele liberdades de experimentação e desinibição da imaginação. Difícil também, para aqueles que olham com lentes de especialista, compreender que tipo de saber específico pode ser esse, o do artista, que derive de um trabalho tão semelhante ao brincar de uma criança.

A obra áudio-visual de curta metragem cujo roteiro integra esta dissertação é batizada em homenagem a esse caráter brincante da arte. Seu título, *ASA NISI MASA*, eu coletei de outra obra que é para mim um grande depoimento sobre o fenômeno do atravessamento: o filme *8 ½* de Fellini (do qual voltaremos a falar mais adiante). *ASA NISI MASA* são as

palavras mágicas de que o roteirista de cinema Guido, o protagonista do filme, se recorda, vindo de sua infância: com essas palavras o pequeno Guido poderia invocar um fantasma capaz de revelar a localização de um tesouro. Como adulto as palavras mágicas têm o poder de transportar Guido para suas memórias de criança.

Em *ASA NISI MASA* (também apelidado de “o filme” no contexto da dissertação) os temas que transpassam esta pesquisa aparecem desde a minha experiência concreta com eles: a partir do modo como eu os percebo emergir no meu dia-a-dia, nas atividades que realizo e também a partir da convivência com os artistas que me cercam e de seus processos criativos, com os quais tenho o privilégio de estar em contato.

O roteiro está dividido em três partes. A primeira delas, intitulada *Falcacc, o crítico*, integra o primeiro capítulo e surge, portanto, de um impasse criativo. Já a segunda parte do filme, *Indulgere Genius*, guia-se por algumas palavras; ela tem que ver com “esvaziamento”, “atenção”, mas também com “experimentação” e “alegria”. *A cadeia do entusiasmo*, terceira e última parte, é um olhar para o movimento que a arte promove nas pessoas. As duas últimas partes do roteiro compõem a conclusão da pesquisa, apontando para o seu fora, tentando escapar das palavras escritas para o mundo dos sons e das imagens em movimento.

2. INTERLÚDIO — SOBRE O FRACASSO

Perguntam-me:

— como vai a dissertação?

Respondo:

— não sei, não falo com ela há quatro meses.

Minha piedosa orientadora ordenou: não leia mais nada, escreva sobre o fracasso.

Ela me pede para me espelhar nos palhaços, cujo trabalho é transformar suas limitações em êxito, tirar partido do seu fracasso. Eu mesma não acho nenhuma graça. Nunca gostei de palhaços.

Fellini, o bufão, escreveu em frente às câmeras de 8 ½: “filme cômico”.
Há algo mais triste do que a despedida da vedete para os altos da escada?

I)

Volto a Curitiba e encontro no mural da minha mesa de trabalho — montado antes de que eu me mudasse para o Rio — um postal que destoa na composição. O que é isso? Um Cristo vestido que prega para doze apóstolos lânguidos e nus? O que isso faz entre minhas coisas? Retiro-o de debaixo do vidro e leio o verso: Jean Delville, *L'école de Platon*, 1898.



Figura 1: Postal com imagem da obra *L'école de Platon*, 1898, de Jean Delville.

Um Platão-crístico que prega para mancebos europeus (olhe aquele ruivinho no segundo plano, não é nenhum hebreu, nenhum grego, é um belga). O postal é um zoom, um movimento. Fracionando e recompondo o tempo, a imagem apresenta a mim, sincrônicos: o cristianismo, o helenismo, o simbolismo e o neoclássico francês, um dia em 2011.

II)

Talvez por causa desse dia esse postal esteja aí: uma professora de filosofia promete a um grupo de helenistas brasileiros, e a mim, levar-nos ao lugar onde um dia se localizou a histórica academia de Platão. Faz 40 graus em Atenas e, depois de esperar muito tempo na boca do metrô, todos chegam. Andamos, passamos por *Kerameikos*; eu quero olhar aquilo, mas seguimos em frente, e andamos e andamos. A professora precisa comprar uma água. Mas o quê? Saiu do Rio para ser furtada ali? Ela vai embora, junto com um dos nossos, a procura de uma delegacia. Ficamos com poucas indicações de como seguir adiante. Andamos muito, mas muito mais. Já não há mais nenhum cenário *Disneylandia* para turista erudito, é só o subúrbio de uma capital. Academia de Platão? Nenhum nativo tem informações para dar.

Andamos mais. Chegamos finalmente a uma praça: gramado, árvores, cocô de cachorro, tampinha de garrafa, o resto de uma fundação de um edifício (não está cercado, nada protege a pedra de nós) e uma discreta plaquinha dizendo que era mesmo ali a Academia de Platão. Instaurou-se uma espécie de minuto de silêncio, do tipo daqueles que se pede em campo de futebol, seguido da discussão a respeito de como voltar ao centro sem fazer uma segunda maratona ensolarada.

III)

Apolo, me parece, ainda está em Delfos, nas escarpas dos montes, na vista para o templo de Atena, no campo de oliveiras que segue até, no horizonte, encontrar o mar. Mas Platão, Platão não está naquela praça.

Olho o postal. Uma composição clássica, simétrica, com dois grupos de 6 homens, um de cada lado, e ao centro esse homem vestido, o único barbado, o mais velho entre jovens. No cenário há um elemento de construção humana, não é a representação de um edifício, de um interior, mas apenas uma menção à civilização: uma mureta de pedra que separa os homens da natureza. Por detrás da mureta há uma árvore frondosa que se destaca das demais; ela ocupa exatamente o centro da imagem, forma uma espécie de cruz na composição, justamente atrás do protagonista; ao mesmo tempo, a árvore parece ser um teto para os personagens da cena. Os grupos de jovens dão uma movimentação curvilínea, ondulada, à composição. Por mais que alguns estejam em poses pensativas, concentrados, encafifados, o tom é de sensualidade, os corpos estão quase desfalecendo.

A praça e o postal.

A praça, aporia.

O postal, de que academia me fala? A de Arte Francesa.

IV)

E a academia (de arte) onde estou? A universidade no Brasil em 2016, de que modo ela (e eu nela) honramos a *arké*? Na placidez de Delville não ressoa o agonístico da cultura grega. O rei filósofo de Platão não vem da classe dos guardiões? Não é militar sua formação? É *defesa*

o nome que damos hoje ao ritual que coroa uma pesquisa; ela pressupõe um ataque. Não posso deixar de notar que, levado a julgamento na ágora de Atenas, Sócrates termina morto após sua apologia.

V)

Na *Apologia de Sócrates*, mesmo não tendo nenhuma fala, o autor Platão se presentifica como personagem; seu próprio nome surge duas vezes durante o diálogo. Hoje, o paradigma da impessoalidade na escrita acadêmica se desvanece. Mas, como uma regra que compõe um gênero literário em constante mutação, ainda está em questão o seu limite. Assim como Geraldo Leão me ensinou a tensionar a gramática da pintura, experimentando primeiro a força de seus fundamentos, pedindo que só os abandonasse por força da necessidade, eu me pergunto: qual o limite dentro desta dissertação para falar da própria vida? Como saber o limite entre um falatório egoico e aquele que através da experiência vivida e narrada se faz caminho de utilidade pública?

(Todos sonhamos com uma defesa a la 'Flashdance')

O aikidô me ensina que, para se mover sob o crivo de um ataque, não se pode pensar no ataque.

A APOLOGIA DE LAURA

“Se eu fosse realmente um estrangeiro, sem dúvida, me perdoaríeis, se eu falasse na língua e da maneira pelas quais tivesse sido educado; assim também agora vos peço uma coisa que me parece justa: permiti-me, em primeiro lugar, o meu modo de falar — e poderá ser pior, ou mesmo melhor — depois, considerai o seguinte e só prestai atenção a isto: se o que eu digo é justo ou não. Essa, de fato, é a virtude do juiz, do orador: dizer a verdade.”

Sócrates de Platão, na *Apologia*.

Mas o que eu fiz nesses quatro meses? Podem me perguntar. Na melhor das intenções, as pessoas dizem: “a vida é difícil, muita coisa para fazer, ficamos muito cansados”... não é o caso, minha gente, não é o caso. O que eu fiz nesses quatro meses? Eu honestamente não sei!

Não teve emprego em firma, não teve fome, não teve filhos, não teve doença na família, nem em mim, não teve.

Passou agosto, teve um documento assinado por três doutores atestando que estou qualificada. Um mês de descanso, é justo. Teve bicicleta, praia, show, jantares. Teve aulas de dança, aulas de violão. Teve mil vezes o trajeto de uma cidade a outra, que começa a ocupar meu dia longas horas antes da hora marcada. Teve, então, performances de mãos dançantes nos ônibus, nas barcas, no metrô, em todos os deslocamentos. Teve uma peça de teatro, que eu podia participar quando quisesse e não, quando não quisesse, poderia ir ao ensaio uma vez por semana, ou não ir. Essas pessoas todas que me cercam, elas me emocionam. Todo sábado eu vou, eu vou e tem alegria. Eu olho para minha vida, ela está exatamente como eu gostaria. Eu não tenho muitos desejos, tenho essa tarefa, mas nada me leva realmente a ela, porque meus dias seguem tão ricos. No entanto, não teve propriamente paz. Talvez seja hora de retomar o trabalho. Um concurso. Não quero fazer concurso. Já tenho uma empreitada agora. Mas realmente é uma vaga para mim. Não tenho tempo para estudar. Não tenho tempo? Eu não trabalho na dissertação, mas eu não posso realmente ocupar esse tempo de estudos com outro estudo, seria autotraição. Seria? Eu me pergunto: se eu passasse nesse concurso, tivesse esse salário, essa função, pudesse continuar levando a vida como levo, eu seria feliz? Honestamente, poderia ser feliz? Talvez largasse o mestrado e seria feliz? Sim, talvez sim. Então, concurso. É importante não levá-lo a sério. É impossível levar qualquer coisa a sério. Fazer esse concurso é uma concessão. Leio um texto cá outro lá, nada disso realmente me interessa. Saio de casa para comprar um coco, vejo minha orientadora na rua vindo em minha direção, escondo-me atrás de uma pilastra e a deixo passar. Chego em casa e estou escandalizada comigo mesma. Teve uma greve de quatro meses que desocupou os dias do meu semestre em que eu teria — uma vez por semana! — um álibi: vejam, às terças-feiras eu faço coisas! Eu dou aula, eu realizo tutorias! Mas nem isso. Nem isso esse semestre eu tive. Sonho com o meu filme: estou no Palacete dos Amores — um palácio em ruínas, na Lapa,

onde moram amigos meus. Na cena, um corredor e muita fumaça, eu só filmo o movimento da fumaça sob a luz. Teve *#primeiroassédio* e toda minha família está, de repente, em cheque. Teve rua com milhares de pessoas/pessoas mulheres, “ai, ai, ai, se empurrar o Cunha cai”. Eu não faço dissertação, nem filme, mas eles acordam e dormem comigo todo dia, todo dia, todo dia, mas eu não faço, não há ação positiva. Onde está o meu filme? Eu assisto 3, 5 horas de filmagens. Não é nada disso. Não é nada disso. Vou pela primeira vez a um centro de umbanda, são 44 pessoas *entheos*, numa sala escura. Uma barulheira sem fim. Se se pode falar de divindade ali, trata-se de uma senhora de cabelos longos, com quem eu poderia ter cruzado hoje mesmo no mercado; ela está vestida num vestido rendado, branco, com uma luz de *led* no pescoço e fala comigo como uma criança de quatro anos. Percebo que gosto da arte contemporânea quando ela é tão radical quanto isso. Indaiá da Cachoeira me diz que eu preciso dormir direito porque meu trabalho será resolvido nos sonhos. Trabalho, inclusive, é também o nome da tarefa espiritual que recebemos – que é de uma mundaneidade afrontosa. Consiste em estourar balões de festa coloridos na minha casa e entregá-los na praia. Aquilo faz tão pouco sentido que me dá alegria. Na hora de soltar os balões na água me sinto terrivelmente culpada — sou tão branca e burguesa, sou tão branca e burguesa, eles não são biodegradáveis! Vejo o arco-íris ir pelas ondas e volto me chamando de ingênua, tentando apaziguar as contradições recolhendo garrafas plásticas pela areia. Teve um contrato que venceu, uma mudança pra fazer, coisas para enfiar não sei onde nesse Rio de Janeiro de gente empilhada. Teve uma viagem para casa, um sobrinho neném para curtir. Teve encontro com o amigo que convidei para ser o diretor de fotografia na feira/no samba/no show. E eu digo: I don't figure it out, yet. But, I call you! (But, I call you! But, I call you!) How is your schedule for this (week, month, year)? — às vezes os diálogos me aparecem em inglês na cabeça; é uma tentativa da mente de tornar minha vida mais cinematográfica? Porque o cinema é em inglês? — Eu disfarço uma profunda falta de rumo na vida com uma vida social intensa. Teve rua, praça, beco, bloco, teve subir morro sem querer e ser abordada por homem armado com 38 automática. Eu sou branca e burguesa numa bicicleta dobrável. As pessoas daquela comunidade provavelmente não podem entrar no shopping. Eu posso entrar no shopping, mas não quero. Eu quero conhecer aquela comunidade, mas não posso. Fronteiras invisíveis. Conto essa história para Marina Santo e pergunto: O que pode minha arte? Eu releio as autoavaliações dos meus alunos, tem tanta força ali. Parece que eu acertei em alguma coisa.

Os amigos artistas me requisitam, leio poemas, leio roteiros, ajudo a estruturar um clipe, arranco um espetáculo de alguém, os alunos – mesmo na greve – me escrevem, eu me sinto tão honrada; escrevo no relatório os resultados: 5 deles fizeram exposições, um se inseriu no circuito de música eletrônica, outro publicou zines, ilustrações, poemas, outros dois desataram a performar. Eu consigo ajudar qualquer um a trabalhar — menos a mim. Eu não sei fazer filme, eu não sei grego antigo, porque eu prometi isso? Ninguém me obrigou! Teve convidadas do sertão, explorações em Jacarepaguá, nas ilhotas da Barra, em Madureira. Se eu não tivesse um prazo a cumprir, se eu tivesse 10 anos para fazer esse trabalho, se eu tivesse recursos ilimitados, qual seria meu filme, e quando exatamente eu começaria a trabalhar nele? Eu ainda não sei. Uma crise de identidade sexual. Atuo num complexo duplo papel como mão esquerda e mão direita — verdes e mágicas — na minha estreia como atriz nos cinemas. Leio *posts* na internet sobre depressão na pós-graduação. Síndrome do falsário. Alguém me diz, sobre os editais do Rumos: “eu nunca ganhei, mas nunca deixei de mandar”, vejo uma auréola crescer em torno de sua cabeça. Minha ex-mulher me escreve, depois de quatro meses, falando sobre o meu texto da qualificação. Teve a performance da Flávia como a figura *Guardyã*. Convidados a acompanham desde sua transformação, num apartamento em Copacabana. Chifres, medalhões, pinturas corporais a compõem. Acompanhamo-la por uma lenta caminhada. Ela para, permanecendo na boca do Pavão-Pavãozinho por longo tempo. Uma mulher, Natasha (nome falso inventado pela própria), sentada numa caixa de cerveja, pergunta a mim: “é uma pegadinha?” Ela é a única na caminhada de retorno que não pertencia ao grupo inicial. Ela faz todas as perguntas importantes. Ela sobe conosco ao apartamento, num prédio com elevador e porteiro. E eu me perguntava: é uma pegadinha? Sou eu quem está fazendo a pegadinha? FUCKING. HOLY. SHIT! Que azar, eu estou apaixonada e é preciso dizer em voz alta. Eu compro a primeira garrafa de *whisky* da minha vida. (Eu gosto de gritar longamente para me aliviar.) Minha bolsa acabou. Moro de favor na sala. (D. me ensinou um truque para gritar no Rio de Janeiro. O procedimento: ir à praia, de preferência cheia, voltar-se para o mar, na direção dos banhistas. Gritar seu próprio nome como se se chamasse ao longe: Laura! Laura! Laura! **Laura!**) *é verão e os dias estão completamente lotados*, e finalmente eu magoei alguém.

Eu magoei alguém.

De repente, sou alguém que eu não gostaria de ser e me assusto.

Como eu deixei isso acontecer? Eu vi isso vindo e não me parei. Eu continuei agindo como se não fosse eu quem agia, um títere de mim mesma.

Eu causei isso de propósito? Eu usei o coração de alguém como freio de mão?

Tarde demais. Como eu começo a me perdoar?

Estou em $8 \frac{1}{2}$. Eu sou Guido.

$8 \frac{1}{2}$ e o labirinto de espelhos

O protagonista do filme é Guido, um famoso diretor de cinema que se encontra em um retiro. Lá, além de se recuperar de uma enfermidade, o personagem tem como tarefa terminar de definir o roteiro de seu próximo filme, que já está em fase de produção e que será rodado ali mesmo.

Guido se vê rodeado de pessoas que não param de lhe exigir instruções, satisfações e atenção. Há o produtor que reclama do alto orçamento que está sendo gasto na construção de um cenário suntuoso, as atrizes que vão chegando ao hotel e querem saber sobre seus papéis, um crítico convidado para opinar sobre o trabalho e que diz toda espécie de coisas negativas sobre o esboço do roteiro, jornalistas curiosos, e ainda sua amante e sua mulher, que trazem seus problemas particulares para o já conturbado ambiente de trabalho.

Sob pressão de todos os tipos, o personagem tenta negar a todos a inevitável verdade: ele está perdido; não faz a mínima ideia do que será a obra com a qual se comprometeu em fazer e está igualmente perdido em sua própria vida.

Nós, espectadores, vamos sendo conduzidos por cenas intercaladas que vão da situação atual do protagonista à lembranças de sua infância e devaneios de sua fantasia sem haver entre os blocos nenhuma hierarquia ou nítida separação.

No fim do filme, Guido tenta descrever à sua atriz principal sobre o que se trata o trabalho que está tentando criar. Ele diz: “A bem da verdade, creio ter ideias claras. Gostaria de fazer um filme sincero, sem nenhuma enganação.” Ele descreve seu protagonista, que nada é mais que ele mesmo; descreve cenas que nós, espectadores, vimos no início do filme, vivenciadas pelo próprio Guido. A sua tentativa parece ser de resolver sua vida na ficção e vice-versa; mas não consegue chegar a nenhuma solução.

Segue-se a isso o clímax da narrativa. É chegada a hora da coletiva para a imprensa e festa inaugural do filme. Financiadores, produtores, atores e uma multidão de repórteres estão reunidos no imenso esqueleto em construção daquilo que deveria ser o cenário do filme. Guido tenta fugir, mas é carregado até a mesa, todos esperam pelo seu discurso, chovem perguntas. Desesperado, ele se esconde debaixo da mesa, tira um revólver de seu bolso, ouvimos um estampido.

Na próxima cena, no mesmo cenário, agora deserto, apenas meia dúzia de homens e Guido. Ouvimos o produtor dar ordem para destruir o cenário, não haverá mais filme. Ficamos apenas com Guido e o crítico, que não para de elogiar, tagarelamente, a decisão do diretor de não seguir em frente. Ele diz: “Destruir é melhor do que criar, quando não se cria o essencial.” Guido e o crítico entram num carro e estão para partir.

Mas eis que surge um personagem circense, uma espécie de mágico, e, a despeito do discurso do crítico, anuncia para Guido: “venha, estamos prontos, vai começar.” A câmera fecha no rosto de Guido, ele está absorto em si. Escutamos seu pensamento em *off*, “o que é esta faísca de felicidade que me faz tremer, me dá forças?”

E então os personagens todos do filme regressam, vestidos de branco, sem distinção entre aqueles que faziam parte do plano real, da recordação ou da fantasia. Finalmente Guido sabe exatamente o que fazer, não há mais conflitos amorosos, ele sabe o que dizer à sua esposa, ele sabe o que fazer com os atores, toma um megafone nas mãos e conduz a todos

numa grande ciranda movida pela música alegre de uma bandinha de palhaços.

Ao terminar de assistir *8 ½*, podemos sair com a miraculosa sensação de que o filme que acabamos de ver tenha sido dirigido pelo seu próprio protagonista.

Quando terminei de assistir *8 ½* pela primeira vez, eu e as pessoas que comigo estavam entramos num surto de alegria. Nós dançávamos na sala ao som da trilha dos créditos. Uma experiência de atravessamento dianoético. Nós estávamos capturados pelo magnetismo da obra de um Fellini inspirado. Não seria esse o atravessamento mais límpido? Fellini, deixando-se atravessar de tal modo por sua obra, que acaba por não dirigir seu próprio filme, mas deixa que Guido o faça.

Camila Prado, que estava lá comigo, nesse dia, me escreveu recentemente chamando *8 ½* de “o ensaio perfeitamente filmado”. Que significa dizer “o ensaio perfeitamente filmado”? O ensaio não é a obra, mas seu processo. A obra que é o ensaio perfeitamente filmado é uma obra ao avesso. Uma obra que se dobra sobre si. Ela conta e é ao mesmo tempo sua origem. A obra que desvela e é sua própria *arké*.

Mas como? Como Fellini chegou a esse resultado?

Antes do lançamento, a imprensa toda se alvoroçava para saber sobre o que seria o novo filme do diretor Fellini. No entanto, ele próprio nada revelava. Após a estreia, Fellini diz que continua sendo difícil falar sobre o filme. Ele sabe que toda sua descrição a respeito do projeto será interpretada como truque de divulgação. O que revela, no entanto, é que, até o momento da filmagem, não sabia qual era exatamente seu filme. “Passei um ano inteiro às apalpadelas, possuído por uma ideia vaga que me fascinava exatamente por causa de sua imprecisão. Pelo menos vinte vezes estive a ponto de segurar o braço de meu produtor para lhe pedir desculpas e simplesmente abandonar tudo.” (FELLINI, apud CALIL, 1994, p.144) Exatamente como acontece com o filme de Guido, a produção de *8 ½* já corria há meses — atores foram escalados por toda a Itália — enquanto Fellini não revelava a ninguém seu segredo:

Dois dias antes do início das filmagens cheguei a ponto de pensar em ir até o produtor Angelo Rizzolli e dizer-lhe a verdade, pedir-lhe que interrompesse os trabalhos de organização. Mas como dizer a uma pessoa séria: “Não posso fazer o filme porque ele me escapou; desculpe-me, tudo não passou de uma brincadeira.” Nem mesmo ele teria acreditado em mim. (Ibidem, p.148)

Depois de realizar *A doce vida*, o diretor se encontrou numa delicada situação. Segundo ele, seus inimigos estavam prontos a lhe atacar e seus amigos esperavam muito dele. Seu desejo era “seguir o caminho traçado em *A doce vida* e fazer um filme ainda mais sincero e que prescindisse de todo cálculo.” (Ibidem, p.147)

Uma vez que o filme foi lançado, a imprensa parecia estar obcecada por uma única questão: *8 ½* é um filme autobiográfico? Afinal, o protagonista é um diretor de cinema. Seriam as lembranças e fantasias de Guido as lembranças e fantasias de Fellini? O filme todo seria uma confissão? Mas a resposta não é simples. Guido é Fellini? Ou ainda, Fellini é Guido? Como a vida e a obra do autor se entrelaçam nesse caso específico do ensaio perfeitamente filmado?

Fellini responde: “Escreveram que *8 ½* é um filme autobiográfico. O que faço é sempre autobiográfico, mesmo quando descrevo a vida de um peixe!” (Ibidem, p.144)

Que tipo de curiosidade é essa, a da imprensa? Que importa se uma obra é autobiográfica ou não? É apenas uma sede de fofocas que move essa pergunta? Mas para o artista parece haver um equilíbrio difícil de ponderar. Por um lado, o que temos para trabalhar é sempre o material de nossa própria experiência; por outro, estando dentro dela, como saber se ela comunicará algo ao outro? Fellini não passou incólume por essas dúvidas: “Certamente me preocupei com os perigos de uma tal história e de uma confissão tão franca, que afinal poderiam se transformar em algo enfadonho.” (Ibidem, p.145) Apenas a reação posterior do público aplacou-as:

Mas sou obrigado a dizer que tais cartas (do público) armaram-me contra uma determinada espécie de crítica, aquela que me dava a entender de modo até mesmo afetuoso que eu deveria comparar meu elã artístico com meu elã humano em uma balança de farmácia; não desejo, no entanto, ser farmacêutico. (Ibidem, p. 145)

Fellini não é farmacêutico, eu não sou farmaceuta. O trabalho da arte, assim como o do pensamento, cobra de nós coragem para andar muito tempo no escuro. É preciso toda a confiança e não há nenhuma garantia. É preciso estar confundido ao trabalho, e ao mesmo tempo não estar.

Guido é Fellini?

Não me observo por muito tempo no espelho. *8 ½* expressa meu verdadeiro ser, meus interesses e minhas apreensões, mas não creio que esta seja a história de Fellini. Estou convencido — e testemunhos de muitos conhecidos, inúmeras cartas e determinadas reações do público reforçam tal opinião de que minha preocupação com o fato de o filme poder degenerar numa conversa fiada de caráter privado era de todo infundada. Acho que logo depois do começo do filme o público esquecerá que se trata de um diretor de cinema e, portanto de uma personalidade cuja profissão é determinada, iniciando-se assim um determinado processo de identificação. (FELLINI, apud CALIL, 1994, p.144)

Fellini é Guido?

Com toda a sinceridade posso dizer que o filme me fez muito bem. Sei que poderia fazer sempre algo diferente, porque adquirir uma nova forma de ver e amar: poderia mesmo começar toda a minha carreira de novo, do início, fazer mais uma vez todos os meus filmes: claro que os faria de modo totalmente diverso, pois me parece que *aquilo que aconteceu com Guido sucedeu também comigo*. O que vale para os personagens criados por mim vale também para mim: após este filme sou capaz de reformular minhas relações com os outros, com as coisas, com minhas recordações e com todas as minhas experiências de um modo diferente, menos traumático, rejeitando o modo condicionado representado pelo mito de cada uma dessas coisas e por todas essas pessoas. (Ibidem, p.145. Grifo meu.)

8 ½ é um jogo de espelhos. A princípio, a ficção espelha a realidade: Guido é, como Fellini, diretor de cinema, homem de meia-idade, tentando dar conta de seu futuro e de seu passado; mas onde exatamente o jogo se inverte? Olhando para o espelho, as ações cá e lá da superfície acontecem ao mesmo tempo. Será, é a imagem que age sobre o homem? E o que faz com ele?

Perguntado se está satisfeito com o filme, Fellini responde: “Estou, por que não? Mas não posso julgar, não cabe a mim julgar. Fazer um filme, esta é minha maneira de viver: quando não estou filmando, estou preparando um filme. Minha maior ambição é que a alegria que me deu comunique-se também aos espectadores.” (Ibidem, p.146) O jogo de espelho continua, a alegria de Fellini é também a minha, assim como as angústias de Guido. Estou perdida no meu próprio trabalho, e na minha própria vida, os dois imiscuídos. E como ambos, Fellini e Guido, tudo que desejo fazer é um trabalho sincero, sem nenhuma enganação. E o que tenho a meu favor? A aporia.

Eu não tenho mais saída. E então, como eu começo a me perdoar?

O artista, justo ou injusto?

Começando por não me machucar ainda mais. Quando tudo vai pelos ares, ou implode, sou lembrada de que a única coisa que posso construir é a mim própria. Parece que eu não seria capaz de me perdoar se não tentasse, até o último momento, executar essa tarefa da dissertação. Nada me dissuadirá da ideia de que, se estivesse a me ocupar do meu trabalho, não me restaria tempo para ser descuidada com o sentimento dos outros.

Sonho com um bálsamo: ser a trabalhadora heroica que não fui até agora. Da hora de acordar à hora de dormir construindo a mim com atividades excelsas – tocar violão, saudar ao sol, comer frutas orgânicas, olhar a relva, praticar aikidô, estar numa casa, reino perfeitamente administrado, e escrever. Agora, o resto, todas as aventuras, eu posso deixar ir?

Tenho agido como se o mestrado não existisse, fugindo dessa realidade, quando na prática, só o que existe agora é o mestrado. Minha casa está em relação ao mestrado, minhas relações afetivas, a cidade onde eu vou morar, minha economia, minha relação com arte. Mas eu ainda quero fazer isso? Onde foi parar o sentido dessa empreitada, e porque ele não tem me acompanhado mais de perto?

(D. me fala sobre os campeonatos coreanos de videogames. Sobre meninos de 16 anos que, abordados por caça-talentos, saem das casas de seus pais e vão morar amontoados em beliches e treinam 14 horas por dia para talvez tornarem-se campeões nacionais. *A vida não tem mesmo nenhum sentido, mas não lhe é proibido dar-lhe algum.*)

Das leituras realizadas durante o mestrado, uma das que mais me marcou foi a do livro *Mozart: Sociologia de um gênio*, de Norbert Elias. A partir da trajetória de um sujeito historicamente notável, o autor pretende demonstrar como os desejos mais íntimos de cada indivíduo e o sistema social em que vivem estão profundamente entrelaçados e se moldam mutuamente. A aposta fundamental de Elias é a de que os anseios primordiais de alguém não

são definidos antes de todas as experiências, isto é, os desejos aparecem e evoluem sempre no convívio com o outro e se dirigem também para o outro, para o meio social – os desejos, os mais íntimos, são socialmente constituídos. Eu termino a leitura com o coração partido. Tendo revolucionado a música definitivamente, tendo uma noção bastante positiva do valor de seu próprio trabalho, tendo convites para trabalhar por toda a Europa, Mozart morre extremamente infeliz e miserável, por não ser aceito na única corte em que lhe interessa trabalhar: Viena.

Desde essa leitura, me pergunto: qual é minha Viena? De que modo minha Viena me impulsiona? De que modo minha Viena me limita?

Também ao indivíduo Sócrates não interessa, no fim da vida, outro lugar senão Atenas. A sociedade em que vive o considera culpado do crime de corromper a juventude. Tendo os acusadores requisitado a pena de morte, Sócrates tem o direito de fazer uma contraproposta de pena a si mesmo. Acreditando não ter cometido nenhuma injustiça, ele propõe para si um bem, ser sustentado pelo estado. Mas, sabendo que a cidade não o acatará, pergunta: deve ele propor uma pena que ele saiba ser um mal, como viver no cárcere, pagar uma multa, ou ser exilado? Pois, se para os cidadãos de Atenas suas conversas tornaram-se um fado, questiona, porque seria diferente em outro lugar? Não sabendo se a morte é um mal ou um bem, ele prefere ser condenado a ela do que sair de Atenas.

Ora, mas o que levou Sócrates a tal posição na cidade? De que forma esse indivíduo (fictício ou não) encontrou uma posição tão incomum dentro de uma sociedade, que foi levado à morte por dialogar com as pessoas na rua? Sócrates tem certeza de que seu caminho de vida foi justo. A certeza da justiça de sua conduta mora na obediência ao oráculo, ou seja, ao deus, aquele que não pode estar errado — lembrando que a sociedade ateniense inocentou Sócrates da grave acusação de não acreditar nos deuses em que crê a cidade.

Mas mesmo antes de a pitonisa profetizar em Delfos a sentença que construiu a vida de Sócrates — essa vida sobre a qual nos debruçamos até hoje, tentando entender os rumos do pensamento ocidental —, ele diz que, desde criança, escuta uma voz, que o impedia de fazer certas coisas:

E tal fato começou comigo em criança. Ouço uma voz, e toda vez que isso acontece ela me desvia do que estou a pique de fazer, mas nunca me leva à ação. Ora, é isso que me impede de me ocupar dos negócios do Estado. E até me parece que muito a

propósito mo impede, porquanto, sabeis-o bem, cidadãos atenienses, se eu, há muito tempo, tivesse empreendido ocupar-me com os negócios do Estado há muito tempo já estaria morto, e não teria sido útil em nada, nem a vós, nem a mim mesmo. (PLATÃO, 2003, p. 19)

É a escuta dessa voz que deixa Sócrates disponível para obedecer ao oráculo quando chega o momento de ele ser profetizado. Sócrates está atento aos sinais: “E, como disse, foi o Deus que me ordenou a fazê-lo, com Oráculos, com sonhos, e com outros meios, pelos quais algumas vezes a divina vontade ordena a um homem que faça o que quer que seja.” (PLATÃO, 2003, p.21) Uma vez a sentença de morte tendo sido decidida pelo tribunal, Sócrates fala àqueles que votaram contra sua condenação de um acontecimento extraordinário:

A mim, de fato, ó juízes — uma vez que, chamando-vos juízes vos dou o nome que vos convém – aconteceu qualquer coisa de maravilhoso. Aquela minha voz habitual do demônio (*daimon*, gênio) em todos os tempos passados me era sempre freqüente e se opunha ainda mais nos pequeninos casos, cada vez que fosse para fazer alguma coisa que não estivesse muito bem. Ora, aconteceram-me estas coisas, que vós mesmos estais vendo e que, decerto, alguns julgariam e considerariam o extremo dos males; pois bem, o sinal do Deus não se me opôs, nem esta manhã, ao sair de casa, nem quando vim aqui, ao tribunal, nem durante todo o discurso. Em todo este processo, não se opôs uma só vez, nem a um ato, nem a palavra alguma. Qual suponho que seja a causa? Eu vo-la direi: em verdade este meu caso pode ser um bem, e estamos longe de julgar retamente quando pensamos que a morte é um mal. E disso tenho uma grande prova: que, por muito menos, normalmente, o meu gênio se me teria oposto, se não fosse para fazer alguma coisa de bem. (PLATÃO, 2003, p. 21)

Aquilo a que Sócrates chama maravilhoso é o silêncio, o silêncio do *daimon*, a voz interior. O silêncio de Genius? Genius, o sangue que corre nas veias e nos permite respirar, não se opõe ao fim. Sócrates obedece tão piamente ao gênio próprio que vai para a morte sem desgosto.

Morihei Ueshiba, o fundador do aikidô, também dizia que ele não inventou essa arte marcial, mas que foram divindades xintoístas que a ensinaram a ele.

É também uma voz que atravessa Guido – mas uma voz que, diferente da de Sócrates, não manda que ele pare, mas que continue (todos os meus heróis são esquizofrênicos?). É

essa voz que abafa a voz do crítico que afirma que é melhor destruir do que criar, quando não se cria o essencial. Mas como sabermos o que é essencial antes de levá-lo a cabo?

(Eu tive um sonho. Nele eu cavalgava um cavalo branco. A aparência do cavalo era de um pangaré maltratado mas, montada nele, trotava veloz pela noite numa estrada de terra tomada pelas brumas. Nada se via, mas eu não tinha medo. Me sentia livre, viva. — *corta para* — Ao amanhecer, chego à cavalaria de um palácio; lá encontro meu pai — ninguém menos que Felipe, pai de Alexandre, o Grande, um sujeito enorme, forte, de barba branca e cacheada. Digo a ele que quero ficar com aquele cavalo para mim, peço-lhe permissão para o ajuntar aos cavalos do palácio. Ele me pergunta: “Você tem certeza de que deseja este cavalo?” Respondo-lhe que sim. Sem hesitar, ele saca sua espada e, num só golpe, arranca a cabeça de seu próprio alazão negro, um puro sangue, o mais belo dos animais. Eu fico atônita. Felipe está tranquilo, como quem cumpriu seu dever. E no sonho eu me pergunto: “por que o cavalo negro tem que morrer para que o branco possa entrar?” E acordada eu me pergunto: “por que o cavalo negro tem que morrer para que o branco possa entrar?” Em algum momento daquela manhã a resposta me aparece, num *flash*: são os corcéis da alma do *Fedro* de Platão! O branco é a razão obediente; o negro, o irascível. Não à toa, o cavalo negro estava mais bem alimentado e bem tratado do que o outro. Nesse mesmo dia, uma amiga se oferece para jogar para mim o *tarot*, para que eu possa perscrutar o caminho da dissertação. A carta aberta na posição “obstáculo” é o sétimo arcano, O Carro. A carta mostra alguém numa carroça puxada por dois cavalos, um de cada cor. O cocheiro não tem rédeas, cada cavalo anda para o lado que lhe aprouver. A carta acima dessa, que ocupa a posição da “prospectiva” é a VIII, A Justiça. Numa mão a balança que pondera, na outra a espada que faz cumprir a justiça. Como eu queria poder filmar esse sonho.)

De volta à *Apologia*: Sócrates põe palavras na boca do tribunal, e pergunta em voz alta aquilo que supõe estar passando na cabeça de seus ouvintes:

Não te envergonhas, Sócrates, de te aplicares a tais ocupações, pelas quais agora estás arriscado a morrer? A isso, porei justo raciocínio, e é o seguinte: não estás falando bem, meu caro, se acreditas que um homem, de qualquer utilidade, por menor que seja, deva fazer caso dos riscos de viver ou morrer e, ao contrário, só

deve considerar uma coisa: quando fizer o que quer que seja, deve considerar se faz coisa justa ou injusta, se está agindo como homem virtuoso ou desonesto. (PLATÃO, 2003, p.15)

Não é este tipo de julgamento ético que está em jogo nas palavras do personagem do crítico em 8 ½? Criar apenas o fundamental? Não se desperdiçar, nem ao público, com bobagens?

Também é a retidão moral do artista que está em jogo ao final do *Íon*, quando Sócrates dá ao rapsodo a escolha entre ser considerado um homem injusto — por fingir ser o que não é, por aparecer com múltiplas facetas, por falar como se fosse sábio de coisas que na verdade desconhece — ou divino, por ser inspirado. Íon, sabendo distinguir que uma coisa difere muito da outra, escolhe ser, assim como Sócrates, um seguidor dos desígnios divinos — cada um obedecendo a seu modo a *theia moira*.

Acontece que, apesar de se emocionar com a lindíssima descrição de Sócrates sobre o entusiasmo poético (535a) e concordar com ele em que, quando declama os poemas de Homero, seus olhos se enchem de lágrimas, seus cabelos se arrepiam e seu coração palpita de acordo com aquilo que está narrando ao público (535c), Íon quer demarcar aquilo que Sócrates se recusa a ouvir: que para recitar Homero, do modo que faz, há trabalho, *ergon*, e muito! (530d) Estando tomado por Homero, ainda assim responde por seus atos, mede seus esforços no sentido de cativar o público (535e). Íon parece querer mostrar a Sócrates que as Musas, e o deus, dependem, em alguma medida, do indivíduo Íon, de suas habilidades e de sua experiência. Se Sócrates quer demonstrar que não é técnico o saber do poeta, Íon quer declarar isto: que os deuses sozinhos não fazem o trabalho. Qual é então esse trabalho, qual é o saber desse trabalho?

É Sócrates mesmo quem diz que, para criar, o artista precisa estar embarcado no ritmo e na harmonia (534a). Embarcar no ritmo e na harmonia exige suor humano.

(A primeira carta virada na leitura, na posição “favorável”, é a do arcano número I, O Mágico. A carta do começo, da ação, significa “por-se a realizar algo”. Essa figura é tradicionalmente apresentada como uma espécie de alquimista, aquele que transforma coisas em outras, mais valiosas. Mas ele também é representado como um artista de rua, alguém que trabalha com o improvisado, aquele cuja a tarefa é manter, a qualquer custo e com aquilo que tiver às mãos, a

atenção do público. Se falhar, fome é o que ele terá. A carta central dessa leitura é O Mundo; é ela portanto o pano de fundo que orienta a interpretação das outras cartas. Nesse caso, se pode pensar que na execução da tarefa, representada pelo mágico — o artista — é preciso espiar a justiça — carta superior — e evitar o perigo do desgoverno — O Carro —, porque o que está em jogo é minha posição no mundo.)



Figura 2: a leitura de tarot

Sobre a utilidade do que faço, em relação ao que concerne ao outro, nada posso dizer agora. Mas uma vez que sinto que fui injusta em minha vida, tenho que buscar a virtude no lugar onde a conheço. Paz é estar no lugar onde se está, fazendo o que se faz, sem pensar nem adiante nem para trás.

Se penso honestamente, por que escolhi essa empreitada e não outra? Penso no período em que residi no sertão. Eu morava numa casa ao lado da floresta, sem internet, a 8 quilômetros da padaria mais próxima, numa comunidade na qual eu não estava propriamente

inserida. Foram longas horas sozinha nessa casa. Sei que minha existência só era possível por conta da biblioteca da Camila, de um HD lotado de filmes, do cineclube às segundas e de algumas dúzias de álbuns de música. Foi nessa época que eu desenvolvi uma profunda gratidão pelos artistas que levaram a cabo e a público seu trabalho. Que seria de mim se Thomas Mann tivesse julgado demasiado burguês um romance de 800 páginas com um diálogo — capital — em francês no meio?

Carrego com esperança as palavras de Sophia pronunciadas para a Sociedade Portuguesa de Escritores por ocasião da entrega do Grande Premio de Poesia de 1964:

O artista não é, e nunca foi, um homem isolado que vive no alto duma torre de marfim. O artista, mesmo aquele que mais se coloca à margem da convivência, influenciará necessariamente, através de sua obra, a vida e o destino dos outros. Mesmo que o artista escolha o isolamento como melhor condição de trabalho e criação, pelo simples fato de fazer uma obra de rigor, de verdade e de consciência irá contribuir para a formação duma consciência comum. Mesmo que fale somente de pedras e de brisas a obra do artista vem dizer-nos isto: Que não somos apenas animais acoissados na luta pela sobrevivência mas que somos, por direito natural, herdeiros da liberdade e da dignidade do ser. (ANDRESEN, 2004p.156)

ESPAÇO EXPERIMENTAL DA LIBERDADE

Penso na Flávia: hoje, a artista mais saudável que conheço. Ela já não sabe distinguir seu trabalho de sua vida. A mágica de suas performances vem de uma frase de Mário Pedrosa, que ela repete, dizendo que a performance é seu “lugar experimental da liberdade”.

Rastreio a minha vida. Isso é verdade também para mim? A arte é para mim lugar experimental da liberdade?

Junto materiais jogados fora (mais que isso, convenço um policial a entrar comigo em propriedade privada para sair de lá com uma lindíssima janela amarela). Coloco um político em cheque com um cavalete pintado na rua, troco cartas com seu cabo eleitoral, nós colamos a correspondência sobre minha pintura. Fundo o centro cultural Casa Selvática com uma trupe

de loucos, nenhum de nós tem um tostão, somos afrontosamente jovens, incendiamos a cidade. Subo pelo telhado de um edifício abandonado de três andares para filmar meu corpo e o espaço. Danço no ônibus e deixo algumas pessoas desconfortáveis e outras curiosas. Tiro a roupa e troco de gênero na frente dos outros. Improviso no espaço público em contato com o corpo de gente desconhecida, com muita intimidade; rodo, esfrego, sou erguida por eles e os suspendo no ar. Corro no espaço aberto de olhos fechados. Faço um objeto de madeira gritar ruídos, canto e descubro sons que não era capaz de fazer. Eu corro riscos, tensiono ordens preestabelecidas, eu me sinto em conexão. Sim, tudo isso é dianoético.

Como roteirista, me coloco no pior cenário: eu sou Guido no momento da coletiva para a imprensa. *How does it feel?* Depois de tanto tempo de bloqueio, eu preciso admitir que não sei como fazer isso. Preciso dizer que, apesar de mais de uma década de vida pensando todos os dias sobre arte, ao que parece, eu não tenho absolutamente nada a dizer, nada a contribuir. Eu preciso dizer isso a todas as pessoas que investiram em mim: à Camila, ao Libanio, aos meus pais, à Andrea, aos meus colegas da Selvática (que eu deixei para trás para seguir essa trilha), ao Geraldo, à Ana. Isso dói.

No entanto, alguém vai deixar de me amar por conta disso? *I don't think so.* E agora? Sem o mestrado, eu volto à estaca zero, qual é minha perspectiva de vida? Como serei artista daqui pra frente, como vou comer e pagar o aluguel? Não é preciso mais de dois segundos para chegar à conclusão de que não será em nada diferente do problema que eu terei de enfrentar caso realmente chegue a defender a dissertação.

Uma vez que eu possa implodir minha Viena, sobre seus escombros: eu ainda quero fazer isso? Então, tentando parar de choramingar e passar a entender: o que de fato acontece nesse processo?

Eu estava apaixonada pelo *Íon*, tomada por ele. Eu o escarafunchei, estava escrevendo esse capítulo sobre ele, que não consegui, todavia, terminar. Agora, distanciada dessa escrita por tantos meses, eu não tenho nenhum desejo de continuá-la. Meu texto me cansa. Ele já não me diz nada. Como as pinturas, depois de descansar, o texto já não quer ser o que é. Acontece que

ele era o mais próximo de um trabalho sério que eu tinha, desse tipo de trabalho pelo qual talvez alguém lhe dê um título de mestre (eu sou uma pessoa séria, eu estudei a *Crítica do Juízo*). Você faz uma revisão bibliográfica, você explica o contexto da obra, você a subdivide em partes, você as analisa, palavra por palavra, vai mostrando as engrenagens, faz suposições e as confronta com a opinião de outras pessoas — pessoas seríssimas, muito mais sérias que você mesma. Eu estava realmente interessada nisso. O *Íon* tem 15 páginas, li sobre ele mais algumas centenas; em algum momento a ideia de somar qualquer quantia de folhas assinadas com o meu nome a essa pilha tem um sabor herético. É um capítulo morto. Eu poderia falar desse diálogo com o mesmo entusiasmo que uma mãe fala das atividades gastrointestinais de seu recém-nascido; no entanto, a verdade é que isso não interessa a ninguém. Eu não quero falar com os especialistas em filosofia antiga, nem me tornar um. Como eu falo desse diálogo como artista, para servir a artistas? (Pobre Andrea, ela tem tentado me apontar isso desde o começo.)

Antes, eu estava tomada pelo texto, agora ele me parece exegético — justamente a única coisa que ele não pode ser. Parece-me que eu estive, ali, servindo ao *Íon*, quando o que é preciso é que ele sirva a mim, que se doe ao meu território e o fertilize. Esta não é uma dissertação sobre o *Íon*. Como eu, que não sou a C., não sou o L., não sou o J., não sou o T., não sou o P., não sou a A., me aproprio desse texto para fazer uma outra obra não exegética? (Não tenha medo de voltar mil casas.)

Então, voltemos à menor célula possível do trabalho e verifiquemos que tipo de monstro esse DNA cria... (Aqui minha sala mental torna-se uma reunião, há várias de mim com bloquinhos de papel e canetas, algumas usam óculos — por quê? Eu não uso óculos.)

Qual é o título provisório do meu trabalho, agora?

“O artista como espaço de atravessamento dianoético”

Então o foco é o artista?

O foco é o atravessamento?

O foco é dianoético?

(Laura, use seu conhecimento de roteirista.)

Eu não quero que o foco seja o artista. Por quê? Porque isso significa um foco no sujeito, que é de algum modo determinado, é um foco no ego. O trabalho aqui é sobre o sujeito na medida em que ele é caminho para Genius – o impessoal, aquilo que atravessa.

Mas que significa dizer artista? Por que artista e não pessoa? Dizer artista significa exatamente dizer: aquele que se deixa atravessar. Ou, aquele que é atravessado = poeta.

A questão de onde recai o peso no título poderia ser resolvida graficamente?

O artista como espaço de

ATRAVESSAMENTO

dianoético

?

O título me parece exegético, mais que poético.

Então o foco é no atravessamento? Porque ele é ação, porque ele implica em Genius/Musa/ força impessoal, em experiência, relação e ao mesmo tempo em sujeito? Este é o termo que não pode ser substituído por implicar todos os outros.

Sim, provavelmente.

E dianoético? É uma palavra que as pessoas não conhecem. Ela provavelmente expulsa as pessoas do trabalho. No entanto, é ela que faz o atravessamento relevante; o que acontece com aquele que se deixa atravessar? Dianoético – vida em sua vivificação (na tradução de Pucheu).

O artista como pessoa atravessada por vida.

Ou,

arte = pessoa atravessada por vida,

ou,

arte = vida atravessando pessoa,

porém,

vida atravessando pessoa > arte.

Que significa dizer que pessoa é espaço? Penso em Larrosa Bondía. Sujeito como espaço de acontecimento. Se fazer lugar. Criar vazio. Calar.

Eu consigo transformar esse pensamento num cartaz? Isso poderia ser a capa da dissertação? (Alguém na sala comemora: se há uma capa deve haver um trabalho.)

Talvez.

Talvez. *A sagrada dúvida.*

Andar pela sala, engajar o corpo, respirar.

A questão é: se eu consigo dizer o que está dito/intuído acima exegeticamente, eu não o estou dizendo poeticamente. Se eu não o estou dizendo poeticamente, é porque não há necessidade de dizê-lo poeticamente, e então a dissertação não faz diferença. Eu não posso poetizar o que é exeético, como se a poesia fosse a exegese da exegese. A questão é: dizendo poeticamente eu digo melhor? Eu digo com mais exatidão? Eu ilumino brevemente o mistério? Eu o dou a ver? Sim.

Então como desde o título eu dou a ver isso? Como, graficamente, como objeto a ser lido/visto/tocado, a dissertação se torna obra?

(Alguém na sala sugere: “nós poderíamos fazer um capítulo apenas de GIFs animados coletados na internet?” Alvorço no recinto. “Sinceramente, quem entre nós pode apontar uma exposição de arte que eu tenha visitado no último ano mais potente do que a maioria dos GIFs na internet? Eles são sintéticos, eles estão onde as pessoas estão, eles nos esbofeteiam, nos fazem olhar para nós mesmos com autocrítica. Eles alteram nosso humor. Há GIFs políticos, há GIFs que são crônicas do cotidiano, GIFs formalistas, GIFs que colocam em relação a cultura erudita e a cultura POP; eu proponho uma ode aos GIFs animados, expressão democrática de criatividade!” A reunião torna-se balbúrdia: alguns gritam que aquilo é um absurdo, outros já se preocupam em resolver tecnicamente a construção do capítulo, um grupo de mim já está fazendo a curadoria dos GIFs, alguém polemiza: “esse depoimento diz mais sobre o que: os GIFs, as exposições, ou sobre mim?”, enquanto o grupo de conservadores pragmáticos, calmamente, chama os outros à razão: “De que modo esse tópico realmente acrescenta a respeito do assunto em pauta nesta reunião?”)

Eu uso aqui o *Íon* como texto sagrado; o versículo que me interessa nesse momento de crise está em Sócrates, 534b:

Pois os poetas nos dizem — não é? — que, colhendo de fontes de mel corrente de certos jardins e vales da Musa, eles nos trazem as melodias; como as abelhas, também eles assim voam. E dizem a verdade. Pois coisa leve é o poeta, e alada e sacra, e incapaz de fazer poemas antes que se tenha tornado entusiasmado e ficado fora de seu juízo e o senso não esteja mais nele. Enquanto mantiver esse bem, o senso, todo homem é incapaz de fazer poemas e de cantar oráculos.

Importante acrescentar a nota do tradutor, de que “senso” aqui é *noûs*, comumente traduzida por razão ou entendimento. No entanto, não se trata de perder a razão, mas o sentido de si. Ainda segundo o tradutor, a palavra senso tem a vantagem de permanecer a meio termo entre sentido e entendimento (OLIVEIRA, apud PLATÃO p.62). É o Sócrates de Platão, esse para quem o bem e a virtude são sempre o horizonte, que diz que é preciso perder um bem, o senso, para se ser capaz de poetar.

ROTEIRO DE ASA NISI MASA:

PARTE I: FALCACC, O CRÍTICO

O título do filme, ASA NISI MASA, aparece em branco sobre fundo preto.

O título do filme desaparece e aparece escrito: Parte 1: FALCACC, O CRÍTICO

1 INT. PALACETE DOS AMORES – DIA

Escada em caracol, à esquerda vemos a porta que dá para o terraço; por ela entra uma luz que cruza o plano numa diagonal descendente. Tudo está enfumaçado. Vemos o movimento da fumaça se encaracolando no ambiente.

2 INT/EXT. PALACETE DOS AMORES – DIA – C.O.⁸

Travelling pelo palacete. A sequência é formada por vários movimentos de câmera que dão ao espectador a sensação de andar pelo edifício. As cenas são descontínuas, de modo a dar a sensação de estarmos em um labirinto. A fotografia, aqui, remete às minhas pinturas, às suas palhetas e composições. A última cena é uma andança pelo balcão do terceiro andar, que termina numa vista superior do salão de festas; o mosaico do chão ocupa o centro do quadro. Estão dispostos no salão alguns dos artistas que participam do filme (de 6 a 10 pessoas).

⁸ Algumas das cenas do filme partirão do registro de uma oficina sobre processos criativos ministrada por mim. Tais cenas, apesar de partirem desse registro, não se pretendem documentais. Não interessa aqui que o espectador compreenda o contexto de onde elas emergem. Nesse sentido, o roteiro do filme se cruza com o roteiro da oficina e, em certa medida, dele depende sem, no entanto, desenvolvê-lo dentro de si. Podemos interpretar que o roteiro da oficina cumpriria nesse caso uma função de método de preparação de atores dentro do filme, mas para além dele, basta-se por si próprio. A oficina se pretende um desdobramento do trabalho que realizei durante o mestrado em duas frentes: enquanto bolsista do programa de Tutoria da UFF, e como professora estagiária da disciplina de Conformações Através do Corpo (ambas as atividades realizadas na companhia de Flávia Naves). O trabalho da tutoria consistia basicamente numa escuta-propositiva; nossa principal função era a de orientar alunos artistas em seus processos de criação, auxiliando-os na descoberta das ferramentas necessárias para os desafios de cada um. De modo geral, a parte mais importante desse processo consistia em simples diálogo, um *a partir de*, um assistir ao parto. Os artistas traziam consigo um rumo vago para suas obras, e a vontade de concretizar essa vagueza. Nosso movimento era o de acompanhá-los nesse pêndulo entre rumo e vagueza, tornando-nos um espelho para que eles próprios pudessem ver seus processos por um ângulo renovado. De outra parte, o trabalho que desenvolvemos na disciplina pode ser definido como “propositivo de escuta”. A disciplina, de caráter prioritariamente prático, era composta por atividades voltadas para a busca de uma concentração acentuada dos participantes, desenvolvendo assim uma escuta — do próprio corpo, do corpo do outro e do ambiente — que desembocava em criações. Desse modo, exercitando uma passividade atenta nos participantes, a oficina tem como meta um flagrar e um deflagrar de atravessamentos artísticos. Dentro do contexto deste roteiro, as “cenas da oficina” serão identificadas com a sigla C.O., para que fique claro que os personagens que nelas aparecem são os mesmos, já que passarão todas as partes do filme.



Figura 3: Vista superior do salão de festas.

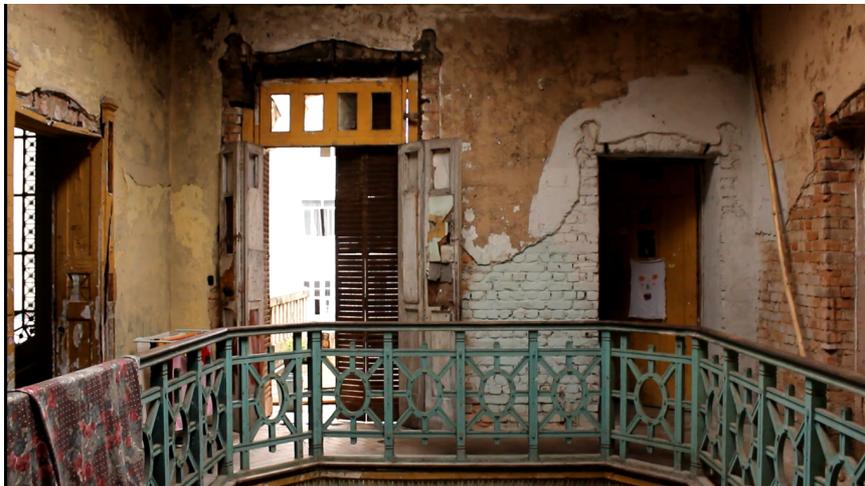


Figura 4: O balcão superior do Palacete.

3 EXT. PALACETE DOS AMORES – DIA

Thiago Gallego lê minha apologia com seu tom característico, como quem duvida de tudo o que diz.

4 APROPRIAÇÃO DE IMAGEM: sequência em preto e branco em que Falccac, o crítico de *8 ½*, jorra sua opinião desdenhosa sobre o esboço do roteiro de Guido.

5 INT. PALACETE DOS AMORES – DIA

Entrevista com Ismar Tirelli Neto, poeta. A entrevista trata de uma apresentação realizada por Ismar a convite de uma mostra de poesia na UFRJ, no Rio de Janeiro. O foco da entrevista é a escolha de Ismar para o cenário da apresentação: múltiplos telões exibindo em *loop* uma

filmagem dos olhos de sua mãe, criando o efeito de que ela o vigiava enquanto ele se apresentava. Ele conta que sua mãe foi – também em pessoa – assisti-lo.

6 INT. PALACETE DOS AMORES, SALÃO DE FESTA – DIA – C.O.

Os artistas, de pé, enquadrados um de cada vez, seguram desenhos com o retrato de seus censores internos.

VOZ EM OFF, em tom publicitário:

“Quando você está para criar seus trabalhos, qual é a voz que o impede? Qual é a voz que surge na sua cabeça dizendo que você não pode fazer isso? Quais são os rostos que compõem a tribuna de seu superego? Se tiver dificuldade em identificar essa voz, ou esse rosto, apenas fique atento ao que diz. Se ainda não identificou nada, escrutine brevemente sua vida. Comece com você criança, por sua infância. Em que episódio você se sentiu envergonhado por tentar criar alguma coisa, experimentar algo diferente? Agora, capture esse censor, desenhe-o.”

CORTA PARA

Planos individuais com os artistas. Eles narram ou descrevem seus censores, as cenas pelas quais eles foram capazes de capturá-los. A ideia das cenas é criar um ambiente como o de um confessionário de *reality show*. É tudo descaradamente melodramático.

7 Uma sequência hipnotizante de GIFs animados montados num ritmo crescente. O último deles mostra o protagonista de 8 ½, Guido, enforcando Falcacc entre as cadeiras de um cinema.

BLACK OUT

3. O ÍON DE PLATÃO

3.1. PLATÃO E A POESIA

Relembremo-nos de como chegamos ao *Íon*; em alguma medida, por ser este texto uma das primeiras formulações para a pergunta: qual é o saber da poeta? O que é necessário para que o poeta (ou, na nossa interpretação moderna, o artista) poeta? Mas também porque o que o texto parece indicar é que a resposta para essa pergunta é uma formulação — arcaica — do fenômeno que perseguimos nesta pesquisa. Isto é, na Teoria do Entusiasmo encontramos uma formulação que apresenta a gênese de uma obra, ou da interpretação/apresentação de uma obra, como o poeta/rapsodo/artista sendo atravessado por algo exterior a ele. No caso do *Íon*, isso que atravessa o artista é chamado de potência divina (*theia dynamis*).

No entanto, como já indicamos na introdução, nosso olhar não se volta para essa obra específica de Platão meramente por ela ser antiga; não nos interessa aqui exaurir uma trilha histórica, apontando quantas e quais diferentes formulações paralelas existem na História da Arte ou na História da Teoria da Arte que possam corroborar o fenômeno do atravessamento. Mas sim porque o pensamento de Platão é arcaico, isto é, guarda em sua formulação específica a *arké* — a origem, o motor — de nossa questão, e por isso mesmo se faz necessário tornar-se dele contemporâneo.

O que isso significa, tornar-se contemporâneo de um pensador antigo e arcaico? Significaria, por exemplo, que para levar a sério a teoria do entusiasmo enunciado por Sócrates seria necessário, então, crer nos deuses do Olimpo? Fazer o possível para se transmutar em um grego do tempo de Platão? Assim não nos parece – nem possível, nem necessário.

Ler Platão, um antigo, como arcaicocontemporâneo⁹ — esse é nosso projeto — significa interpretar seu pensamento tentando extrair dele (principalmente) as perguntas que ainda fazem sentido para nós e, junto a seu texto, explorar as direções para as quais elas

⁹ Esse neologismo, adotado aqui pelo seu poder de síntese, foi usado por Alberto Pucheu durante a banca de qualificação desta pesquisa para definir o caráter deste projeto que, inserido num programa de Estudos Contemporâneos das Artes, usa como chave de leitura um texto antigo.

apontam. No *Íon*, por exemplo, quando o personagem Sócrates joga com os sentidos possíveis de poesia, e chega a conclusão de que ela não é nem *téknhe*, uma perícia, um saber-fazer, nem *episteme*, uma ciência, mas que é, no entanto, um saber (divino), o que parece estar em questão é: qual é a relação específica da poesia com a verdade? De que modo ela se diferencia dos outros saberes e modos de falar? Isso significa ainda que, na pergunta sobre o saber da poesia — sobre o que o poeta precisa saber para poetar —, reside também a pergunta: que tipo de saber a poesia produz nas pessoas, seja no artista, seja no público?

Todavia, ler Platão como arcaic contemporâneo significa sabê-lo também antigo. Mirá-lo sem perder a medida da distância de nossos contextos. Saber que somos não só habitantes de um outro tempo e lugar, mas habitantes — e essa uma morada que guarda em si todo o abismo de nossas diferenças e semelhanças — de línguas distintas. É também saber-nos situados dentro de um diálogo milenar, polifônico, dentro de um acúmulo de vozes, muitas vezes antagônicas.

3.1.1. A poesia no contexto da República

A relação de Platão com as artes e principalmente com a poesia é, no mais das vezes, abordada a partir do livro X da *República*, seu diálogo mais famoso, atribuído à sua fase de “maturidade”. A questão em torno da qual esse diálogo gira é a justiça, e o que ela seja. Ali os personagens, a partir da estratégia proposta por Sócrates para encontrar tal virtude, tentam criar na imaginação a cidade justa, aquela capaz de criar homens justos. Não é incomum que a “expulsão dos artistas”, daquela *polis* fundada no pensamento dos personagens de Platão, que se dá no livro X, renda ao autor a fama de vilão das artes. Talvez por isso seja de se estranhar que nesta dissertação ele seja o primeiro a ser chamado à conversa, não como opositor, mas como um aliado da arte, e não só como um aliado, mas como um artista, isto é, como poeta.

Aqueles que afirmam ser Platão um opositor da poesia costumam enxergar no *Íon*, diálogo normalmente julgado de “juventude”, o início de um ataque aos poetas, cujo meio seria a ridicularização da figura do rapsodo. Esse ataque alcançaria na *República* seu ápice e confirmação, com os poetas sendo então considerados inúteis e, mais que isso, perniciosos ao

funcionamento ideal da *polis*.

Não há dúvida de que Platão põe em cheque a poesia de seu tempo; sua preocupação parece ser, principalmente, questionar o lugar central da poesia em relação à educação dos helenos. Vivendo em um tempo de transição de uma cultura oral para outra, da escrita, Platão se coloca como rival dos grandes pensadores gregos — de seu tempo e de épocas precedentes —, numa disputa pelos rumos da cultura a que pertence.

Platão toma para si a tarefa de distinguir a filosofia nascente de outras tradições que se relacionam, no mundo grego, à sabedoria¹⁰. Mas, precisamente partindo de sua intervenção nessa disputa¹¹, há aqueles que querem nos convencer de que Platão propõe a hegemonia da filosofia sobre a poesia, como se aquela nada tivesse a ver com esta. Para concordar com isso teríamos, no entanto, que ignorar, por exemplo, que a obra de Platão é dada em diálogos, em drama; que sua obra é, antes de tudo, ficção.

No contexto da *República*, a exclusão da poesia — e também da pintura — se deve à sua associação com a *mimesis*, a imitação. Tal associação aparece em dois momentos do diálogo: no livro III, tratando da educação das crianças, Sócrates propõe que se excluam do repertório infantil os poemas em que os autores fingem ser outros, isto é, os narrados em primeira pessoa, logo, miméticos; apenas aqueles a que chama diegéticos, narrados em terceira pessoa, seriam adequados aos ouvidos das crianças¹². No livro X, a crítica parece se agravar e se estender a toda a poesia. Depois de apresentada a teoria das Ideias, Sócrates retoma o assunto: agora a poesia é apresentada como fruto de *mimesis*, em comparação à produção daqueles que fazem objetos a partir de uma *tékhnē*, isto é, daqueles que produzem a partir do conhecimento de um modelo, à maneira do deus demiurgo — que, a partir das Ideias (imutáveis, e, elas sim, reais), produz a *phýsis*. Os artesãos estariam, assim, apenas dois graus

¹⁰ Oliveira (apud PLATÃO 2011, p.12) sugere que, no *Íon*, ao dizer que ele próprio não é sábio (*sophós*) mas que o são verdadeiramente os rapsodos, atores e poetas, Sócrates se exclui de uma tradição para fundar uma nova, não de sábios, mas de filósofos.

¹¹ Como demarca Pucheu (2007, p.140), essa disputa entre filósofos e poetas não nasce em Platão, mas faz parte da tradição grega — caracteristicamente agonística. Isso está indicado pelo próprio Sócrates, no livro X da *República*. Depois de ter banido os poetas, Sócrates pede que não seja julgado rústico e duro por essa decisão, já que “é antiga a dissidência entre a filosofia e a poesia” (PLATÃO, 2014, 607b); dito isto, cita exemplos de insultos proferidos pelos poetas contra os filósofos.

¹² No livro III, depois de analisar aquilo que é adequado para a educação das crianças no que concerne ao conteúdo dos poemas, Sócrates delimita também as formas adequadas dos poemas. É nessa análise que a narração julgada imitativa será considerada como má, uma vez que é pela imitação que as crianças aprendem, e através dela fixam-se os hábitos. Assim, não conviria estimular as crianças a serem o que não são — um homem imitar uma mulher, ou um jovem imitar um velho, por exemplo —, e tampouco conviria a elas imitar os viciosos, se se quer como resultados cidadãos virtuosos.

afastados da verdade (*alétheia*), enquanto os poetas e pintores, os mimetas, estariam dela afastados três graus.

No entanto, como aponta Ribeiro (2007, p.7), é preciso problematizar o conceito de imitação, já que, no contexto da *República*

[...] é somente a música, parcial ou totalmente, mimética que é rejeitada. Uma música puramente “diegética” (narrativa) não o é no livro III, bem como não seria no livro X uma pintura que contemplasse diretamente a ideia e não um homônimo sensível, e que, com isso, deixasse de ser mimética para se elevar à condição de “demiúrgica” — dois, e não mais três pontos afastada da verdade.

Ao que parece, no interior do pensamento construído ao longo da *República* se pode resguardar um lugar para a arte que seja ainda um lugar de conexão com a verdade. Mas a própria desqualificação da mimesis precisa ser analisada com cuidado. Afinal, segundo os critérios de “seu próprio” Sócrates, não seria Platão mimeta de todas as suas personagens? “Inclusive das 'anti-platônicas', mimeta de Górgias, de Protágoras, de Trasímaco, de Hermógenes e de Crátilo, de Lísias e de Sócrates com e sem inspiração, de Eutidemo e de Dionisodoro...” (RIBEIRO,2007, p.7) Em vista disso, a tarefa de compreender o que seria, para Platão, uma obra reprodutiva apenas das aparências, e o que seria uma obra que guardasse uma relação com a verdade, torna-se questão muito complexa; afinal, estaria ele desdizendo o dito com o próprio fazer?

3.1.2. O *como* do dizer de Platão

O que não se pode perder de vista é o *como* do dizer e do fazer de Platão. Costuma-se afirmar que Platão é o filósofo da participação. À verdade, imutável, nós nunca podemos ter acesso pleno, mas já estamos sempre dela participando. A relação com a verdade, como Platão parece indicar no Mito da Caverna (*Rep.* L.VII), se faz por uma caminhada, por um mover-se. E o caminho de relação que Platão propõe é o diálogo.

Alexandre Costa, em palestra sobre o *Íon*¹³, fala sobre o modo de Platão se conduzir, e ao leitor com ele, nessa movência. O diálogo, forma pela qual o autor nos transporta, contém já em sua composição *dia-*, o através, a travessia. O modo da escrita de Platão é um *hodós*, um caminho. Sendo travessia, o diálogo não pertence propriamente a nenhum dos personagens por inteiro. Por isso Sócrates, mesmo que ocupando o papel de condutor da maioria dos diálogos, não é a voz da verdade. Sócrates abre com alguém uma conversa sobre determinado assunto, chegando a uma conclusão, afirmativa ou aporética; em outro momento reabre a discussão com outra pessoa e, não raro, chega a outra conclusão. Costa sugere que a escolha platônica por apresentar conclusões distintas sobre o mesmo assunto mostra isso, a saber, que o diálogo é de todos que nele tomam parte, não sendo inteiro de ninguém.

Assim a poesia, como tantos outros assuntos na obra platônica, aparece de múltiplas maneiras. Ora os poetas são expulsos da *polis*, ora considerados divinos. Se não se pode determinar ou encarcerar a opinião de Platão sobre a poesia, podemos notar que, nas caminhadas de sua obra, a poesia enquanto tema aparece relacionada a assuntos de grande importância, tendo o poder de interferir na política, na educação, no amor.

Mas depoimento maior teremos sobre a poesia em Platão se olharmos para o *modo* de aparecer do seu pensamento, para sua escrita, para seu modo de habitar a língua grega – isto é, se olharmos para a poesia radical de Platão, sua filosofia:

Desinteressado por uma distinção entre gêneros, Platão inaugura uma nova maneira de pensar, um novo hibridismo, constantemente interrogativo — os diálogos —, que mantém a conexão constante entre o poético e sua mais nova derivação, o filosófico, mostrando-o enquanto abertura para um renovamento de seu modo de realização. (PUCHEU, 2007, p.139)

Se vamos pensar num Platão contrário à poesia, esse “ser contra” não pode ser entendido como vontade de aniquilamento, mas como fricção:

Nascendo da poesia, e continuando com uma intimidade agonística, impossível de ser superada, com ela, a filosofia, e, nessa intimidade, tentando conquistar algumas diferenças, ela se arrisca — estranha. Uma íntima estranheza, esta, entre poesia e

¹³ Trata-se de palestra intitulada “O poeta não-imitador, uma exceção: de uma nota da *Poética* à teoria do entusiasmo no *Íon* de Platão”, de 3 de Junho de 2015, em evento realizado como parte das atividades do projeto Filosofia da linguagem no pensamento clássico, desenvolvido no Núcleo de Estudos de Filosofia Antiga (NUFA) do Departamento de Filosofia da PUC-Rio. Temos acesso ao trecho mencionado, como a muitos outros que aparecerão ao longo desta dissertação, através da gravação de áudio realizada por mim.

filosofia, tornando a disputa — acolhimento. (Ibidem, p.139)

É por isso que, dentre aqueles que se propõem percorrer os percursos labirínticos de Platão, faremo-nos acompanhar, nesta dissertação, especialmente da interpretação de Alberto Pucheu, que, também poeta, como poeta olha para a poesia em Platão, sabendo que em sua obra “mantendo-se sujeito, ela se torna objeto de si mesma” (PUCHEU, 2007, p.160).

É por isso também que aqui o diálogo *Íon* nos interessa de modo especial. Pois se a poesia aparece como assunto em diversos diálogos — na *República*, no *Fedro*, no *Banquete* —, é o *Íon*, na obra platônica, “o único texto cuja dinâmica total gira em torno da poesia”; é ali que “a poesia se pensa, delongada e radicalmente” (PUCHEU, 2007, p.171). E, como observa Oliveira (apud PLATÃO, 2011, p. 12) na introdução de sua tradução, sendo esse um diálogo julgado “de juventude”, faz-se notar que “Platão de fato, trata, em primeiro lugar, e exemplarmente, da arte poética e do poeta quando fala da relação entre arte e verdade.”

3.1.3. Com que olhos adentramos o *Íon*

Essa preparação a respeito do entendimento que temos da relação entre Platão e a poesia se faz necessária para adentrarmos finalmente as palavras que compõem o *Íon*, para nela nos aventurarmos em nossa própria leitura. Isso porque é preciso entrar nessa empreitada avisados de que muitos duvidam da qualidade dos frutos que possamos dela tirar, uma vez que a fortuna crítica do *Íon* não é exatamente imaculada. Dentre os que se pronunciaram sobre o diálogo, como já vimos, Goethe, um dos mais ilustres¹⁴, foi provavelmente aquele que mais contribuiu para a má fama do texto.

Como aponta Muniz (2011, p.36), a leitura de Goethe repercutiu profundamente na área dos estudos platônicos. A influência de seu pequeno texto intitulado *Platão como partícipe de uma revelação cristã*, escrito em 1796, e publicado em 1826, fez com que o *Íon* fosse considerado pela grande maioria dos comentadores e intérpretes apócrifo ou obra de

¹⁴ A propósito de leitores ilustres, é necessário mencionar a posição de Shelley, diametralmente oposta à de Goethe. O poeta inglês, enquanto trabalhava numa tradução do *Íon*, publicou sua *Defesa da Poesia*, declaradamente afinada à teoria do entusiasmo platônica.

segunda ordem, fruto da inconsequência juvenil de Platão.

Goethe é veemente em suas acusações. Escreve ele: “Pois como é possível que o *Íon*, por exemplo, seja apresentado como um livro canônico, se este pequeno diálogo não passa de uma caricatura? Provavelmente porque o fim da obra tematiza a inspiração divina, aqui como frequentemente alhures, Sócrates apenas fala com ironia.” (GOETHE, apud MUNIZ, 2011, p. 109) O autor sugere ainda mudar o nome do diálogo platônico para “*Íon*, ou o rapsodo humilhado”, para ser mais adequado às intenções de Platão, a quem Goethe atribui uma verdadeira maldade, digna do comediante Aristófanes, ao retratar o rapsodo como um homem extremamente limitado.

Por volta do texto, Goethe (Ibidem, p.109) chama atenção para o veio polêmico que atravessa todo escrito filosófico; aqueles que leem os diálogos platônicos deveriam levar em conta que esses são dirigidos não apenas *para*, mas frequentemente *contra* alguma coisa. Os comentadores parecem ter entendido, *grosso modo*, que nesse *para* e nesse *contra* estava implícito simplesmente um “a favor” da filosofia em oposição à poesia.

Sobre esse assunto, o que Pucheu clarificará, na primeira parte de seu ensaio *A Poesia e seus Entornos Interventivos, uma tetralogia para o Íon, de Platão*, é que, tanto quanto Platão, Goethe também escreve contra algo. O alvo direto do texto do poeta alemão não seria, no entanto, Platão, mas Friedrich Stolberg, que publicou em 1795 uma seleção de diálogos platônicos com um prefácio “afetadamente religioso.” Aquilo a que Goethe reage é a tentativa de se fazer de Platão um pensador cristão, o que parece bem claro já a partir do título de seu texto. O que Goethe pede é uma apresentação que leve em conta as circunstâncias e motivações da escrita platônica, de modo claro e crítico; isto, Pucheu dirá, resumindo a exigência goethiana, significa que devemos ler Platão como grego — ainda que, acrescenta, o sentido de *grego* tenha que ser, a cada instante, reinventado (PUCHEU, 2007, p. 145).

Goethe encerra seu texto dizendo que aquele que puder distinguir o que homens como Platão disseram seriamente, ironicamente ou a meio termo, semi-ironicamente¹⁵, faria grande serviço para a formação de todos nós, “pois já passou o tempo em que as sibilas profetizavam sob a terra; exigimos a crítica e desejamos julgar antes de aceitar alguma coisa e utilizá-la em nós” (GOETHE, apud MUNIZ, 2011, p.112). É acatando a exigência de Goethe, e tomando

¹⁵ Aqui optei pela tradução de Pucheu, que usa as palavras “ironia” e “semi-ironia” onde Vieira escolhe “brincadeira” ou “meia-brincadeira”. Isso porque, como se verá, a argumentação de Pucheu depende da análise justamente do que seria a ironia. Tanto mais, ironia é uma caracterização muito frequentemente conferida às falas de Sócrates.

para si a tarefa por ele proposta, que Pucheu desenvolve sua interpretação do *Íon*, isto é, tentando separar aquilo que o personagem Sócrates diz ironicamente daquilo que diz seriamente. De modo resumido, podemos pensar a tarefa também a partir da formulação de Muniz (2011, p.37): afinal, o personagem Sócrates acredita ou não na doutrina do entusiasmo que ele próprio apresenta?

Por sua vez, a exigência de Pucheu para que se cumpra a tarefa é que se defina o significado de ironia, uma vez que ela não deve ser confundida com mera galhofa. Está posta então a pergunta: “O que é a ironia socrática presente nos diálogos platônicos?” (PUCHEU, 2007, p.150)

Pucheu elege Kierkegaard como aquele que melhor pode contribuir para responder à questão: a ironia seria um modo especial de perguntar, no qual o interesse da pergunta não mira a resposta conquistada, positiva, mas a “exaustão de um conteúdo aparente, deixando assim atrás de si um vazio” (KIERKEGAARD, apud PUCHEU, 2007, p.150). A ironia se apresenta como o caminho próprio da aporia platônica:

[...] perguntar, portanto, para confundir, para estarrecer, para levar o interlocutor a, desfazendo-se de suas certezas habituais, se perder, para conduzi-lo, do concreto empírico cotidiano que o cerca, à abstração sem conteúdo de um vazio aporético, no qual o filósofo, aventureiro, se insere, sem jamais sair completamente dele e tragando seus interlocutores para esta não-ambiência. (PUCHEU, 2007, p.150)

O que acontece quando caímos nesse vazio? O que acontece conosco, quando nos deixamos embarcar na travessia cujo timoneiro é Platão? Teria ele a intenção de nos abandonar, cegos, nessa não-ambiência, ou ele mesmo faz isso em obediência a uma necessidade, porque de outro modo não chegaríamos onde é preciso?

Neste momento da eclosão do vazio ou do nada que conduz os conversadores a, sem saída, mergulharem nele, só lhes restaria uma possibilidade: de dentro do vazio, do nada, maravilhados, tornarem-se um novo tipo de poeta, aquele que, mais uma vez, do nada, do vazio, do silêncio, criando, produz — pensamento. Um tipo de pensamento que, no caso, socrático, confundindo as palavras e o silêncio, quer justamente ofertar-se ao interlocutor. Oferecer o silêncio que não se pode possuir, eis a ironia, a aporia, a dialética... Eis Platão, e o Sócrates platônico. Acontece que quem se sentirá impelido a realizar este movimento silenciador e produtor não é ninguém menos do que o leitor, o rosto escondido em todo e qualquer diálogo platônico. (PUCHEU, 2007, p.151)

Nos colocamos, então, a caminho, lembrando sempre da ironia socrática, e do que seja ela, na tentativa de nos localizar entre os vazios e cheios da topografia do texto de Platão.

3.2. O ÍON TAQUIGRAFADO

Certa feita, nos idos de 2013, eu estava numa fase de produção pictórica que se dava aos pingos. Em sessões rápidas, que abriam brechas em dias muito pesados, eu fui acumulando um grande número de pequenas pinturas em papel. Um dia, olhando para a multiplicidade daquela criação, percebi que em todas aquelas folhas estendidas à minha frente não havia nenhuma que eu tivesse vontade de manter; fui tomada por uma legítima fúria de destruição-criadora. Munida de tesoura e grampeador, retalhei uma por uma as pinturas enquanto, ao mesmo tempo, as agregava, misturando-as, tornando as múltiplas superfícies uma única extensão. Ao final do processo, concluí matematicamente que havia melhorado muito o meu score como artista, livrara-me de dezenas de pinturas ruins restando apenas uma. Passado mais alguns dias, retomei o grande monstro e desdobrei o processo, recortando, dividi-o em outras pinturas de tamanhos diferentes, não mais dependentes das proporções padronizadas das folhas industrializadas, mas decididos pela força cosmogônica daquilo que — contido por ela — definia a nova forma.

Se, nas primeiras pinturas, a planaridade da superfície era suporte para diferentes profundidades cromáticas, as últimas, mais complexas, trazem em si, fundidas e tensionadas, a profundidade apenas cromática das primeiras e a profundidade física das sobreposições dos papéis.

O processo de surgimento dessas pinturas se deu pela partição, pelo despedaçamento e, de algum modo, pelo distanciamento das pinturas iniciais, tornando impossível o acesso ao que elas um dia foram. Por outro lado, nessa traição de suas formas originais, essas pinturas foram, de certo modo, guardadas; não como se pudessem ser, por um processo reverso, remontadas, mas guardadas em potência, dinamizadas pela sua nova configuração: tonaram-se labirintos visuais.



Figura 5: FORMIGHIERI, L. Sem título, 2013. 24 x 42cm. Técnica mista s/ papel e grampos de metal

Narro esse processo com o propósito de explicar de que modo proponho agora ao leitor a entrada em um novo labirinto, textual. Os diálogos de Platão, como já vimos, são sempre labirínticos e polifônicos. Como leitores, somos conduzidos pelos personagens; mudando de direção conforme esses interferem no rumo dos argumentos, somos levados à irônicas aporias, perdemo-nos. Os labirintos, sabemos, podem ser prisões perigosas; é de bom senso, portanto, entrar neles com alguma estratégia, agarrados a algum fio de Ariadne. Mas dizem que na Grécia os labirintos eram também ambientes de explorações lúdicas; em festejos populares, eram propostos como brincadeiras para os jovens. Entrava-se neles em grupos que procediam do seguinte modo: formavam uma fila, andando de braços dados, intercalados rapazes e moças. Como uma cobra deslizavam pelos corredores e, quando o primeiro da fila se deparava com um beco, aquele ou aquela que estava por último tornava-se o novo condutor e escolhia novo caminho, repetindo-se o procedimento quantas vezes fossem necessárias até o momento de juntos encontrarem a saída.

Proponho, portanto, entrar no labirinto do *Íon* de Platão como quem joga uma partida. Mas, à semelhança das pinturas de que falei acima, a partida que jogaremos não tem em si apenas as aporias e polifonias propostas por Platão. De fato, o labirinto de Platão está para nós fragmentado e distanciado, tornado uma nova extensão composta por todas as partidas de inúmeros leitores anteriores a nós. A polifonia dos personagens e modos de dizer de Platão está exponencialmente multiplicada pelas vozes daqueles que nela se aventuraram; o labirinto,

portanto, é modificado por cada um que nele caminha, que encontra diferentes saídas para as mesmas passagens.

O tabuleiro ou o campo montado para nossa partida está disposto de modo a que possamos acompanhar o trajeto de quatro jogadores específicos já mencionados nesse trabalho. Cada um deles entra no texto com metas, estratégias e formatos de desenvolvimentos bastante distintos. Alguns parecem enfrentar o labirinto como perigo — perigoso ao menos para a poesia —, enquanto outros parecem percorrê-lo sabendo que ele é provocativo mas, fundamentalmente, um convite para o jogo do pensamento.

A partida de Goethe, como já vimos, se dá em poucas páginas nomeadas *Platão como partícipe de uma revelação cristã*, como um texto-resposta a uma partida de outro jogador. Aqui utilizamos a tradução de Vladimir Vieira, publicada integralmente em anexo no livro *Artes do entusiasmo*, organizado por Fernando Muniz.

Marina Cristina de Franco Ferraz — que, assim como Goethe, parte da meta de demonstrar que Platão, no *Íon*, ataca a poesia — caminha pelo texto metodicamente. A partida dela nós acompanhamos através do livro *Platão: as artimanhas do fingimento*, e especificamente pela segunda parte do livro, *O poeta, como o sofista: um fingidor*, na qual Ferraz avança em sua interpretação seguindo passo a passo o diálogo.

A partida jogada por Alexandre Costa a que temos acesso, por sua vez, acontece de modo muito diferente. Em primeiro lugar por se dar pela oralidade, na palestra intitulada *O poeta não-imitador, uma exceção: de uma nota da Poética à teoria do entusiasmo no Íon de Platão*; ela tem, portanto, um fluxo e um encadeamento mais abertos, porosos, por exemplo, às intervenções do público. Em segundo lugar, como se dá a ver pelo título, por tal palestra ter o *Íon* como objeto, mas não o único. Seu recorte se dá em relação ao contexto no qual foi apresentada, um grupo de pesquisa cujo tema principal de debate era a *Poética* de Aristóteles. Sendo assim, seu pensamento se desenvolve não no encaixe de cada uma das palavras de Platão, mas espreitando sua estrutura de modo mais abrangente, relacionando-a e comparando-a não só a outras obras platônicas que oferecem diferentes entradas para o tema da poesia, mas também a outros pensadores gregos. No nosso recorte, no entanto, tentamos nos ater, do que foi dito, àquilo que se referisse apenas e diretamente ao diálogo em questão.

A partida intitulada *A poesia e seus entornos interventivos: uma tetralogia para o Íon, de Platão*, cujo jogador é Alberto Pucheu, se dá em ensaio contido no livro *Pelo colorido*,

para além do cinzento: A literatura e seus entornos interventivos. O texto de Pucheu, o mais longo de todos, não faz, como o de Ferraz, uma análise passo a passo do *Íon* — apesar de se demorar em muitas palavras e perscrutar com calma alguns dos diálogos dos personagens platônicos. Sua leitura se propõe interventiva, inventiva, poético-filosófica.

Nossa própria partida, então, se dá pelo entrelaçamento de todas essas. O que não se pode perder de vista é que tal entrelaçamento tem como preço — como, em alguma medida, qualquer discurso em que se pretende usar a voz do outro — o estilhaçamento de cada uma dessas falas. Inúmeras camadas de procedimentos: recortes, colagens de trechos distantes, simplificações, foram necessárias para fazer caber e configurar nosso formato assumidamente polifônico — e também assumidamente traidor.

É por isso que a partida que agora jogamos chama-se *O Íon taquigrafado*: a brincadeira à qual nos propusemos foi a de, de forma abreviada, tentar traduzir o discurso de cada um dos jogadores listados, localizando-os dentro de um tabuleiro formado pelo, já também abreviado por nós, texto *Íon* de Platão. A taquigrafia é um método de registrar discursos de modo a aumentar a velocidade de registro em relação ao método padrão de escrita, de modo que alguém consiga, por exemplo, por meio do uso de abreviação ou notação simbólica, acompanhar na escrita aquilo que outro alguém fala. Aqui, portanto, fazemos uma taquigrafia figurada; com esse termo queremos apenas dizer que o pensamento de cada autor está resumido, como se tentássemos anotar aquilo que dizem a respeito do diálogo, todos ao mesmo tempo. Para tanto, resumimos suas posições, utilizando quando necessário de citações (por vezes subsequentes, de trechos distantes em seus textos de origem), ou paráfrases, que crivem de maneira eficiente o pensamento de cada um, tentando manter ao máximo a fidelidade ao léxico próprio de cada autor.

Modos de jogar: a nossa taquigrafia do texto de Platão aparece sempre em negrito; ela foi separada em trechos, de modo que a leitura de cada um dos outros autores (também taquigrafados) aparece delimitada por chaves, logo abaixo do trecho platônico a que se refere de modo mais imediato, segundo nossa interpretação. Um modo de entender essa dinâmica é pensar que estamos assistindo à partida do *Íon* de Platão, ao mesmo tempo em que escutamos pelo rádio quatro narrações em diferentes estações. Cada um dos narradores-comentadores enxerga uma partida diferente, enquanto nós podemos assistir a todas.

Propondo-nos a assistir — e participar — do jogo, podemos fazer isso de modos

diferentes, escolhendo, a cada vez, qual estratégia seguir para passar pelo labirinto. Se lermos apenas os trechos em negrito, pulando as taquigrafias dos comentadores, por exemplo, teremos uma versão resumida do texto platônico. Agora, se escolhermos parar a cada trecho e ler todas as taquigrafias referentes àquele pedaço, os marcos deixados por cada um dos jogadores-narradores do labirinto platônico, teremos uma visão multifacetada e agonística do diálogo. Outro modo ainda é o de acompanhar, a cada vez, as chaves referentes a um único jogador, podendo assim ter ideia mais clara da estratégia e segmento que cada um dá à sua própria partida.

Independente do modo de entrar, o jogo permanece aberto a quantas novas propostas e usos dele se quiser fazer. Antes de começar a partida, é preciso atentar ainda a uma regra que diverge levemente da regra habitual aplicada ao restante do texto desta dissertação, com o intuito de atender às necessidades especiais desta sessão: por uma questão de limpeza visual, e portanto de clareza comunicativa, substituímos o sistema autor-data de referências. Ao lado de citações e paráfrases constará apenas o número da página ao qual o trecho se refere, entre parênteses, ficando implícito que tudo que estiver contido na chave identificada pelo nome de um dos autores se refere à obra de sua autoria mencionada nesta introdução – obras essas devidamente listadas na seção de referências da dissertação. Uma vez que, neste labirinto, utilizamos apenas uma obra de cada um desses autores, não haverá chance de enganos desta sorte.

Bom jogo!

Íon, o labirinto

(530 a-b) O ateniense Sócrates interpela o rapsodo Íon, de Éfeso, que chega à sua cidade, vindo de Epidauro, trazendo de lá o primeiro prêmio das disputas rapsódicas.

[GOETHE: Sócrates, irônico, máscara de um Platão malvado e galhofeiro, interpela o tolo Íon com intenção de humilhá-lo e, com ele, a poesia.]

[FERRAZ: Sócrates, de antemão vitorioso, interpela o tolo e enfatuado Íon, figura menor da poesia grega (p.33), que serve de mero contraponto cênico para o primeiro (p.

34). Deste modo, Platão pretende atacar a poesia, que fica contaminada pela desqualificação de seu porta-voz (p.35).]

[COSTA: Platão-filósofo (e portanto amante do saber), se põe a caminho daquilo de que carece, sabedoria (já que amor é condição de carência). Dividindo-se em Sócrates-dialético-filósofo (e portanto amante do saber) e Íon-rapsodo, que traz consigo a poesia, o autor coloca em cena duas linguagens para testar seus limites e potências. De partida, a filosofia e a poesia têm de semelhante, na cultura grega, a aspiração à universalidade, isto é, à superação da idiotia, daquilo que é particular. Isso caracteriza um movimento heroico da cultura grega que, sabendo ser a idiotia uma condição universal do humano e, portanto, a rigor, insuperável, mantêm-se na tentativa de superá-la. A aposta dessa operação é a de que mirando na medida do impossível é que se realiza o máximo da possibilidade.]

[PUCHEU: O poeta-filósofo Platão faz acontecer, numa Atenas dialógica, um encontro aparentemente casual entre dois dos melhores helenos de seu tempo. Quem são eles? Sócrates, o idiota (sábio caracterizado pelo seu não-saber), ateniense, ao mesmo tempo urbano e atópico — o modo de habitar a cidade do filósofo contrasta com o habitual, com o modo cotidiano que é tópico, norteado, pré-determinado, legislado. Corporalmente situado na cidade, ele é desinteressado por tudo que nela é apenas territorializado, sua *dianoia*, viaja por todos os lados sem se fixar, perscrutando a natureza de cada um dos entes em sua totalidade. O modo de habitar dianoético é aquele que mostra, no ordinário, o extraordinário que o atravessa¹⁶. Sócrates, sedentário, aborda aquele que é vagamundo, e o

¹⁶ A palavra *dianoia*, que aparece no texto de Platão no trecho subsequente (530c), é de vital importância para a interpretação de Pucheu do diálogo *Íon* e, portanto, também para a nossa. Embora seja comumente traduzida por “pensamento”, o autor traz a possibilidade de traduzi-la como “vida em sua vivificação”, como veremos a seguir. Pucheu buscará no *Teeteto* e no *Crátilo* passagens que esclareçam o sentido – complexo – que Platão atribui a *dianoia*, para o qual olharemos com mais calma na seção seguinte deste capítulo. Nesse momento da entrada dos personagens no diálogo *Íon*, Pucheu analisa a relação dos personagens e das cidades mencionadas, mostrando como eles se confundem, doam sentidos uns para os outros. É nesse sentido que a ideia de habitação ganha importância em sua interpretação. No trecho do *Teeteto* (173 d-e) em que a palavra *dianoia* aparece, Sócrates fala acerca dos modos de o filósofo habitar a cidade. É lá que ele afirma que apenas o corpo do filósofo habita a cidade, enquanto a *dianoia* viaja por todos os lados. Citando a fala de Píndaro (um poeta), Sócrates diz que a *dianoia* é geométrica “dos subterrâneos” e da extensão da superfície da terra, e astrônoma do “para além do céu”, não se fixando, no entanto, em nada, ainda que comandando tudo. Pucheu traz esse sentido da habitação dianoética presente no *Teeteto* para demonstrar como, na fala platônica, o poder do filósofo e o do poeta já aparecem como um comum em relação a isso que a *dianoia* nomeia.

induz a parar: Íon, o entusiasmado rapsodo, aquele que é interurbano, e traz consigo a poesia. Íon entra no diálogo como estrangeiro, mas também central, assim como sua cidade, Éfeso, periférica ao mesmo tempo que ateniense. “Quem é o melhor dos gregos? Onde está a excelência contemporânea? O que pode a poesia? O que pode a filosofia?” (p.162)]

(530b -d) Sócrates se diz invejoso da técnica dos rapsodos, pois através dela:

1 - É conveniente ornar e o corpo, e ficar belo;

2 - É necessário conviver na companhia dos poetas — muitos e bons — e, entre eles, o melhor e mais divino, Homero;

3 - É necessário saber de cor o pensamento (*dianoia*) dos poetas e não apenas suas palavras;

4 - O rapsodo deve tornar-se, para o ouvinte, intérprete (*hermeneús*) do pensamento do poeta;

Íon diz que a parte de interpretar o pensamento do poeta é a que dá mais trabalho (*ergon*) e que ele é o melhor dentre os homens em dizer belas coisas sobre Homero.

Sócrates diz que gostaria de ouvir Íon declamar em outro momento. Agora pede que ele responda se é terrível (*deinós*, hábil) apenas em Homero ou também ao falar de outros poetas. Íon diz que só em Homero.

[FERRAZ: Os elogios socráticos à rapsódia são evidentemente irônicos. É uma armadilha na qual Sócrates sutilmente atrela a arte do rapsodo ao território no qual a filosofia pretende estabelecer sua hegemonia: o conhecimento (p.41). A *techné* do rapsodo não é vista em relação à sua atuação, mas a um suposto conhecimento a respeito do poeta. Desse modo, a poesia passa a ser remetida a um tipo de operação mental regido pela razão, o que se mostra pelo termo escolhido: *dianoia*, que contém em si *dia-* através, e *nous*, inteligência (p.42).]

[PUCHEU: Essa é a parte proposicional e ambígua do diálogo. O rapsodo está, de partida, caracterizado como técnico e como hermeneuta, os dois sentidos confundidos. Aqui se esboça a preparação da ironia socrática, que não está espalhada por todo

o diálogo, mas diz respeito somente à alternativa técnica da poesia. A inveja admirativa de Sócrates, tudo aquilo que aparece como conveniente e necessário ao fazer do rapsodo, são inteiramente afirmativos (p.154). À rapsódia e à poesia, está reservada outra pregnância, em nada menor do que a técnica ou a epistêmica, da qual já temos mostra no trecho em questão: “e, além disso decorar, não só apenas seus versos, mas isto que os vivifica (*dianoia*), isto sim, é invejável” (p.154).]

(531a -d) Sócrates diz (Íon concorda) que os poetas falam sobre as mesmas coisas. Sócrates pressupõe que, se Íon fala bem de Homero e os poetas falam das mesmas coisas, ele deve ser capaz de fazer exegese (*exegésis*) de qualquer poeta. Íon diz só ser capaz de falar sobre as coisas que os poetas disserem em concordância com Homero. Sócrates, através do exemplo do adivinho, mostra a Íon que quem é especialista em um assunto deve saber fazer exegese daquilo que falam os outros sobre o mesmo assunto, distinguindo os que falam bem dos que falam mal.

[GOETHE: De início Sócrates faz o rapsodo sentir sua limitação. Íon “até ousa falar de Homero, mas provavelmente antes para ilustrar do que para interpretar as passagens que aí ocorrem, antes para aproveitar a ocasião de dizer alguma coisa do que para trazer, por meio de sua exegese, os espectadores para perto do espírito do poeta” (p.109).]

[FERRAZ: Sócrates passa a pôr em xeque o suposto saber de Íon como especialista em explicar poemas. A estratégia utilizada reforça o tratamento da poesia que interessa a Platão, abordando-a com ênfase no “sobre o que” nela se fala, privilegiando o que seria seu conteúdo “informativo” (p.44).]

[PUCHEU: Ironicamente, para levar Íon à aporia, Sócrates, estrategicamente, “assume e amplifica um discurso de valorização de tudo o que concerne à técnica, como a própria habilidade, a exegese, o falar sobre e o objeto ou o assunto ou o tema do qual se fala” (p.172)]

(531d a 532b) Íon diz que poetas falam sobre as mesmas coisas, mas Homero fala melhor do que os outros.

Sócrates, somando mais dois exemplos, o do médico e o do aritmético, demonstra a Íon que quem é técnico em um assunto é hábil (*deinós*) para falar tanto dos que falam bem quanto dos que falam mal a respeito do assunto que dominam. Desse modo, Íon, se reconhece Homero como o melhor, deve ser o melhor juiz (*krités*) para falar também dos que são piores no assunto da poesia.

[FERRAZ: Uma vez reduzida a poesia ao tratamento de temas, Sócrates convence Íon do fato de que os especialistas de cada área seriam necessariamente mais competentes do que o rapsodo para comentar passagens dos poemas que se referissem a cada uma dessas artes (p.45). Uma *techné*, aqui, é compreendida como um conjunto de regras e de condutas práticas assentadas em um conhecimento científico (*epistemé*), constituindo-se cada uma delas num campo próprio de saber referido a conhecimentos que se traduzem, sobretudo, em intervenções práticas. Deste modo a arte do rapsodo e, de forma indireta, a poesia, são colocadas sob suspeição, já que esta inclui como tema diversos outros saberes específicos, o que demonstra a indeterminação de seu suposto objeto próprio (p.46). Platão faz, assim, parecer que a poesia deseja abarcar todos os conhecimentos, o que equivaleria a uma pretensão arrogante e perigosa (p.47).]

[PUCHEU: O que fica claro aqui é que os dois personagens não estão falando da mesma coisa. O artil socrático poderia ser resumido da seguinte forma:

“Diga-me, querida cabeça, amigo Íon, será o rapsodo um hábil técnico que faz exegese dos objetos temáticos sobre os quais os poetas falam, sem poder privilegiar um destes poetas sobre os outros, sabendo falar igualmente bem de todos eles?” (p. 172)

Ao que Íon responderia:

“Ah, logo você, meu amigo mais feio, porém, o mais sábio, falando da rapsódia e da poesia em termos de um falar sobre assuntos, objetos, temas, enfim, falando da

poesia em termos de exegese... Por Zeus, neste momento, nem parece que as palavras de Apolo sejam verdadeiras! Pois, quanto a mim, querido amigo, o que me importa em Homero, e, portanto, na poesia, já disse antes, não é nada disso — de fazer exegese, falando sobre assuntos, temas ou objetos —, mas, sim, falar com ele, na maneira, no modo como Homero poetou, ou como você mesmo, inventando, parece gostar de falar, se não me falha a memória nem a compreensão, sua hermenêutica.” (p.173)

A resposta de Íon encaminha a conversa justamente para o rumo que Sócrates deseja: afastando a performance rapsódica e a poesia da possibilidade técnica e exegética e fortalecendo a possibilidade interpretativa ou, segundo a terminologia do diálogo, hermenêutica, associada ao verbo *poieo*, poetar. “A interpretação recitativa do rapsodo é totalmente empática ao poema, implicando-o e sendo-lhe co-intensiva, de um jeito que a interpretação exegética dos comentadores não consegue, pois esta tem por finalidade explicar ao público, com outras palavras, aquilo que se passa no poema, perdendo, com isto, justamente o diferencial implicativo do poético, o seu modo, a sua maneira, o seu como, a sua realização, a força de sustentação do sentido enquanto sentido e, com isto, obviamente, o sentido do tema tratado.” (p.173) “A interpretação hermenêutica do rapsodo se harmoniza inteiramente com a interpretação, também hermenêutica, do poeta, (...); pelo poetar, ambos são intérpretes disto que a *dianoia* nomeia (...). Dar voz a esse — isto — inominável é o que se requer da interpretação, que, por isso mesmo, é criadora, poética, intermediária entre o silêncio e os ouvidos mortais.” (p.174)]

(532c-d) Íon, aparentemente convencido pela argumentação de Sócrates, pergunta qual a causa de ser ele adinâmico quando alguém discorre sobre outros poetas e acordar quando falam de Homero.

Sócrates responde: não é por meio de uma técnica ou de uma ciência que Íon é capaz de falar de Homero. Se fosse por meio de técnica, Íon saberia falar de todos os poetas, pois uma técnica leva em consideração o todo. Pois a poética, supõe-se, leva em consideração o todo (*holon*).

[GOETHE: “que homem é esse que confessa dormir quando se leem e explicam poemas de outros poetas? (...) só pode ter obtido seu talento pela tradição ou pelo exercício.” (p.110)]

[FERRAZ: Nesse ponto, interrompe-se momentaneamente a discussão, o que contribui para criar um clima de suspense em torno da explicação de Sócrates, que é adiada, projetada mais para a frente (p.48).]

[PUCHEU: O argumento socrático afasta a rapsódia (e a poesia) da técnica por ela não se relacionar com o todo de um assunto. No entanto, afirmativamente, Sócrates diz que a poética se relaciona com o todo (*holon*). O todo ao qual a poética serve e investiga não é, todavia, um assunto, mas a própria poesia, e não a poesia somente como um assunto, mas a relação entre o — que — e o — como — dizer. Ela investiga ao mesmo tempo que promove a transitividade do poema para isso que a *dianoia* nomeia. “A vivência da dinâmica dianoética é o todo a que a poética serve.” (p.180) O próprio diálogo *Íon* é, portanto, poético, porque assuntando a poesia, explorando-a como tema, ao mesmo tempo investiga (e também promove) sua realização acomodatória, o seu diferencial enquanto modo de dizer. Diferente dos poetas anteriores a ele, Platão, através de Sócrates, mescla linguagens: em alguns momentos caminha através de demonstração dialógica e, em outros, quando lhe é conveniente ou necessário, empreende uma fala equivalente à dos poetas, pensa poeticamente (como no caso da imagem da pedra heráclica, que aparecerá em seguida no diálogo). “A poética produz, portanto, certos tipos de escrita que, se diferenciadas pelo relacionamento com o *holon*, tornam teoria e poesia indiscerníveis, desconsiderando, como Platão freqüentemente o faz, a distinção entre os supostos gêneros poéticos e entre a poesia e novas possibilidades de pensá-la.” (p.179)]

(532d-e) Íon diz que gosta de ouvir os sábios (*sofoi*) como Sócrates, e que gostaria de escutá-lo falar sobre isso.

Sócrates diz que sábios são os rapsodos, atores e poetas, enquanto ele não diz nada mais que a verdade, que é o que convém a um leigo (*idiótes*).

Qualquer leigo pode entender o que ele diz: que uma técnica leva em consideração um todo.

[FERRAZ: “Se ao longo do diálogo Íon não se revela em nada sábio, sua identificação ao ator e ao poeta tem por efeito evidente, contaminar, por contiguidade, esses dois últimos personagens com sua idiotice caricatural.” (p.48) Sócrates, vestindo uma máscara de leigo, associa a si a verdade, do que se pode concluir, sutilmente, que o rapsodo, o ator e o poeta mentiriam como especialistas (p.49).]

[COSTA: Sócrates, ao chamar os rapsodos de sábios, não está sendo irônico; está demarcando a diferença entre a linguagem dialética e a linguagem poética, e também demonstrando um certo espanto pela potência desta última. É como se o filósofo dissesse:

“o problema, Íon, não é você que, não sei como, foi escolhido para ser essa potência divina (e portanto alcança, de súbito, o universal na linguagem). O problema sou eu, que sou profano e preciso de um método para a construção do conhecimento (que é universal). Para mim, é necessário disciplina e método para superação do ego, para minimizar o iminimizável eu.”]

(532e a 533c) Sócrates pergunta a Íon se esse conhece alguém que, em pintura, escultura, na arte de tocar flauta ou cítara, saiba falar só dos que fazem isso bem, e não dos que fazem mal. Íon diz que não conhece. Sócrates pergunta ainda se Íon conhece alguém que, falando sobre rapsódia, sabe fazer exegese de outros rapsodos, mas que de Íon de Éfeso, não sabe.

(533c a 534e) Íon confessa que não pode contradizer Sócrates, mas repete que sobre outro poeta além de Homero é incapaz de falar. Pede que Sócrates investigue a causa disso.

Sócrates diz que isso, de falar bem de Homero, existe em Íon, não sendo todavia uma técnica, mas um poder divino que o move, como na pedra de Hércules, magnética. Os anéis de ferro ← pendem ← uns dos outros, mas o poder depende da ← PEDRA. Do mesmo modo, a MUSA→ cria

entusiasmados e através desses → uma série de outros entusiasmados é suspensa. Pois, poetas épicos e líricos (os bons) entusiasmados e possuídos dizem belos poemas, coribantes ~~clatitantes~~ freneticamente estando fora de seu juízo, poetas líricos fazem melodias quando (fora do juízo e possuídos como bacantes) e m b a r c a m no ritmo e na harmonia. Poetas=abelha, colhem de fontes de mel de certos jardins das Musas e nos trazem melodias. Pois, coisa leve é o poeta, e alada e sacra e incapaz de fazer poemas antes que se tenha tornado entusiasmado e o senso (*nous*) não esteja mais nele. enquanto mantiver esse bem,

O S E N S O

todo homem é incapaz de fazer
r poemas e de cantar oráculos.

Mas, como não é em virtude de uma técnica que os poetas poetam, mas de concessão divina (*theia moira*), cada um só é capaz de fazer o que a Musa o inspira. Se fosse em virtude de uma técnica que teriam a ciência de falar belamente em um gênero, também seriam capazes de fazê-lo em todos os outros. O deus retira deles o senso e se serve deles como servidores, para que nós saibamos que não são eles — aqueles nos quais o senso está ausente — os que falam essas coisas dignas de tanto valor, mas o próprio deus é quem fala e através deles se faz ouvir por nós. Exemplo: Tínicio de Cálcia, poeta de um poema só — o deus, intencionalmente, através do mais medíocre poeta, cantou o mais belo poema lírico, para que não duvidemos que não são humanos esses belos poemas, mas divinos. Poetas não são nada além de intérpretes dos deuses, possuídos por aquele que possui cada um.

[GOTHE: Quando fala de inspiração divina, Sócrates está apenas sendo irônico. Além do que, é frequente que um homem destituído de gênio consiga realizar ao menos uma vez um poema digno de louvor. Para explicar isso não é preciso buscar refúgio em milagres; isso só demonstra o que o bom ânimo e a paixão podem produzir. Mesmo o poeta reconhecido está sujeito a esse efeito psicológico do espírito humano, e é por isso que só às vezes é capaz de demonstrar seu talento em alto grau (p.111).]

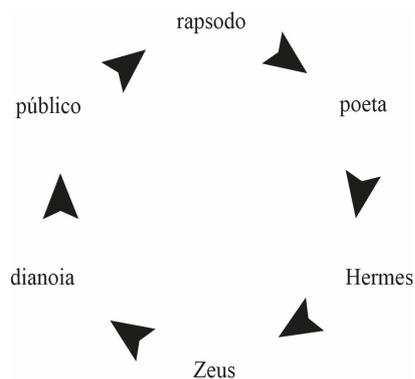
[FERRAZ: Em uma longa intervenção, Sócrates desenvolve sua ideia a respeito da arte do rapsodo: trata-se de uma força divina que, agindo como uma espécie de ímã, forma uma cadeia, de modo

que Íon seria apto a atrair anéis imediatamente ↓
inferiores, ↓
passando todos a exercer certa força de atração, ↓
em grau evidentemente menos intenso

Partindo da Musa, a corrente imantada se constitui hierarquicamente, engendrando movimento necessariamente descendente (p.49). Nessa cadeia, Sócrates sobe um elo, e passa tematizar de modo explícito a poesia, que também não derivaria de uma *téchne* (o que garantiria para si o estatuto de um saber específico), mas da possessão divina dos poetas. Reafirmando a poesia no âmbito do sagrado, em conformidade com a tradição de uma Grécia arcaica, Sócrates estaria, no contexto de uma Grécia clássica e de palavra laicizada, efetivando uma exclusão da poesia de um solo a partir do qual os discursos passam a buscar legitimação (p.50). Isso se confirma a partir do vocabulário empregado por Platão – como quando usa, por exemplo, a expressão “seres que estão fora de si” (*ouk émphrones óntes*), que equivaleria, numa tradução literal, a “seres que não estariam dentro do pensamento”. Ou ainda, quando diz que o poeta precisa perder o *nôus* – o que significaria ficar desprovido daquilo que, para Platão, corresponde ao elemento hierarquicamente superior (e divino) da alma humana (p.50).]

[COSTA: A poesia é, a princípio, caracterizada por Sócrates negativamente — dizendo, primeiramente, o que ela não é. Pela dupla negação da poesia, como *techné* e como *epstemé*, afasta-se dela qualquer traço de conhecimento. O modo de preencher o buraco deixado por essa dupla negação é potência, *dynamis*, e essa potência será caracterizada como divina — e, portanto, indomável, até mesmo para o conhecimento. Aqui se faz necessário uma leitura à contrapelo do diálogo, isto é, onde na caracterização negativa da poesia feita por Sócrates se lê, comumente, um movimento interessado do personagem dialético; é preciso notar que está sendo negado, ao mesmo tempo, à dialética conhecer o que seja o

[PUCHEU: A abordagem inicial da *dianoia* se desdobra agora na imagem da pedra heracléia. Aquilo que antes foi filosoficamente dito, agora se mostra numa tentativa poética de fazer Íon entender que a *dianoia* não pode se manifestar através de um predomínio técnico — é impossível ter controle sobre ela (p.182). Aquilo que na primeira parte do diálogo é dito numa palavra sem figura, eminentemente filosófica — e que futuramente será dito conceitual — é misturado aqui com uma figuração provinda do mítico poético tradicional (p.187). Como figura divina individualizada é dita, então, Musa, ou pedra, ou *theia dynamis*. Platão funde dois modos diferentes de crivar um mesmo — inominável — reafirmando a suprema importância do poeta e do rapsodo como passagens corporificadas do que não se fixa em nenhuma individuação, ainda que constitua todas as possíveis (p.182). O filósofo diz — admirativamente — dos poetas que eles são “intérpretes (hermeneutas) da *dianoia*, sem terem, dela, o *nous*. Em outras palavras, eles vivem a vida desde sua dinâmica vivificadora, revivificando-a incansavelmente através da revivificação das palavras, sem ser por uma inteligência ou pela reunião pessoal, individual ou, mesmo, humana do receptivo das percepções que a celebram.” (p.182) “Fora de si (*ekphron*), os poetas são descentrados, excêntricos, marginais; passageiros, seus corpos recebem sua destinação do impessoal de vida em seu movimento vivificador. Os poetas são cavalos-de-vida, cavalos-de-*dianoia*. Enquanto poeta, o indivíduo é fendido até, desapropriado, desalojado, perdendo-se, se transformar em passagem governada por vida, confundir-se com ela, desejosa, agora, de, espalhando-se, se revelar autopoeticamente em sua insistente imanência.” (p.182) “O entusiasmo poético — inspiração — é a potência impessoal que arrebatava a vida pessoal do poeta, trabalhando-a.”



(p.184)]

(535a) Sócrates pergunta se o que fala parece verdade para Íon. Este concorda, e reforça que os bons poetas parecem interpretar coisas divinas por uma concessão dos deuses. Sócrates e Íon concordam que, sendo assim, o rapsodo é um intérprete de intérprete.

[FERRAZ: Sócrates volta a focalizar os rapsodos; definindo-os como intérprete de intérprete, estabelece-os numa condição em que ao mesmo tempo se vinculam aos poetas e deles se afastam hierarquicamente (p.55).]

[PUCHEU: “Que não se caia, aqui (...), na tentação estereotipada de dizer que os poetas estariam a um grau afastado da *dianoia*, os rapsodos, a dois graus, e o público, a três graus, de maneira que, a cada uma destas passagens, a pulsão vivificadora de vida perderia sua força, chegando desvitalizada ao espectador. A dinâmica potencial da pedra ou da correnteza tsunâmica poético-*dianozoética* circula com a mesma força em cada uma dessas passagens que, nela, devêm. Aqui, não há um eu, poeta, e um ele, o público, espectador. Se a poética, de alguma maneira, se relaciona com o todo, é por ter descoberto a intensidade unificadora de toda a multiplicidade que, agora, participa, igualmente suspensa, do acontecimento poético unificador.” (p.191)]

(535b-e) Sócrates pergunta a Íon se, quando este recita as passagens de Homero, está em seu juízo perfeito, ou se acredita estar junto às coisas de que fala. Íon depõe sobre a experiência da declamação, contando que seus olhos se enchem de lágrimas, ou seus cabelos ficam em pé, dependendo do que conta o verso que declama, se algo digno de piedade ou algo terrível.

Sócrates argumenta que isso é prova de que Íon está fora de seu juízo, visto que, quando declama, Íon está num lugar seguro, entre amigos, não corre riscos que justifiquem lágrimas ou temores.

Sócrates afirma que Íon produz os mesmos efeitos no público. Íon concorda, e acrescenta que é necessário prestar muita atenção na reação do público, pois se não o emociona de acordo com os versos ele não ganha por seu

trabalho.

[GOETHE: Íon é um homem limitado, que sabe recitar com ênfase. Acredita ser e é considerado grande artista. Mas, apesar de provavelmente ter boa forma e boa voz, e um coração capaz de emocionar, permanecia um simples empírico, alguém que nunca pensa sobre sua arte (p.110).]

[FERRAZ: Nesse trecho, esboça-se um dos maiores riscos que Platão associa à *mimesis*: o da perda da identidade. O rapsodo, fundindo-se aos personagens, cola seu rosto e sua alma a uma multiplicidade de máscaras, adquirindo um dom de ubiquidade, o que lhe permite estar em, pelo menos, dois lugares: o lugar onde efetivamente se encontra, e o local para qual o texto declamado o transporta. Tal desacordo rompe a coesão, a coincidência entre ser e parecer (cara à filosofia) e aponta para outro regime, o da ficcionalidade, em que o próprio parecer tem efeito real sobre o ser. Essa ameaça se estende para o público (p.60). Além do que, mantendo um olho no público e outro com lágrimas (o que demonstra um caráter mercenário), o rapsodo efetua um discurso que se assume como falso, não tendo compromisso com uma verdade isenta de fingimento (p.61).]

[PUCHEU: No movimento dinâmico de suas performances, os rapsodos estão alterados, ficando *ekphron* (fora de si); são removidos de si, do lugar em que estão e de todo e qualquer lugar. Os poetas e rapsodos são atópicos (tanto quanto Sócrates, o filósofo, também atópico) (p.190).]

(535e a 536d) Sócrates diz que o espectador é o último dos anéis da cadeia magnética, sendo Íon o do meio, o primeiro o poeta, mas que por meio de todos esses o deus arrasta a alma dos homens para onde quiser. Sócrates explica que cada poeta depende de uma Musa diferente, do mesmo modo os rapsodos dependem e são entusiasmados por diferentes poetas. Sócrates diz que Íon é tomado por Homero; por ele fica desperto, sua alma dança e é desembaraçado para falar. Isso não é resultado de técnica ou ciência, mas de concessão divina.

Íon diz que Sócrates fala bem, mas não bem o suficiente para convencê-lo de que ele, possuído e delirante, louva Homero e que, se Sócrates o ouvisse declamar, concordaria com ele quanto a isso.

(536d a 539e) Sócrates diz que deseja ouvir o rapsodo, mas só depois que ele responder sobre quais coisas dentre as que fala Homero, Íon fala bem. Íon diz que fala bem de todas.

Sócrates duvida de que Íon possa falar bem das coisas de que Homero fala que, no entanto, Íon não conhece. Íon pergunta que coisas são essas.

Sócrates diz que Homero fala muitas vezes de técnicas. Exemplificando com vários versos homéricos (o primeiro, acerca da condução de carros, recitado por Íon, logo interrompido por Sócrates, que declama ele mesmo os outros versos); Sócrates demonstra que cada conhecimento específico sabemos por uma técnica específica. Deste modo, se não possuímos uma técnica, não seremos capazes de julgar o que é dito sobre aquilo que essa técnica conhece, sendo o técnico de cada assunto o melhor juiz para apontar a correção sobre o que se diz a respeito de cada coisa: o condutor sobre a corrida de cavalos, o médico sobre os doentes e assim por diante.

Sócrates pede a Íon que, por sua vez, aponte quais são os assuntos de que fala Homero que concernem à técnica rapsódica, e para as quais seria mais conveniente ao rapsodo investigar e julgar do que aos outros homens.

[GOETHE: Sócrates faz o rapsodo Íon notar que sabe pouco sobre os detalhes de Homero. Se Íon tivesse algum conhecimento sobre poesia teria respondido a Sócrates que “quem compreende Homero quando ele fala da condução da carroça, o condutor ou o rapsodo? (...) Certamente o rapsodo, pois o condutor sabe se Homero fala corretamente ao passo que o rapsodo inteligente sabe se Homero fala com propriedade, se ele cumpre seu dever enquanto poeta, e não enquanto descritor de corridas.” (p.110)]

[FERRAZ: Nessa nova argumentação, a ênfase recai novamente sobre aquilo que, nos poemas, corresponderia a conteúdos, conhecimentos que remetem às *technai*. Fica sugerido mais uma vez que, não tendo objeto próprio, a poesia não pode ser *techné*. “De maneira implícita, sobram-lhe duas alternativas: ou se legitima como resquício de um mundo em extinção, ou, se almeja ser reconhecida como *techné*, passará por embusteira.” (p.64)]

[COSTA: Nesse trecho Sócrates impede Íon de declamar pela terceira vez no diálogo. Não podemos deixar de ler Platão como o teatro que ele é, ou seja, não ignorar as cenas que se entrelaçam aos argumentos. Se, como afirmam alguns, a intenção do autor com o diálogo é apenas a de mostrar a superioridade da dialética sobre a poesia, porque insistir em três passagens em que Sócrates trapaceia escandalosamente para que Íon não performe? Se Sócrates permite que Íon conduza a conversa para a declamação ele será acorrentado pela potência poética, que capturando o ouvinte faz com que ele adira à beleza e ao conteúdo do que está sendo dito, comovendo-o. O filósofo, uma vez acorrentado, não conseguiria mais falar, e então o próprio diálogo ficaria impossibilitado. Sócrates precisa manter a conversação no campo da dialética, para que possa investigar epistemologicamente o fazer do rapsodo.]

(539e a 540e) Íon afirma que são todos os assuntos e Sócrates lhe aponta a incoerência, já que concordou que diferentes técnicas referem-se a diferentes conhecimentos, e que portanto a técnica rapsódica não pode conhecer todas as coisas.

Íon diz que o rapsodo conhece o que convém a cada um dizer: a um homem, a uma mulher a um escravo, a um homem livre ou a um comandante.

Sócrates faz Íon concordar (novamente) que o piloto saberá melhor que o rapsodo o que o comandante deve dizer, assim como o médico saberá melhor o que se deve dizer sobre o cuidado de um doente, e assim uma mulher, que é fiandeira, saberá melhor que o rapsodo o que dizer sobre o cuidado com a lã, e um escravo que é vaqueiro, o que é melhor sobre o

cuidado com as vacas. Mas quando chegam ao exemplo do general Íon é irreduzível em dizer que o rapsodo sabe o que lhe convém dizer!

Sócrates pergunta se a técnica rapsódica é por acaso militar. Ou se Íon conhece as coisas militares por conta da técnica militar e não pela rapsódica. Íon diz não enxergar diferença. Sócrates lhe pergunta se para Íon lhe parece que a técnica rapsódica e a militar sejam a mesma. Íon responde afirmativamente. Sócrates pergunta se, sendo Íon o melhor rapsodo, é ele também o maior general. Íon diz que sim, e que aprendeu tais coisas de Homero.

[GOETHE: Íon reconhece sua ignorância em diversas artes (profecia, condução de carros, medicina, pesca), mas se sente particularmente qualificado como comandante de tropas. “Esta era provavelmente a menina dos olhos pessoal deste indivíduo banal mais cheio de talentos, um capricho, que lhe teria sobrevivido ao contato íntimo com os heróis homéricos.” (p.110)]

[FERRAZ: Embora tenha concordado passo a passo com o filósofo, o rapsodo insiste em afirmar que é capaz de examinar e comentar melhor do que ninguém os versos de Homero. Sócrates, então, escarnece de Íon, e força-o a precisar o que a arte do rapsodo conheceria de maneira específica. Íon menciona então a linguagem que se adequa a um homem, a uma mulher, a um escravo, a um homem livre ou a um comandante. Esse é o único momento em que Íon traz para o debate elementos que não poderiam ser absorvidos sem algum problema pelo eixo central da argumentação socrática (p.65). Mas, operando uma torção, Sócrates contorna a afirmação de Íon sem desviar a discussão do campo que lhe interessa, o das *technai*: dos exemplos dados pelo rapsodo fixa-se no do comandante, e em seguida transforma o exemplo do escravo, no de um escravo boiadeiro, e a mulher, numa fiandeira de lã. Assim, Sócrates não alude à linguagem que caracteriza uma mulher ou um homem, ou determinadas condições sociais. Íon engole a isca, bem merecendo o último movimento pelo qual será ridicularizado: ele se revelará um completo imbecil (p.66).]

(541a- 542b) Sócrates pergunta, então, porque Íon prefere ser rapsodo do que ser general — função tão necessária entre os helenos. Ao que Íon responde que é porque os atenienses não deixariam um estrangeiro ser seu general. Sócrates dá muitos exemplos de estrangeiros que, provando-se dignos, exerceram tal função, e acrescenta que Éfeso é originalmente ateniense e não inferior a nenhuma outra cidade. Sócrates acusa Íon de ser injusto, já que, afirmando louvar Homero através de uma técnica, não diz, no entanto, quais são as coisas que conhece através dessa técnica, por mais que ele implore que o faça. Acusa o rapsodo de ser como Proteu, transformando-se em todo tipo de forma e, tentando escapar, acabar aparecendo como um general, em vez de se exibir nas coisas em que é sabedor de Homero. No entanto, se Íon concordar que seu saber não é técnico, mas que fala belas coisas por uma concessão divina, então Íon não é injusto. Cabe a Íon escolher se é justo ou injusto. Sócrates dá a Íon a opção de decidir se quer ser considerado injusto (dizendo-se técnico em Homero sem dizer, no entanto, quais são as coisas que conhece através da sua técnica; em vez disso, como Proteu, transforma-se em diversas formas e aparece por fim como um general, furtando-se de exibir sua sabedoria a Sócrates) ou justo (se considerar que fala belas coisas de Homero por conta de uma concessão divina). Íon sabe que é muito mais belo ser considerado divino. Sócrates concede-lhe a coisa mais bela: ser divino, e não um louvador técnico.

[FERRAZ: A total desmoralização do rapsodo tem por efeito inviabilizar o prosseguimento da discussão, encaminhando-a para seu desfecho. Sócrates, dizendo-se decepcionado com o rapsodo (que, tendo atribuído a uma *techné* e a uma *epstemé* sua capacidade de louvar Homero, acabou não demonstrando seu talento e se furtando a especificar os assuntos sobre os quais seria hábil), demonstra sua má-fé, visto que por duas vezes adiou a exibição do rapsodo (p.67). Comparando

o comportamento de Íon à figura mítica de Proteu¹⁷, Sócrates reforça a ameaça máxima da poesia: seu caráter multiforme, polimorfo. “Nas falas finais Sócrates pede ironicamente a Íon que escolha como prefere ser considerado: se possui de fato uma *techné*, uma *sofia*, sobre Homero e, depois de ter prometido prová-lo, não o faz, será injusto (*adikos*); se, entretanto, aceitar o fato de que não possuindo conhecimentos da arte, é em virtude de uma possessão, de uma *theia moira* (dom divino) que, sem nada compreender, profere belos discursos sobre o poeta, não será julgado injusto.” (p.69) A total imbecilidade do rapsodo faz com que ele saia incólume de toda argumentação socrática, na medida em que, longe de estar persuadido pelas considerações dadas pelo filósofo, acaba escolhendo não a alternativa correta, mas a que lhe parece mais favorável — a tolice torna-o invulnerável à captura pela retidão da racionalidade. Ficam assim, nesse diálogo de juventude de Platão, inscritas de forma cautelosa as acusações fundamentais a que a poesia estará sujeita daí por diante em sua obra: “seu incomensurável poder de sedução, sua potência persuasiva, o caráter proteiforme das vozes que nela se expressam, bem como a eclosão por ela sucedida das temíveis forças do imaginário, que parecem ter sempre assombrado a controladora razão ocidental.” (p.70)]

[COSTA: Ao fim, Íon está acuado pela argumentação socrática; no percurso trilhado pelos dois personagens, sobram-lhe duas opções: ou ser um homem divino dominado por uma potência arrebatadora, ou dialeticamente ser nada — porque não sabe o que faz. Dialeticamente, Íon é um analfabeto. O rapsodo é desqualificado, mas justamente pela ultra-qualificação disso que lhe ocorre. Aparentemente, Íon não tem mérito nenhum, porque a potência que o arrebatava é indomável, inconcebível para a razão e, talvez, seu único talento seja o de se deixar dominar por isso.]

¹⁷ A figura mítica de Proteu aparece na *Odisseia* de Homero; trata-se de uma divindade marítima dotada do poder de se metamorfosear em qualquer forma que desejar: seja animal, vegetal ou elementos como a água ou o fogo. Proteu usa essa estratégia para se livrar daqueles que o procuram para dele obter profecias. Para conseguir fazer com que Proteu realize vaticínios é preciso capturá-lo, de forma que ele não escape durante o processo de metamorfose, fazendo-o retornar à sua forma inicial. Vencido, ele é obrigado a responder aquilo que lhe for perguntado. (FERRAZ, 1999, p. 68)

3.3. O RESULTADO DAS PARTIDAS

Numa progressão, os resultados das partidas: Para Goethe (apud MUNIZ, 2011, p.110) “o diálogo inteiro nada tem a ver com a poesia.” Tudo não passa de uma brincadeira irônica de Platão.

Para Ferraz, o diálogo tematiza a poesia para, justamente, relegá-la a um plano mítico religioso em decadência no mundo grego, apartando-a completamente do domínio da racionalidade, aquele que a filosofia platônica, desde seu limiar, quer tornar hegemônico.

Em certa consonância com Ferraz, Costa também conclui que filosofia e poesia estão em algum sentido, para Platão, apartadas pelo critério da relação com o conhecimento e a razão. Mas, em contraste com a hipótese de Ferraz, Costa acredita que isso não demonstra uma superioridade da filosofia, mas sim o seu limite; o que o diálogo proporciona é o esclarecimento das diferenças de potencial de duas linguagens de importância capital no mundo grego.

Para o palestrante, Sócrates é filósofo, e a filosofia é linguagem epistêmica, seu método dialético busca conhecimento. Mas justamente por ser filósofo, e portanto, amante do saber, quando a linguagem dialética falha na busca pelo conhecimento ele não se constrange em buscar, em outras linguagens, acesso ao saber. E a poesia é uma dessas linguagens, que guarda uma relação com a verdade, mas de maneira não epistêmica – e portanto menos eficiente para o fim da obtenção do conhecimento. A potência da poesia estaria no campo das sensações, do movimento, da comoção – ela se dá por uma torrente de fluxo. Para Costa, se para o fim do conhecimento a poesia não seria a linguagem mais adequada, para outras potências, outras metas como, por exemplo, em relação à beleza, ela seria a melhor. O que fica, então, como questão suscitada em nós por essa hipótese, é a complexa relação na obra platônica entre beleza e verdade – questão essa que permanecerá como tangencial, já que não se trata do objeto imediato no qual miramos nesta pesquisa.

Entre as narrações da partida que se joga entre Íon e Sócrates no diálogo, a de Pucheu é aquela que encerra um movimento ascendente na interpretação da relação entre poesia e filosofia. Se na interpretação de Goethe do texto platônico a poesia perde por *W.O.* — não por demérito seu, mas por ser o próprio jogo um embuste e ela não ter sido nem convidada —,

para Ferraz a poesia aparece como competidora arrasada, perdedora por jogar no campo do adversário, de uma filosofia racional. Já para Costa, trata-se de um empate entre duas linguagens de potências distintas, numa disputa da qual nenhuma das duas pode sair vencedora, porque miram em objetivos distintos. Pucheu, por sua vez, enxerga o jogo inventado por Platão como uma tensão acolhedora entre poesia e filosofia; um jogo que, sem perder de vista o diferencial entre elas, encara-as como um todo, por se relacionarem com um mesmo: a transitividade da *dianoia*.

Para Pucheu (2007, p.171), Platão, perguntando-se sobre o saber da poesia, sobre sua diferença para com a filosofia, faz de sua obra, simultaneamente, problematização teórica e solução prática para o impasse levantado, “fazendo com que o habitualmente diferenciado enquanto filosofia e poesia (ou teoria e prática), compondo um todo, seja uma única experiência.” Essa reunião indiscernível das linguagens, seria ainda, para o autor, um grande legado de Platão para poetas e teóricos de hoje, para que misturemos nossos caminhos, supostamente duplos ou historicamente diferenciados (Ibidem, p.172).

3.3.1. A diferença entre linguagens e suas implicações

Para pensarmos as consequências da proposta interpretativa de Pucheu, gostaria de chamar atenção a um dos trechos finais da palestra de Costa, onde ele demarca a importância do reconhecimento dos modos de linguagens em que operamos. Partindo de sua hipótese de que a linguagem epistêmica e a linguagem poética são fundamentalmente distintas para Platão, ele prossegue enveredando o pensamento por caminhos próprios, para além da análise imediata do diálogo.

Costa sublinha que, mostrando o contraste entre linguagens, Platão está também mostrando a impossibilidade da não-linguagem no pensamento. Isto é, que cada modo de uso da linguagem é uma forma, com consequências distintas.

Nesse sentido, a linguagem lógica, por exemplo, que parte de um princípio de não contradição, opera por uma distância. Há o copo, que é um “A”, e um conceito de copo, que é

um “B”; e há, nessa linguagem, portanto, uma distância intransponível entre A e B. Mas aquilo que é possível separar na linguagem, é impossível de se distinguir na experiência.

Costa aponta como um problema o fato de que uma linguagem que tenha como pretensão o conhecimento nos proporciona uma sensação de domínio. Ela opera por esquematismos e simplificações, retirando as nuances, para que possa ter tudo sob seu controle. A lógica aposta, então, na literalidade e na monossemia.

A poesia, por sua vez, como outro modo de linguagem, que, assim como a lógica, se pretende uma possibilidade de tradução da experiência, aposta, para tanto, no paradoxo, na polissemia. Enquanto uma linguagem se pretende inequívoca, a outra se mantém equívoca; a poesia permanece no registro da contradição. Essa é sua hermenêutica, sua tentativa de tradução da realidade. A ambiguidade do poeta é seu modo de investir na crivagem da realidade.

Uma vez que não possamos habitar a não-linguagem, estamos sempre aprisionados pelos modos de linguagem que utilizamos. Sendo assim, cada concepção de linguagem parece nos aprisionar com operações distintas. Costa fala, de passagem, sobre a gramática como um exemplo: a língua portuguesa opera com sujeito e objeto, o que faz, de certo modo, que o ego — talvez possamos dizer também, a identidade — seja o centro de nossa linguagem, enquanto na língua grega antiga de Platão — dessa cultura, que já se propõe a mirar no universal, na superação da idiotia — o sujeito é movido, descentralizado, atrelado a outras palavras e posições.

Ainda segundo Costa, aquilo que qualquer teoria da linguagem atesta é que a linguagem opera com “comos” e “quês”, e é o “como” que determina os “quês”. Portanto, mudando o modo da linguagem, ela começa a prometer novos conteúdos, novos “quês”. Alterando-se o método da fala, construindo alguma ordem nova de linguagem, propõem-se novas experiências.

Costa conclui que, mostrando o limite entre duas linguagens, e sabendo que é impossível habitar a não-linguagem, Platão deixa aberta a pergunta: qual linguagem me favorece? Mais ainda, favorece para quê? O peso que mora nestas questões está no fato de que (e aqui transcrevo afirmação do palestrante) “conforme se fala se vive!”

3.3.2. Exegetas x hermeneutas

É justamente alçada pela afirmação de Costa que a interpretação de Pucheu do diálogo platônico se mostra especialmente fértil, por ser fundamentalmente vitalista.

Pucheu aborda o modo de Sócrates demonstrar, no diálogo, a diferença entre os modos de falar, entre métodos de discurso e, portanto, entre modos de experiência vital. Mas a linha divisória entre linguagens que traça Sócrates, que para Costa está entre filosofia e poesia, para Pucheu está traçada entre discursos exegeticos e hermenêuticos. Rapsodos, poetas e filósofos, cada um ao seu modo próprio, estariam todos ocupando o campo hermenêutico, enquanto exegetas e críticos, aqueles que no diálogo são ironicamente ligados ao modo de operar da *techné*, estariam do outro lado.

Na primeira parte do diálogo, anterior à apresentação da teoria do entusiasmo, Sócrates joga com todas essas caracterizações do fazer do rapsodo, chamando-o de hermeneuta, técnico, exegeta e crítico. Mas vejamos o que está guardado em cada uma dessas palavras, e como elas aparecem no *Íon*. Hermeneuta (*hermenéus*), pode ser traduzido como tradutor, ou seja, alguém que conduz o sentido de uma língua para outra – no caso da rapsódia, da língua do poeta para o público (MUNIZ, 2011, p.38). A palavra hermeneuta se liga ao nome do deus Hermes — entre outras coisas, o da comunicação —, aquele que era o mensageiro dos deuses, isto é, o tradutor entre a linguagem divina e a linguagem mortal dos humanos. Outra tradução possível para *hermenéus* é intérprete. Pucheu (2007, p.174) aponta o fato de que, em português, a palavra intérprete cabe para designar tanto rapsodos e poetas quanto comentadores, mas na língua grega, usada de forma rigorosa no diálogo, os dois primeiros seriam hermeneutas, e o terceiro, exegeta.

Na passagem em que Sócrates se revela invejoso dos rapsodos, ele dirá que esses são *hermenéus* da *dianoia* do poeta. E voltará a usar a palavra na teoria do entusiasmo, dizendo que os rapsodos e poetas são intérpretes divinos; ou seja, o termo está associado ao que Sócrates diz afirmativamente sobre a rapsódia e a poesia, enquanto o rapsodo será caracterizado como exegeta — isto é, aquele que analisa, explica um texto — nos momentos em que Sócrates está demonstrando como a poesia não pode ser uma técnica – um saber específico, um domínio sobre determinado assunto. Sócrates suscita a caracterização

exegética da rapsódia para em seguida abandoná-la. No mesmo sentido, em 532b, Sócrates diz que a “mesma pessoa será juiz suficiente de todos que falarem das mesmas coisas [...]”, e portanto Íon, sendo conhecedor de Homero, deveria poder julgar outros poetas. Juiz, nesse caso, é *krités*. Como aponta Oliveira (apud PLATÃO, p. 61), o termo não deve ser entendido aqui em sentido jurídico; ele indica aquele capaz de avaliar, sua tradução etimologicamente mais próxima seria “crítico” – que mantém sentido muito próximo ao do nosso uso da palavra, acrescento eu, de modo especial na arte.

Pucheu demarca o abismo entre o modo de discurso exegético e o modo hermenêutico do rapsodo com a poesia. A interpretação exegética seria sempre secundária em relação à poesia, sendo rebocada por ela, enquanto que a interpretação rapsódica permanece instauradora — por não perder o “como” do dizer da poesia. As palavras dos exegetas são uma mediação demasiada para o poema, ajudando a fabricar, no máximo, de fora, uma consciência acerca do poético.

3.3.3. A *dianoia*

É a partir da palavra *dianoia* — que tanto já apareceu nesta dissertação e já foi, inclusive, candidata a figurar em nossa capa — que se mostrará a vitalidade inerente à hermenêutica, e portanto, à filosofia e à poesia. Platão nos oferta essa palavra, que, encontrada por Pucheu em sua aventura pelo labirinto, é desvelada para nós, polida através do contexto de outros diálogos, e identificada como uma chave para o *Íon*.

Como adiantamos na nota 16, em seu ensaio, Pucheu vai ao *Teeteto* e ao *Crátilo*, para trazer de lá passagens onde a palavra *dianoia* aparece, e pelas quais podemos sentir a insuficiência de sua tradicional tradução por “pensamento” para perscrutarmos sua complexidade.

No trecho em questão do *Teeteto*, Sócrates invoca um poeta para falar do modo como o filósofo habita a cidade, mostrando, portanto, que o modo de ser do filósofo é comum ao poeta:

[...] realmente, apenas o seu corpo se situa exatamente aí dentro da cidade e pelo meio do povo, enquanto a *dianoia*, ela mesma, comandando todas estas pequenices e coisas de nonada às quais dá pouca importância, voa por todos os lados, geometra, como disse Píndaro, “dos subterrâneos” e das extensões da superfície da terra, astrônoma do “para além do céu” e, de todas as maneiras, perscrutando a completude da natureza em cada um dos entes em sua totalidade, sem que ela, recaindo, se fixe em nada disto que se lhe mantém próximo¹⁸. (PLATÃO, apud PUCHEU, 2007, p. 163)

A *dianoia*, aparece aqui, em movimento — ela voa por todos os lados, e não há onde não alcance. Comanda as pequenas coisas, mas nelas não se fixa; antes, investiga a completude da natureza (*physis*) em cada um dos entes. O que se diz, aqui, a respeito do modo de ser dianoético do filósofo e do poeta? Qual a diferença deste modo para um modo comum, habitual, cotidiano?

Pucheu (2007,p.163) chama a atenção para o fato de que a *dianoia* voar, estando apenas o corpo do filósofo na cidade, não significa uma negação do corpóreo, ou daquilo que ocorre no urbano, mas antes uma medida para eles. Através de um deslocamento — de um movimento — não os deixa fixos, fechados em si. O trânsito da *dianoia* poético-filosófica funciona como uma abertura no que é habitual e territorializado, naquilo que já está previamente regulado, assentado, permitindo que surja, dessa abertura, renovação.

É justamente por a *dianoia* perpassar a tudo, desde “as pequenices e coisas de nonada”, até os astros e o submundo, que filósofos, poetas e rapsodos, e todos aqueles que forem hermeneutas a seu modo próprio, ou seja, todos os seres híbridos — ao mesmo tempo corpóreos e dianoéticos — podem, através de um pensamento que é espanto, perplexidade, admiração, mostrar

no ordinário, o extraordinário que o atravessa, no previsível, o imprevisível que o transpassa, no habitual, o inabitual que o risca, no sólito, o insólito que o compõe, no contínuo, o descontínuo do qual aquele é apenas um rosto... Neles, tudo o que aparece está submetido à força ininterrupta de criação, tal qual o poeta utiliza as imagens dadas pelo que está à sua volta para, através delas, deixar ser deflagrada a força poética instauradora que tudo passa a controlar, descontrolando o prévio controle estabelecido e consensual.(PUCHEU, 2007, p. 164)

Tanto Sócrates, aquele que é urbano, quanto Íon, que é vagamundo, estão instaurando,

¹⁸ Na obra de Platão em *Teeteto*, 173 d-e.

compartilhando esse espanto em meio ao povo.

Na passagem do *Crátilo* abordada por Pucheu, temos nova entrada para a palavra *dianoia*. Nela, Platão se demonstra um poeta-filósofo em completo acordo com aquilo que diz no trecho do *Teeteto* que ainda agora vimos. Pois a *dianoia* platônica, que vaga pelos astros até o submundo, investiga Zeus, aquele a que tudo comanda, a partir justamente de seu nome. Mas de maneira instauradora, dando medida até mesmo no Olimpo, Platão, através das palavras, reconstrói a teogonia, submetendo-a aos nomes, fazendo deles seu material poético:

Pois, realmente, o nome Zeus fala por si mesmo. Repartindo-o em dois, ora utilizamos uma de suas partes, ora outra: assim, uns o chamam *Zena* e outros, *Dia*. Colocados juntos, evidenciam a natureza do deus, o que afirmamos concernir ao nome em sua perfeição. Pois, para nós e todos os outros, não há ninguém que seja mais a causa da *vida* (*zen*) que o governante e rei de tudo o que existe. Este deus se encontra, então, corretamente nomeado, por ser através (*dia*) dele que todos os vivos sempre alcançam a *vida* (*zen*). Mas, redigo, seu nome foi repartido em dois, *Dia* e *Zena*. Subitamente, escutando-o, agora, é insultante supô-lo filho de Cronos; é de acordo com o *logos* que *Zeus* (*dia*) tenha sido gerado por uma magnífica *dianoia*¹⁹. (PLATÃO apud PUCHEU, 2007, p. 167, grifos no original)

Segundo Pucheu, está em questão neste trecho, ao mesmo tempo, dizer melhor a natureza total do deus e a do próprio ato de nomear. Usando a passagem do *Teeteto* para iluminar essa do *Crátilo*, o autor diz que “o nome deixa aparecer em seu próprio corpo o que ele nomeia desde a força geradora que faz o nomeado ser o que é” (PUCHEU, 2007, p.168). Isto é,

“Nomear a totalidade da natureza na completude do ente – este, sim, é o efeito máximo do nome, o que o leva a ser dianoético, na medida em que ele mesmo, através de sua diferença individual, sensível, tem o cuidado e a possibilidade de manifestar, privilegiadamente, o todo em sua plenitude.” (Ibidem, p.168)

É por a nomeação ter esse efeito poderoso, revelador e conjugador — cosmológico — que Platão não pode permitir que a teogonia contradiga o nome; por isso ele a redireciona para uma logogenia. O nome de Zeus está correto: ele é Vida (*Zen*) + Através (*Dia*), mas para estar de acordo com seu próprio nome — perfeito — é necessário corrigir a tradição, para mostrar, através do *logos*, o que ainda não se via.

¹⁹ No texto de Platão, em *Crátilo*, 396 a.

Zeus é o meio de vivificação de vida, “por ser através de vida (*zoé*), compreendida intransitivamente, como pura imanência, que todos os viventes individualizados (*bioi*) ganham suas vidas transitivas” (PUCHEU, 2007, p.169).

Nos auxilia, aqui, olhar para o binômio grego *zoé/bíos*, duas palavras que significam vida, porém em sentidos distintos — partição que não encontra correlato em nossa língua moderna. *Bíos* se refere a uma vida específica, finita, individualizada e particular, enquanto *zoé* é vida sem caracterização ulterior, vida sem atributos, sem contornos, indiferenciada. “Zoé é vida enquanto vida, que, cortando todos os viventes, é irreduzível a eles e, neles, não se deixa prender nem fixar.” (PUCHEU, 2007, p.183) Para *zoé*, portanto, não há morte possível, ela é o curso ilimitado da vida.

Recorrendo a um estudo de Carl Kerényi sobre o assunto, Pucheu aponta como uma curiosidade o fato de que Homero, quando tratando dos deuses, utiliza a palavra *zoé*, provavelmente por serem eles imortais. Mas, quando necessário destacar o modo de vida individual de um deles, para distingui-lo do de outros deuses, Homero utiliza a palavra *bíos* (Ibidem, p.183). Pucheu sublinha, ainda, que *zoé* é uma palavra sem plural, sendo que *biós* se caracteriza enquanto possibilidade de pluralidade de *zoé*; *biós* é o transitório de *zoé*.

É por isso que na logogenia de Platão é impossível que Cronos seja pai de Zeus, por ser Cronos uma individuação. Coerentemente com esse argumento, Sócrates conclui ainda que Zeus, sendo ele próprio uma individuação, necessitaria de uma força não-individual para configurá-lo como um deus específico; isto é, as deidades individuais e imagéticas encontram uma não-imagem de onde provêm todas as vidas individuais, inclusive a de Zeus: magnífica *dianoia*.

A *dianoia* “parece ser vida que, em sua potencialidade máxima, em sua máxima plenitude, vivifica tudo o que é vivo” (PUCHEU, 2007, p.169), e hermeneutas são aqueles que se caracterizam por fazê-la transitar. É seguindo esse trajeto da palavra que Pucheu, na parte de seu ensaio intitulada *O jeito poético de ser*, dirá que poetas são “cavalos-de-vida” (Ibidem,p.182), que são “a boca da natureza” e “de *zoé*, suas carnes” (Ibidem, p. 190); ou ainda que, em outra parte do texto, dirá que o poema é “um pico de intensidade de vida” (Ibidem, p.176). Mas é preciso ter em vista que, isso tudo, o poeta só é na medida em que, suspenso de sua individualidade, ele se faça passagem para “uma potência que, antecedendo-lhe, não lhe diz exclusivamente respeito” (PUCHEU, 2007, p. 190).

Depois de feito nosso trajeto labiríntico pelo *Íon* de Platão e elegendo a leitura de Pucheu como nosso fio de Ariadne, percebemos passar mais de uma vez por um mesmo lugar, já anunciado por outros habitantes de nosso caminho; recordemo-nos:

Pensava que os poemas não eram escritos por ninguém, que existiam em si mesmos, por si mesmos, que eram como que um elemento do natural, que estavam suspensos, imanes. E que bastaria estar muito quieta, calada e atenta para os ouvir. (ANDRESEN, 2004, p.213)

Sócrates, se pudesse ser rapsodo hermeneuta de Andresen, recitaria esses versos assim:

Pensava, e ainda penso, que os poemas são escritos por *dianoia*; que existem em si mesmos, em sua totalidade, carregando a completude da natureza; que são manifestações da *physis*/de *zoé*, que estão suspensos, e a mim me suspendem. E que basta estar fora de mim, embarcada, leve como uma abelha, para os ouvir.

Seja ficando quieta e atenta, ou acorrentado por um deus, a passividade do poeta aparece novamente como condição de acontecimento da poesia. “A passividade do indivíduo se faz, para a eclosão da atividade criadora.” (PUCHEU, 2007, p.190). Essa disponibilidade para o acontecimento da poesia é, portanto, invariavelmente uma aventura existencial:

Enquanto poeta, o indivíduo é fendido até, desapropriado, desalojado, perdendo-se, se transformar em passagem governada por vida, confundir-se com ela, desejosa, agora, de, espalhando-se, se revelar autopoeticamente em sua insistente imanência. (Ibidem, p. 183)

E essa aventura de ser fendido, aberto, como revela Platão em sua teoria do entusiasmo, está invariavelmente apontada em direção ao outro, desde um fora — imanente — para o público, através do hermeneuta, conectando-os enquanto os suspende de si.

Antes de deixarmos o *Íon*, voltemos ainda à pergunta que nos trouxe até seu jogo labiríntico: qual é o saber do poeta? E aqui tornamos a nos perguntar pela formação do poeta, por aquilo que concerne à sua formação. Pois se não é técnico, e portanto não é pelo exercício, ou pelo domínio epistêmico que ele se faz, e se — mesmo sendo também hermeneuta para *dianoia* — o poeta, o rapsodo, enfim, o artista, não é como Sócrates, aquele que simplesmente fala a verdade, de onde vêm seu saber e sua excelência? O diálogo, sabemos, diz que é *theia moira*, destino divino.

Chamando os poetas de “cavalo-de-vida” e “boca do mundo”, títulos portentosos, parece que os seres que assim designamos, antes de estarem conectados a nós, nos são superiores. O risco que se apresenta: sacralizando o poeta, isolá-lo como alguém de natureza distinta dos demais. Se assim fosse, restaria aos demais apenas torcer pela sorte de encontrar pela frente aqueles com poder para vivificar a vida. Mas o que se diz aqui é justamente o contrário: é o intransitivo não individualizado — *zoé*, *dianoia* – que eclode em criação, justamente aquilo que atravessa a cada um de nós, *bíois*, necessariamente. Abre-se aqui mais uma acepção de destino: o lugar para onde se caminha.

Se a hermenêutica poética se dá por uma abertura, pela perdição e desalojamento do indivíduo, aquele que a experimenta como o fenômeno vital que é não passa por ela incólume. Se a hermenêutica poética é destino é porque, a cada vez que alguém busca essa experiência e se faz passagem dianoética, seu curso de vida enquanto ser individual é alterado, dinamizado, pela transitividade de *zoé*.

4. GENIUS

*Isso de querer
ser exatamente aquilo
que a gente é
ainda vai
nos levar além*
Paulo Leminski

Recém saídos do labirinto do *Íon* platônico, chegamos agora a um autor hodierno, Agamben. Sendo filósofo ao mesmo tempo que filólogo, Agamben é, como vimos, aquele que justamente nos ensina como ser contemporâneos também dos antigos. A obra a que vamos nos ater nesse capítulo trata-se de um pequeno ensaio, de meia dúzia de páginas, intitulado *Genius*. Nele o autor trará, da antiguidade romana, nova divindade como alegoria para nos desvelar aquilo que atravessa o artista — e a todos.

Enquanto figuração divina, no entanto, Genius traz importante diferença em relação aos deuses gregos que apareceram até aqui em nossa trajetória a partir dos textos de Platão. As Musas, Hermes ou Zeus, todos se configuram como manifestações do real, cada uma com poderes específicos, modos diferentes de se relacionarem com nossa humanidade e nela operarem e desvelarem o que é zoético, não-individual. Dessa forma, cada um aparece, como figura, com o que lhe é próprio: Zeus, barbudo, o governante de tudo, com seus raios, seu trono no Olimpo; Hermes, o mensageiro, é representado segurando seu caduceu, que ganhou de seu irmão Apolo, e assim por diante. Através desses símbolos podemos reconhecê-los naquilo que lhes é próprio; como humanos, estamos todos sob a égide disso que é único em cada um deles. Por outro lado, se há algum rosto que representa Genius, esse rosto é o nosso próprio: “Genius é a divinização da pessoa, o princípio que rege e exprime sua existência inteira.” (AGAMBEN, 2007, p.15) Ele é, portanto, um deus íntimo.

Basta pensar na diferença nos modos de festejar a esses deuses. Antes de ter uma data fixa consagrada a Genius onde todos, conjuntamente o celebram — assim como as Asclepiádes e as Panatenéias das quais *Íon* participa, em honra a Asclépio e a Atena — os latinos comemoravam a Genius no dia do aniversário de cada um, por ser esse deus aquele a quem é confiada nossa tutela na hora de nosso nascimento (AGAMBEN, 2007, p.15).

Talvez, para ter mais clara a força que advém dessa diferença de representação do

divino, seja necessário um olhar para o contexto do ensaio. *Genius* é o texto que abre um livro cujo título é *Profanações*, de onde já se mostra sua intenção de uma relação específica com o sagrado. Profanação, dentro da obra de Agamben, se configura como um conceito, uma operação. É no âmbito do direito e da religião romana que o autor vai buscar seu significado, como nos explica no ensaio *O que é o dispositivo*, contido no livro *O que é contemporâneo e outros ensaios*.

Para o direito romano, sagrado é aquilo que pertence aos deuses. Para que algo torne-se sagrado é preciso que ele passe da esfera humana à divina e religiosa. Tal passagem é sancionada através do sacrifício, um ritual. Profanar, por sua vez, significa retirar, através do rito, algo da esfera sagrada, e reintegrá-la a esfera humana, e não deve ser confundido com o sacrilégio, que seria a violação da indisponibilidade para os homens do objeto sagrado (AGAMBEN, 2009, p. 44).

Restituir à esfera do uso humano aquilo que foi dele separado, nisso consiste a profanação. De que modo, então, *Genius* se relaciona com essa operação? Certamente há muitos modos de interpretar essa questão. Um deles é pensar que, através da apresentação dessa alegoria, a própria genialidade está sendo restituída à esfera humana. É fácil de notar, num sentido bastante cotidiano, que chamamos de gênios aqueles que, justamente, separamos do restante da comunidade humana por considerarmos-os capazes de prodígios impossíveis aos outros. Agamben, ironicamente, profana a genialidade ao passo que a caracteriza como divina. Ao mesmo tempo que essa divindade concerne à força de criação em nós — inclusive poética — ela é também a mais próxima e até mesmo escatológica, porque fisiológica — sem *Genius* “não poderíamos nem sequer urinar” (AGAMBEN, 2007, p.17). Se, no senso comum, separado, e por isso sagrado, o gênio se caracteriza por possuir algo de especial que os outros não têm — uma habilidade, um dom, uma percepção —, profanada, a genialidade é algo tão junto de nós, que nos é indesejável.

Contemplando a figuração da cadeia do entusiasmo platônica, pudemos enxergar a força poética, zoética, em sua dinâmica conectiva. Vislumbramos a mecânica vitalista do momento de criação, ou da performance rapsódica/poética/artística. A nova lente pela qual olhamos agora, a de *Genius*, nos oferece visão mais aproximada dessa dinâmica no sujeito. Ou ainda, podemos pensar que *Genius* nos permite pensar a dinâmica zoética para além do contexto exclusivo do momento de acontecimento poético/artístico.

Se há essa possibilidade de arrebatamento, de suspensão da individualidade que acontece através do entusiasmo, é porque, de algum modo essa possibilidade está latente a todo momento em nós. Podemos ainda dizer que, se entusiasmo é ter um deus dentro, ou estar vestido de deus, Genius é a roupa da nossa pele, de nossas vísceras, nosso sangue, com a qual vivemos invariavelmente, numa tensão, desde o nascimento e que só pode ser desvestida pela morte. Agamben (2007, p.17) fala que a espiritualidade é justamente a consciência de que em nós há uma parte que permanece não identificada, uma zona de não-conhecimento, que não importa apenas conservar, mas também respeitar e honrar, como quem honra as próprias dívidas. Mas o que há de genial em nós, não é apenas aquilo que costumamos considerar elevado, alerta o autor, mas tudo que há de impessoal em nós. Isso inclui a força que move o sangue em nossas veias ou que nos faz cair no sono, tudo o que não controlamos em nós. Nessa perspectiva, Genius significa: viver na intimidade de um ser estranho (Ibidem, p.17).

4.1. GENIUS, ZOÉ E BÍOS

Mencionamos no capítulo anterior, que Homero, tratando dos deuses do Olimpo, se referia a suas vidas usando a palavra *zoé*, vida intransitiva, mas quando falando do modo de vida de um deles, em comparação aos outros, usava *bíos*, vida transitiva. Vejamos que estranhas e interessantes imbricações é possível notar em Genius se o pensamos a partir da riqueza do idioma grego antigo, especificamente a partir desse binômio que significa vida.

O vínculo de Genius com vida e criação é bastante claro; Agamben (2007, p.15) aponta isso de que, na etimologia do idioma italiano, permanece evidente a conexão entre as palavras *genio* (gênio) e *generare* (gerar). O autor acrescenta ainda que, para os latinos, a cama era o objeto genial por excelência, chamada então, de *genialis lectus*. Mas essa relação com a geração não diz respeito unicamente à fecundidade e à perpetuação da vida, o que se dá a ver no termo *ingenium*, ou seja, a soma das qualidades físicas e morais de quem está para nascer. Por isso Agamben vai dizer que “Genius era, de algum modo, a divinização da pessoa, o princípio que rege e exprime a sua existência inteira” (AGAMBEN, 2007, p.15). Podemos então pensar que, sendo divindade, Genius é manifestação de *zoé*; por outro lado, se vamos

pensá-lo com individuação, como diferença para outros seres, sua *biós*, enquanto vida caracterizada, só pode ser descrita como a nossa própria. Sendo assim, Genius seria um deus cuja *zoé* se apresenta em múltiplas *biós*, a de quantos humanos existiram, existem e existirão.

Logo adiante, no ensaio, surge mais um curioso modo de olharmos para esse elo. Agamben, já dando pistas da relação de Genius com a criação poética, nos fala de duas expressões latinas antagônicas, *indulgere Genio*, e *Genium suum defraudare*. A primeira significa ser condescendente com o próprio Genius, pois afinal “sua exigência é nossa exigência, sua felicidade nossa felicidade.” (Ibidem, p.16) Portanto, é preciso obedecer a Genius, mesmo que isso pareça rendição a simples caprichos:

Se para escrever tendes – tem! – necessidade do papel amarelinho, da caneta especial, se precisamos exatamente da luz fraca que desce da esquerda, é inútil dizer que qualquer caneta cumpre sua tarefa, que qualquer papel e qualquer luz são bons. (Ibidem, p.16)

A essas exigências do deus, não se deve negar, não adianta dizer que seria hora de criar juízo, afirma o autor. A segunda expressão, por sua vez, significa tornar triste a própria vida, ludibriar a si mesmo. Agamben acrescenta: “E *genialis* — genial — é a vida que distancia da morte o olhar e responde sem hesitação ao impulso do gênio que o gerou.” (Ibidem, p.16) Nessa frase se mostra de modo inequívoco o caráter zoético do deus, por ser genial a vida distanciada de morte, podemos dizer, vida vivificada. Mas curiosamente, o caráter zoético da vida, se apresenta justamente naquilo que parece ser o mais individual, biótico, pessoal em alguém: suas manias.

Genius continua a ser apresentado como um bonito paradoxo ente *zoé* e *biós*; em seguida, Agamben dirá que esse deus muito íntimo e pessoal é também o que há de mais impessoal em nós. “Se ele parece se identificar conosco, é só para desvelar-se, logo depois, como algo mais do que nós mesmos, para nos mostrar que somos mais e menos do que nós mesmos.” (Ibidem, p.16) É preciso, portanto, como propõe o autor, compreender a concepção de homem implícita em Genius.

4.2. GENIUS E EU, E O OUTRO

À guisa de epígrafe, um depoimento meu:

Quando criança, descobri um mecanismo mágico. Para realizá-lo eu precisava estar completamente só. Então eu dizia meu nome em voz alta, repetidamente, até a língua travar e depois destravar e continuava assim, repetindo e repetindo, até que de súbito acontecia: eu me descolava do nome; feito só som, eu não estava mais nele, eu não estava em lugar algum, eu não era ninguém e sabia disso. Era um orgasmo por dissolução onomástica, durava uma fração de segundos. Era impossível agarrar-se a essa repentina iluminação, permanecer nela. Quase que no mesmo instante — não, no mesmo instante — eu deslisava para fora dela marejada. Depois eu estava lá de novo, mas não era mais a mesma, porque sabia uma verdade secreta. A mágica, no entanto, era indomável, não se podia abusar dela. Não se conseguia alcançá-la tentando novamente em seguida. Era preciso deixar passar tempo, esquecer-se, para noutro dia realizá-la ainda outra vez. Eu não sei bem quando, ela parou de funcionar.

Pensar o ser humano a partir de Genius, significa sabê-lo como um único ser dividido em duas fases: uma parte (ainda) não identificada e vivida, Genius, e uma parte já marcada pela sorte e pela experiência individual, Eu (AGAMBEN, 2007, p.16). Essa parte a que podemos chamar pré-individual não é, no entanto, um passado cronológico que, uma vez deixado para trás, possamos acessar com a memória, mas como algo que, constituindo-nos, permanece como uma abertura: “É essa presença inaproximável que impede que nos fechemos em uma identidade substancial, é Genius que rompe com a pretensão do Eu de bastar-se a si mesmo” (Ibidem, p. 17). Somos portanto, fundamentalmente relação, logo, também, dinâmica dessa relação.

Agamben descreve o indivíduo como um campo de tensões, cujos polos antitéticos são Genius e Eu. Esses polos estão conectados por duas forças em direções opostas, uma indo do individual para o impessoal e a outra inversamente. “As duas forças convivem, entrecruzam-se, separam-se, mas não podem nem se emancipar integralmente uma da outra, nem se identificar perfeitamente.” (AGAMBEN, 2007, p.18) Em outro momento, Agamben dirá que

emoção é o modo pelo qual entramos em contato com o pré-individual, nosso modo de fazer experiência de Genius: como angústia, ou alegria, segurança ou temor. E ainda, que é paixão a corda estendida entre Genius e nós.

Assim, essa estranha conexão interna torna-se ponte:

Aquilo que nos maravilha e espanta, antes mesmo do mundo fora de nós, é a presença, dentro de nós, dessa parte para sempre imatura, infinitamente adolescente, que fica hesitante no início de qualquer identificação. É essa criança, esse *puer* obstinado, que nos impele na direção do outro, nos quais procuramos apenas a emoção que, em nós, continuou incompreensível, esperando que, por milagre, no espelho do outro, esclareça-se e se elucide. (AGAMBEN, 2007, p.19)

É por isso que Agamben vai chamar de “a primeira política” o olhar para o prazer, a paixão do outro, porque nele buscamos a relação com Genius que não conseguimos alcançar sozinhos.

4.3. A CONVIVÊNCIA COM GENIUS: POÉTICA E TERRÍVEL

Para falar de nossa convivência com Genius, Agamben (Ibidem, p.17, grifo no original) a descreve como uma prática mística cotidiana. Nela, Eu,

[...] numa forma de esoterismo, especial e alegre, assiste sorrindo ao próprio desmantelamento e, quer se trate da digestão do alimento, quer da iluminação da mente, é testemunha, incrédula, do incessante insucesso próprio. *Genius* é a nossa vida, enquanto não nos pertence.

Chamando atenção para a cotidianidade, para a inevitabilidade da presença de Genius que diz respeito a qualquer um, não nos passa despercebido, no entanto, que o autor recorre prioritariamente ao exemplo do artista, para aprofundar a investigação sobre a relação humana com Genius.

Ele pergunta, qual é a melhor maneira de Eu testemunhar a Genius? O impulso criativo é então levantado como uma evidência clara da presença de Genius, que, ao que parece, promete a possibilidade de conseguir fixar, de algum modo, em obra, essa existência misteriosa em nós:

Suponhamos que Eu queira escrever. Escrever não esta ou aquela obra, mas simplesmente escrever. Tal desejo significa: Eu sinto que Genius existe em algum lugar, que há em mim uma potência impessoal que impele a escrever. Mas a última coisa de que Genius necessita é de uma obra, ele que nunca pegou em uma caneta (e menos ainda em computador). Escrevemos para nos tornarmos impessoais, para nos tornarmos geniais, e, contudo, escrevendo, identificamo-nos como autores desta ou daquela obra, distanciamo-nos de Genius, que nunca pode ter a forma de um Eu, e menos ainda de um autor. Toda tentativa de Eu, do elemento pessoal, de se apropriar de Genius, de obrigá-lo a assinar ser nome, está necessariamente destinada a fracassar.” (AGAMBEN, 2007, p. 18)

Agamben dirá, então, que é poética a vida que se leva na tensão entre o pessoal e o impessoal. No entanto, o encontro com Genius é também terrível: “é pânico o sentimento de que Genius venha a exceder-nos e superar-nos sob todos os aspectos, que nos aconteça algo infinitamente maior do que nos pareça suportável” (Ibidem, p.18). A partir disso, a relação com Genius aparece como uma questão ética, uma questão a respeito de como cada um age em relação a esse temor. Afirmando que a maioria dos homens foge aterrorizada frente à parte impessoal própria, ele diz ainda que outros preferem tentar diminuí-la, hipocritamente, à sua estatura minúscula, ou que é ridículo aquele que vive o encontro com Genius como um privilégio (Ibidem, p.18), e aqui a figura do poeta aparece para gerar uma classificação dos seres a partir da relação com Genius.

A classe mais baixa — em que, segundo o autor, se inscrevem alguns autores celebérrimos — seria, então, aquela formada pelos que contam com o próprio gênio como se fosse um bruxo pessoal, o Poeta (grafado assim, com maiúscula) que se dá ares de importante, ou que agradece, com fingida humildade, pelas graças recebidas. Outra classe, formada pelos poetas (esses em minúscula, mesmo) que desprezam esse sórdido cúmplice, porque sabem que “a ausência de Deus nos ajuda” (e aqui, essa frase entre aspas parece ser uma citação dentro do texto original que, no entanto, não está referenciada). O texto nos abre um espectro de artistas:

Frente a Genius não há grandes homens; todos são igualmente pequenos. Alguns, porém, são suficientemente incosequentes a ponto de se deixarem abalar e *atravessar* por ele até que caiam aos pedaços. Outros, mais sérios, mas menos felizes, rejeitam personificar o impessoal, emprestar os próprios lábios a uma voz que não lhe pertence. (AGAMBEN, 2007, p.19. Grifo meu.)

Podemos identificar, então, pelo menos três tipos de artistas, a que podemos chamar de inconsequentes, de presunçosos e sérios. Agamben, mesmo tendo algumas páginas antes demarcado a ligação entre o conceder a Genius os seus desejos e a (nossa) felicidade, parece decidir-se pelos últimos, aqueles que negam a ajuda do impessoal, colocando-os no topo da hierarquia da relação ética com Genius.

Esse movimento, um pouco desnordeador, pode causar suspeita no leitor. Pois, até aqui, o ensaio vem tematizando Genius, mostrando-o como uma abertura para o outro, dizendo ser poética a vida na tensão que ele engendra, e repentinamente o aponta como um cúmplice sórdido.

É possível que, com isso, o autor queira salientar um abismo entre os poetas sérios e os Poetas presunçosos, demarcando um contrassenso na atitude de apoiar-se em Genius, o impessoal, para promover egocentricamente a Eu. Por outro lado, aqui em nossa trajetória já aprendemos a estar atentos. Uma vez que já tivemos de nos perguntar, por exemplo, se Platão poderia estar desmerecendo a poesia, enquanto ele mesmo escreve poeticamente, cabe aqui, novamente, questionar, a partir do como escrever de Agamben: poderia um ensaio magistralmente poético, que trata de investigar esse indomável que nos habita, dele prescindir? Pois, no rastro de Genius, o autor não teria ido tanto à cultura latina quanto ao próprio corpo, às próprias manias? Não seria a insistência na tensão dessa mirada que possibilita a existência do próprio ensaio? Ou, posto de outra forma, será que Agamben consideraria a si como um escritor sério, sóbrio — menos feliz? Em que medida é possível negar a presença de Genius na criação poética, e até mesmo, para isso, identificar nela a extensão exata de sua participação?

Mas, nessa tipificação dos artistas, o exemplo mais radical talvez seja aquele que nos permita ver mais longe. Agamben fala desses que se deixam atravessar pelo impessoal a ponto de se despedaçarem. Seria Eu que se desmantela numa desmedida de Genius? E aqui, ecoa um dos termos que Platão usa para falar do entusiasmo poético no *Íon*: *possessão*. Ao que parece, esse apagamento de Eu, a princípio, momentâneo, para que surja um outro — que é si mesmo — pode ter consequências graves para nossa parte individualizada, correndo o risco de que seja impossível, de algum modo, a ela retornar.

Parece estar aqui indicado um perigo, o de que aquelas forças conjugadas, que vão do impessoal para o pessoal e vice-versa, que juntas são o campo de tensões que formam o

indivíduo, possam de algum modo rebentar — pelo excesso de poesia? Podemos aqui, usando conceitos que transpassam a obra de Agamben, pensar essas forças chamando aquela que vai de Genius para Eu de subjetivação, e aquela que vai de Eu para Genius de dessubjetivação.

Em *O que resta de Auschwitz*, Agamben pensará sobre as consequências da dessubjetivação radical através da figura do *muçulmano*, designação dada àqueles habitantes do campo de concentração que já não respondiam por si e eram ignorados até mesmo pelos outros prisioneiros, por terem desistido da vida sem, no entanto, morrerem. Tratando da dessubjetivação, em dado momento do livro, o autor chega ao tema da criação poética:

Que o ato de criação poética [...] comporte algo parecido com uma dessubjetivação, constitui patrimônio comum de nossa tradição literária (“musa” é o nome que, desde sempre, os poetas deram a essa dessubjetivação). (AGAMBEN, 2008, p. 118)

Em seguida ele citará Ingeborg Bachmann (apud AGAMBEN, 2008, p.118) que diz que poetas são precisamente os que “fizeram do Eu o terreno dos seus experimentos, ou então, fizeram de si o terreno experimental do Eu.” É justamente por isso que, para nós, os poetas são campo privilegiado para investigar a humana relação com Genius.

Um pouco adiante, Agamben trará um caso exemplar para tratar da dessubjetivação no processo de criação poética. Ele apresenta trechos das cartas de Fernando Pessoa endereçadas a Adolfo Casais Monteiro, onde o poeta explica, a pedido do amigo, a origem de seus heterônimos:

A origem dos meus heterônimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente um histerico-neurastênico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenômeno de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registro de seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterônimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. Estes fenômenos — felizmente para mim e para os outros — mentalizaram-se em mim; quero dizer, não se manifestam na minha vida prática, exterior e de contato com os outros; fazem explosão para dentro e vivo-os a sós comigo...

Ocorria-me um dito de espírito, absolutamente alheio, por um motivo ou outro, a quem eu sou, ou a quem suponho que sou. Dizia-o, imediatamente, espontaneamente, como sendo um certo amigo meu, cujo nome inventava, cuja história acrescentava, e cuja figura — cara, estrutura, traje e gesto — imediatamente eu via diante de mim. E assim arranjei, e propaguei, vários amigos e conhecidos que

nunca existiram, mas que ainda hoje, a perto de trinta anos de distância, oiço, sinto, vejo. Repito: oiço, sinto vejo... E tenho saudade deles. (PESSOA apud AGAMBEN, 2008, p.122)

Em seguida Pessoa descreve o aparecimento súbito do heterônimo Alberto Cairo:

[...] acerquei-me de uma cômoda alta e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não consegui definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com o título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutra papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem *Chuva Obliqua*, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa – Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou melhor, foi a reação de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro. (PESSOA apud AGAMBEN, 2008, p.122)

Pessoa descreve a experiência como o dia triunfal de sua vida, ali podemos reconhecer a alegria que advém do contato com Genius, de ceder o terreno de si. Ao mesmo tempo ele descreve a necessidade imediata de reagir ao próprio desaparecimento, movido talvez pelo pânico de que “Genius venha a exceder-nos” (AGAMBEN, 2007, p. 18). Agamben, analisando o processo descrito, conclui, no entanto, que o Fernando Pessoa que assina a *Chuva Obliqua* não é o mesmo anterior a Caeiro:

Tudo acontece como se a experiência poética constituísse um processo complexo, que põe em jogo pelo menos três sujeitos, ou melhor, três diferentes subjetivações — dessubjetivações, pois de um verdadeiro sujeito já não é possível falar. Há, antes de tudo, o indivíduo psicossomático Fernando Pessoa, que no dia 8 de março de 1914 se aproximou da cômoda para escrever. Com relação a esse sujeito, o ato poético não pode deixar de implicar uma dessubjetivação radical, que coincide com a subjetivação de Alberto Caeiro. No entanto, uma nova consciência poética, algo similar a um autêntico *ethos* da poesia, só apareceu quando Fernando Pessoa – que sobreviveu à sua despersonalização e volta a um si mesmo, que é e, ao mesmo tempo, não é mais, o primeiro sujeito – compreende que deve reagir frente a sua inexistência como Alberto Caeiro, *que deve responder por sua dessubjetivação*. (AGAMBEN, 2008, p. 123. Grifo no original)

Talvez, aqui se esclareça melhor a diferença ética que Agamben vê nos poetas sérios,

quando diz que esses se recusam a emprestar seus lábios a uma voz que não lhes pertence. O que não se pode dizer de Fernando Pessoa, não, pelo menos o anterior a Caeiro, que se deixa dessubjetivar alegremente. Mas, talvez, possa ser dito do último, o que assina *Chuva Obliqua*, esse que responde por sua dessubjetivação e, portanto, nem se despedaça frente a Genius, nem foge dele, aterrorizado, mas se mantém na tensão.

Como caso exemplar que é, o processo descrito por Pessoa parece desenhar, passo a passo, essa dinâmica interior entre os polos pessoais e impessoais na criação poética, como se fosse possível delimitar exatamente onde começa e onde termina cada processo de subjetivação e dessubjetivação, do caminhar das forças de um polo ao outro do indivíduo: o sujeito que se aproxima da cômoda 1, o que escreve o *Guardador de Rebanhos* 2, o que escreve *Chuva Obliqua* 3.

No mais das vezes, o caminhar das forças entre os polos do indivíduo — intensificados, certamente, nos processos criativos — não parecem ser, para os artistas, no entanto, assim, coordenados, alternantes, como nos faz crer Pessoa; mas embaralhados, simultâneos. Se assim o for, que consequências há nisso? Significa, provavelmente, que nos processos criativos estamos, ao mesmo tempo, experimentando a Genius, fazendo contato com nossa parte pré-individual, dessubjetivando-nos, pois, e concomitantemente respondendo a ele, subjetivando-nos, tornando-nos próprios. O poeta que não é inconsequente parece ser aquele que se deixa esgarçar, abrir, sem se despedaçar ou romper, e que por isso mesmo pode continuar a se experimentar, aprofundar o processo no campo de si e, de lá, voltar com obras.

Indicação disso temos no próprio *Íon*, pois o rapsodo, concedendo ao filósofo que quando declama parece estar em outro lugar, que é transportado pelos versos seja para Ítaca seja para Troia, afirma, ao mesmo tempo, estar bem alerta ao que acontece com o público, bem à sua frente (535c-e). E ainda, um pouco adiante, num dos momentos em que com firmeza se opõe ao dito por Sócrates, Íon diz:

Tu, isso é inegável, tu falas bem, Sócrates! Espantar-me-ia, no entanto, se tu falasses bem a ponto de ter-me convencido de que eu, possuído e delirante, louvo Homero. Mas creio que nem a ti pareceria tal coisa, se me ouvisse falando acerca de Homero. (536d)

E só podemos concordar com Íon, pois o mesmo, supomos, acontece com Sócrates, que anunciando sua poética teoria do entusiasmo, falando ao modo dos poetas, poetando,

portanto, não estava de tal modo alheio ao seu interlocutor que não o percebesse, nem medisse o efeito de suas palavras — nada nos indica o contrário.

4.4. CARÁTER

Quase ao final do ensaio *Genius*, Agamben nos fala do pacto que cada um faz com aquilo que em nós não nos pertence, e diz ser caráter o modo como cada um procura livrar-se dele. Caráter seria, portanto, a careta (*smorfia*) que Genius imprime no rosto de Eu, enquanto esquivado, deixado inexpresso. E novamente o artista é o espelho:

O estilo de cada autor, assim como a graça de cada criatura, depende, porém, não tanto de seu gênio, mas daquilo que nele é isento de gênio, de seu caráter. Por isso, quando amamos alguém, não amamos propriamente nem seu gênio nem seu caráter (e muito menos seu Eu), mas a maneira especial que ele tem de escapar de ambos, seu desenvolvimento ir e vir entre gênio e caráter. (AGAMBEN, 2007, p. 20)

O que se expressa nesse trecho é de importância vital para a interpretação do fenômeno do atrevessamento. Isso porque, em *Genius*, Agamben demarca algo que no *Íon* de Platão permanece numa camada mais sutil, menos explícita, no diálogo. Esse algo diz respeito à diferença de cada um no modo de se relacionar com aquilo que é impessoal e arrebatador no processo criativo. O que, portanto, diz respeito à ética do poeitar, do que concerne à ação própria desse que poeta e que resulta em diferença no aparecer do que se poeta: o estilo.

Se Platão não deixa aparecer em primeiro plano justamente o que é individual no processo poético é porque, sendo grego, exigir-lhe isso seria mesmo um contrassenso. Se os antigos, os pensadores de Atenas, como disse Costa, estavam preocupados em lançar-se na direção do universal, na sua plenitude, enquanto possibilidade, a diferença que lhes interessava no poeitar de uns e de outros podia ser medida em termos de excelência. Isto é, fazia sentido dizer, por exemplo, que Íon era um rapsodo *melhor* que outros, por dizer *as mais belas* coisas a cerca de Homero. A medida para a qualidade de Íon é deixar transparecer a beleza de Homero, e a de Homero, por sua vez, de trazer o mais límpido possível o dizer das Musas. Somos nós, modernos, que estamos acostumados a ver e pensar obras e artistas por

uma diferença de matiz, tentando destacar nelas suas singularidades em relação a outras produções. Mesmo quando pensamos em uma escala qualitativa, essa qualidade é comumente medida exatamente pelo critério da singularidade, ou podemos dizer, também, da originalidade ou do ineditismo.

Platão, sendo grego, e portanto, medindo a poesia pela intensidade da sua relação com aquilo que a todos atravessa, é, ele mesmo um escritor estilisticamente inaugurador por, como vimos, na busca de revelar o universal, imbricar tantos modos de falar: teatral-dialógico-filosófico-poético. É assim que, mesmo demarcando a divindade de Íon como fundamento de seu poetar, não deixa de revelar a necessidade de que cada um encontre seu modo próprio de lançar-se ao universal, pois há ao menos uma diferença de estilo, de modo, de acomodação individual da força dianoética que fica patente no diálogo: o de Sócrates, o sábio idiota, para o de Íon, o rapsodo entusiasmado.

Agora, Agamben, sujeito moderno, sublinha isso nessa dinâmica inerente do poetar: aquilo que dissemos ser o fora – a pedra – o divino – o genial – o impessoal – o pré-individual – o atópico – o universal – a *dianoia* – a *zoé*, quando atravessa o artista no processo de criação, necessariamente ativa, necessita, alavanca, implica, chama, faz ver, o que há de pessoal – individual – próprio – subjetivo – idiota – territorializado – biótico – humano.

É daí que nasce a pertinência de algo afirmado na introdução deste trabalho a respeito do atravessamento, lá, dito imagetivamente: aquilo que atravessa o artista no processo criativo não o faz como uma lança, que perfurando o que quer que seja aparece do outro lado, intacta, mas como um raio luminoso que encontra objeto translúcido — mas não transparente — e por isso é matizado pela natureza (ou podemos dizer, pela singularidade) daquilo que perpassa.

Mas agora é possível, inclusive, perceber que essa imagem tampouco dá conta do fenômeno do atravessamento, porque nela não aparece o fato de que aquilo que é transpassado, ou seja, o artista, também não permanece o mesmo depois de iluminado: está mudado, movimentado, ressubjetivado, sendo o mesmo é outro – como Fellini, que atesta ser outro depois de $\delta \frac{1}{2}$, ou ainda, como dizem os versos de Yeats: “Quando refaço uma canção/ é a mim que me refaço.”

Principalmente, tal imagem não dá conta de mostrar a tarefa própria do artista que, para fazer de si campo experimental do Eu, precisa sustentar essa dinâmica dianoética: enfrentar alegremente a Genius sem se deixar reduzir a ele — enfrentando tal perigo sem

paralisar ou se deixar fugir pelo temor que isso lhe causa —, mas propriamente lhe responder: em obra.

E o que seria a obra, senão o resultado de um processo que é também o seu começo? Porque as obras parecem ser esses artefatos geniais, diabólicos: têm o poder de suspender também ao público, atravessando também a ele com a força impessoal, e por isso cobram também dele uma resposta, movimentando-o. É por isso que as obras, como contemporaneamente a arte de tantos modos nos revela, não precisa nem ser artefato, objeto, espetáculo, pode ser o que sempre já foi: experiência — de si, e do outro em si.

As obras, como disse Agamben, Genius não pode nunca assinar. Para tanto é sempre preciso do indivíduo, nunca temos de Genius testemunho puro, mas só aquilo que fica dele não inexpresso, no caráter: no estilo. Fora de nós, ou fora do estilo, Genius não tem rosto nem forma e por isso não é possível vê-lo, é por isso que a obra poética precisa da vida dos artistas para se conformar. O estilo nasce da subjetivação/dessubjetivação dos artistas, forjado do ir e vir entre Genius e Eu, e se lança como possibilidade de dessubjetivação/subjetivação para o público, como nos conta Andresen (2004, p.135) no *Poema*:

O POEMA

O poema me levará no tempo

Quando eu já não for eu

E passarei sozinha

Entre as mãos de quem lê

O poema alguém dirá

Às searas

Sua passagem se confundirá

Com o rumor do mar com o passar do vento

O poema habitará

O espaço mais aberto e mais atento

No ar claro nas tardes transparentes

Suas sílabas redondas

(Ó antigas Ó longas

Eternas tardes lisas)

Mesmo que eu morra o poema encontrará

Uma praia onde quebrar suas ondas

E entre quatro paredes densas
De funda devorada solidão

Alguém seu próprio ser confundirá
Com o poema no tempo

Podemos até dar um passo adiante, e decidir (ou perceber) que obra só é obra — artística, poética — quando promove essa experiência de se confundir com a existência de alguém. Daí se pode entender que alguns se atraíam por algumas obras e desconsiderem outras, que não lhes despertam o gênio e por isso elas não lhes movem, não lhes comovem, não atizam seu caráter. Simultaneamente, duas pessoas podem fazer experiência com a mesma obra, e para um a obra é, e para outro a obra não é. Daí, também, que podemos compreender que, mesmo um único indivíduo, que tantas subjetivações e dessubjetivações experimenta pela vida, não sendo nunca o mesmo, pode travar relação com uma mesma obra e num dia ela ser para ele obra poética e noutra não ser — lhe escapar ali a dinâmica dianoética por completo.

Por sorte, são inesgotáveis as maneiras de se renovar do aparecer poético; enquanto a dinâmica de nossas partes pessoal e impessoal continuar a impulsionar, não haverá suficiência dessa experiência.

5. O SABER DA EXPERIÊNCIA SEGUNDO BONDÍA — UMA AUTO-ENTREVISTA

[Laura entrevistadora] *Bom dia, Laura, bem-vinda ao nosso programa de entrevista. Hoje nós estamos aqui para falar sobre o penúltimo capítulo da sua dissertação, que trata do fenômeno do atravessamento do artista no processo criativo, um trabalho que estamos acompanhando com muito interesse já há alguns anos e que agora se aproxima da sua conclusão.*

Eu gostaria de começar perguntando sobre a especificidade desse capítulo em relação aos anteriores; pelo que soube ele trata de um texto que não ataca a arte diretamente em nenhum momento, não é verdade? Então, sobre o que ele trata, e qual a necessidade de incluí-lo na pesquisa?

[Laura convidada] Bom dia, Laura. Em primeiro lugar eu gostaria de agradecer o convite para estar aqui, pela oportunidade de falar sobre o meu trabalho, ainda mais nesse programa que eu acompanho desde que me conheço por gente. Posso dizer que nunca perdi sequer uma edição — mesmo que às vezes eu quisesse (risadas).

Sim, é verdade. Esse é um capítulo sobre um texto que não trata de arte. É um texto de um pedagogo, e fala, portanto, sobre educação, aprendizagem, conhecimento e saber. Trata-se de um ensaio (também bem curto como o *Genius*, do Agamben) de um autor espanhol chamado Jorge Larrosa Bondía. O texto se chama *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*.

Então, por que esse texto nos interessa? Há uma pergunta que vem guiando o trabalho até aqui, que é: “qual é o saber do artista?” Me parece, duas coisas estão claramente em questão na questão: o que é arte e o que é o saber. Até aqui, ouvimos artistas e filósofos, aqueles que são caracterizados justamente pelas palavras pelas quais nos perguntamos: os que se ocupam da arte e os que se ocupam do saber — seus amantes.

De que modo uns e outros se engajam nessa pergunta? Os artistas são aqueles que respondem à pergunta com as próprias obras e o próprio viver. A cada obra criada, eles expandem a arte em sua extensão concreta e, em seu reaparecer, exclamam de novo a pergunta pelo seu

significado, por aquilo que transpassa e une tudo o que colocamos (ou disputamos) sob essa égide: o que é arte? Qual sua diferença?

Como artista, pessoalmente, me relaciono com essa pergunta vinculando-a também a um desejo de perpetuação. Me interessa fazer arte, me interessa ser capaz de garantir que ela aconteça e por isso me pergunto: o que é preciso saber para que ela aconteça, ou, que tipo de saber eu já opero quando a faço, para que possa continuar a fazer? E claro, me pergunto também: porque mesmo quero fazer isso? Porque é tão claro e óbvio para mim que arte é algo que deve acontecer? O que mora nessa necessidade de perpetuar esse isso, que às vezes declaramos fazer e que temos até pretensão de ensinar, mas não sabemos bem definir o que seja?

Os filósofos, esses que se ligam às perguntas buscando pelo fundamento das coisas, porque fazem a mesma pergunta? Eu não sei muito bem, mas podemos chegar, ao menos, a outras questões desentocadas por eles: O saber da arte é saber de quê? De que modo se distingue de outros saberes? O que acontece com aquele que possui esse saber? O que esse saber produz, o que causa nas pessoas de um modo geral? É bom isso que ele causa? Que efeitos tem?

Em nosso trajeto encontramos os caminhos de filósofos e artistas misturados, um caminho de passagem de vida, uma função de transitividade; por isso os chamamos de hermeneutas. Pois agora, invoco ao nosso palco uma outra figura que também se define pela relação com o saber, e que está conectado a ele justamente pela ideia de transmissão: a do educador, ou de quem pensa educação. Me interessa, nessa nova perspectiva, pensar a pergunta “qual é o saber do artista?” através do olhar daquele a quem compete prioritariamente pensar a formação de sujeitos.

E aqui retornamos a uma fala de Costa que destacamos no nosso capítulo sobre o *Íon*: “Como se fala se vive”. Bondía (2002, p.21), em seu texto, diz coisa parecida: “Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco.” Ele diz que o homem não tem a palavra ou a linguagem como uma coisa, como uma faculdade ou ferramenta, mas que o homem é palavra. Todo ser humano tem a ver com palavra e se dá em palavra. Daí ele conclui que atividades que envolvem a palavra — como criticar palavras, inventar palavras, proibir palavras, jogar com

as palavras — não são atividades vazias, mero palavrório.

É por isso que retomamos também o alerta que Costa já nos fez: tratando-se de linguagem, de modos de discurso, é necessário pensar qual linguagem nos favorece, e nos favorece em quê. O caminho que Bondía propõe em seu texto é o de pensar a educação através de palavras que sejam uma alternativa aos modos pelos quais a educação vem sendo comumente, ou predominantemente pensada. A partir das palavras, pensar que tipo de sujeitos elas constroem.

E se, em vez de pensarmos a educação através dos pares ciência/técnica ou teoria/prática, pensássemos através do par experiência/sentido? Essa é a proposta de Bondía.

E por que eu acho essa proposta especialmente interessante? Já no *Íon*, Platão nos mostra que, se consideramos como saber, por exemplo, o saber técnico ou científico, esses tipos de saberes não abarcam a especificidade do saber da arte. O saber da experiência, como nos apresenta Bondía, por outro lado, me parece um terreno muito mais fértil para entender o que a arte realiza em cada um de nós.

Assim, quando Bondía descreve quem é o sujeito da experiência nós podemos ver ali o artista. O que estou propondo é que entender o que é necessário para ser sujeito da experiência pode ser equivalente a entender o que é necessário, pelo menos em alguma medida, para ser o sujeito da arte — se pensamos o sujeito da arte como esse que é atravessado em seu processo de criação.

[L. e.] *Você poderia, então, nos explicar um pouco sobre as diferenças entre os saberes e os sujeitos a que se referem essas três perspectivas que Bondía menciona em seu texto? Essas que envolvem esses três pares de palavras: ciência e técnica, teoria e prática, experiência e sentido?*

[L. c.] Sim, claro. Mas antes, você me permite acrescentar um comentário a respeito do que Bondía fala sobre a importância das palavras? Em certo momento, ele dirá algo que nos liga diretamente ao pensamento de Agamben, que acompanhamos no capítulo anterior.

Bondía (2002, p.21) afirma que as palavras criam realidade, e podem funcionar como potentes mecanismos de subjetivação. Um dos modos das palavras funcionarem como mecanismo de

subjetivação, como vimos, é a criação poética — como fica evidente através do exemplo de Fernando Pessoa e seus heterônimos. O que Agamben nos revela é que a subjetivação que se dá através da criação poética é de um tipo que implica o contato com uma parte de nós que nos é estranha, não identificada. Essa subjetivação parte, pois, de uma dessubjetivação que, por sua vez, nos cobra uma resposta, individual, própria. A criação poética é, portanto, um caminho de subjetivação que se funda num percorrer do sujeito por ele mesmo, e que se faz caminho para o outro através das obras, ou melhor através das experiências que as obras possibilitam.

E porque eu demarco isso? Porque, me parece, as palavras podem ser mecanismos de subjetivação também num sentido oposto a esse. Isto é, que elas podem determinar as pessoas — seus pensamentos, suas ações — mas não a partir de uma escuta interna, reveladora de si, e sim de uma formatação exterior, muitas vezes massificadora, ou totalitarista. A repetição de discursos pela mídia, pelos instrumentos de educação, pelo Estado, por exemplo, toda a espécie de discursos com os quais o indivíduo está diariamente em contato, formam-no de alguma maneira, criam subjetividade. Por isso me interessa pensar: que tipo de subjetividade a criação artística é capaz de criar? De que modo a arte pode ser uma alternativa melhor a outros tipos de discurso no que diz respeito aos efeitos que tem na condução da vida de cada um?

Por isso eu gostaria ainda de chamar atenção para mais uma coisa que Bondía diz sobre as palavras, eu o cito:

As palavras determinam nosso pensamento porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras, não pensamos a partir de uma suposta genialidade ou inteligência, mas a partir de nossas palavras. E pensar não é somente “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. E isto, o sentido ou o sem-sentido, é algo que tem a ver com as palavras. E, portanto, também tem a ver com as palavras o modo como nos colocamos diante de nós mesmos, diante dos outros e diante do mundo em que vivemos. E o modo como agimos em relação a tudo isso. (BONDÍA, p.21)

Nesse momento, Bondía está justificando o caminho metodológico que escolheu para seu texto; que é basicamente o de escolher algumas palavras e explorar seus sentidos em

diferentes contextos. Mas eu gostaria de aproveitar isso que ele diz sobre o pensamento para levá-lo um passo adiante. Porque a importância que ele dá às palavras se funda no fato de que elas dão forma ao pensamento, elas são o material, a concretude possível para o pensamento. Isso é fácil de reconhecer; no entanto, as palavras não me parecem ser a única forma disso acontecer. Há pensamento visual, pensamento espacial, pensamento musical, pensamento que se apresenta em movimento, e sabe se lá quantos outros poderíamos enunciar, não é verdade?

Nesta dissertação, a figura do poeta — a princípio, uma figura que se liga diretamente às palavras — tem nos servido como exemplo de artista. Todavia eu reitero isso de que aquilo que podemos dizer sobre o poeta e seus processos vale também para outros tipos de artistas, já que a arte, não sendo uma língua, é, todavia, linguagem. Sendo linguagem, é forma, criação, apresentação e revelação de pensamento e, portanto, constitui nosso modo de se colocar diante de nós mesmos, do outro, e do mundo.

Assim sendo, todo ato de linguagem pode ser mecanismo de subjetivação. Por isso o cuidado e a atenção que Bondía nos pede para ter com as palavras deve ser aplicável a todo tipo de linguagem, todo modo de discurso, independente de sua natureza. Como artistas, é preciso que nos perguntemos: que tipo de arte nos interessa? Que tipo de vida a nossa arte constrói ou promove?

...

Desculpe, qual era mesmo a pergunta que você havia me feito?

[L. e.] *A pergunta tratava sobre as diferentes perspectivas de educação que estão em jogo no texto de Bondía.*

[L. c.] Ah, sim! Obrigada. Então, Bondía diz que nas últimas décadas o campo pedagógico tem estado separado entre os partidários da educação como ciência aplicada e os partidários da educação como práxis política.

A primeira perspectiva encara a educação como uma relação entre ciência e técnica. Nela, “as pessoas que trabalham em educação são concebidas como sujeitos técnicos que aplicam com maior ou menor eficiência as diversas tecnologias pedagógicas produzidas pelos cientistas,

pelos técnicos e pelos especialistas” (Bondía, 2002, p. 20). Aqui podemos notar a ligação direta com o sentido de *téknhe* do tempo de Platão, no sentido de que o sujeito da técnica, tanto na Grécia antiga como agora, destaca-se como um uma autoridade em determinado assunto.

A segunda perspectiva pensa a educação como uma relação entre teoria e prática. De acordo com Bondía (Ibidem, p.20), nela, os indivíduos aparecem como sujeitos críticos que, armados de distintas estratégias reflexivas, se comprometem com práticas educativas concebidas na maioria das vezes sob uma perspectiva política.

Como disse, a proposta do texto passa a ser, então, pensar a educação a partir de outro par de palavras: experiência e sentido; ou, dizendo de outro modo, pensar a educação como experiência dotada de sentido. E para entender o que isso quer dizer, Bondía nos faz navegar pelos significados dessas palavras. Ele começa abordando a palavra *experiência*, listando suas acepções equivalentes em diferentes línguas modernas.

Assim, em espanhol, experiência pode ser dita como “o que nos passa”; em português, “o que nos acontece”; em francês, “ce que nous arrive”; em italiano, “quello che nos succede”; em inglês “that what is happening to us”; ou, em alemão, “was mir passiert”. O que Bondía vai destacar é que a experiência é aquilo que **nos** passa, **nos** acontece, ou o que **nos** toca, e não o que se passa, acontece ou toca. Ele vai dizer que, a cada dia, muitas coisas se passam, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Ou, ainda mais grave, que tudo parece estar organizado para que nada nos aconteça (Ibidem, p.21).

Em seguida ele vai enunciar as razões pelas quais considera que a experiência tornou-se uma coisa rara. Bondía elenca quatro principais motivos: o excesso de informação, o excesso de opinião, a falta de tempo e o excesso de trabalho.

[L. e.] *Nessa primeira parte do texto, o movimento que Bondía faz, portanto, é o de ir revelando aos poucos o que é o saber da experiência pelo contraste, mostrando aquilo que ele não é, estou certa? O que acho interessante nessa lista que você apresentou é como o autor nos mostra que, no senso comum, associamos, sem problematizar muito, a noção de “trabalho” com a de “experiência”, por exemplo, no sentido de entender que aquele que*

trabalha a mais tempo é aquele que julgamos ter mais experiência. Ou ainda, a ideia de “estar informado” ou “processar informações” com a de “saber” e “conhecimento”. No entanto, encarando do ponto de vista do “saber da experiência”, essas associações são incompatíveis. Você pode falar um pouco sobre isso?

[L. c.] Sim. Bondía (2002, p.22) é categórico ao dizer que “uma sociedade constituída sob o signo da informação é uma sociedade na qual a experiência é impossível”. Ele chama atenção para o fato de nossa sociedade se intitular, por vezes, como “sociedade de informação” e que, comumente, essa expressão é usada como sinônimo de “sociedade do conhecimento” ou, ainda, de “sociedade de aprendizagem”. Há um uso dessas palavras, portanto, que as torna intercambiáveis. Como se conhecimento se desse na forma de informação e aprendizagem fosse o mesmo que processamento de informações.

Uma das primeiras coisas que Bondía dirá sobre o saber da experiência é que é necessário separá-lo da informação, do saber coisas. E sobre o sujeito da informação, ele dirá que é aquele que passa seu tempo buscando informação, o que mais o preocupa é não ter informação suficiente, cada vez tem mais informação e, com sua obsessão por saber informações, consegue que nada lhe aconteça.

Pensemos no exemplo de Íon, nosso protótipo de artista nesta dissertação: pelos critérios de Bondía podemos logo desclassificá-lo como sujeito da informação; afinal, no diálogo platônico, Sócrates vai demonstrar que o rapsodo não é um técnico, justamente porque Íon não sabe nada sobre os diversos temas que aparecem nos poemas homéricos. Ele não sabe nada sobre medicina, pesca, condução de carroças ou estratégia militar. Pela argumentação socrática, a poesia não pode ser uma técnica porque não é um saber sobre assuntos. Mas reparemos que Íon resiste a aceitar que ele não sabe dessas coisas, e que não consegue definir sobre quais coisas afinal ele sabe algo. O que Íon não vê de imediato, e que Bondía nos ajuda a enxergar, é que não ser um sujeito informado pode ser exatamente aquilo que possibilita que a Íon se passe algo — algo poético.

Esse certo encabulamento de Íon é bastante compreensível, não? Pois Bondía dirá algo parecido a respeito da opinião. Se não temos opinião sobre algo que se passa, se não temos um julgamento preparado sobre qualquer coisa que se nos apresente, nos sentimos em falso,

como se nos faltasse algo essencial. Tanto quanto a informação, a opinião parece ter se convertido numa espécie de imperativo. As duas, inclusive, parecem vir sempre associadas, como numa continuação: opinamos sobre qualquer coisa sobre a qual nos sentimos informados.

Bondía (2002, p.22) vai evocar Benjamim, contando que este dizia que o periodismo é o grande dispositivo moderno para a destruição generalizada da experiência, e acrescentará que o periodismo não é nada mais que a aliança perversa entre informação e opinião: a fabricação de informação e a fabricação de opinião. A conclusão a que chega é a de que

quando a informação e a opinião ocupam todo o espaço do acontecer, então o sujeito individual não é outra coisa senão o suporte informado da opinião individual, e o sujeito coletivo, esse que deveria fazer a história segundo os velhos marxistas, não é outra coisa que o suporte informado da opinião pública. (BONDÍA, 2002, p.22)

Essa é uma situação que me parece ser cada dia mais aguda, já que, em tempos de redes sociais, nos ocupamos cada vez mais em ser os periodistas uns dos outros, não é mesmo?

[L. e.] *Sim. Uma coisa que me interessa, nesse sentido, é pensar se podemos usar esses espaços, onde tanta gente parece passar o tempo, de modo que eles possam se transformar em espaço do acontecer, da experiência — como uma opção a apenas abandoná-los.*

[L. c] Certamente esse é um bom desafio. Talvez os artistas possam contribuir para isso (eu, como já se sabe, sou uma entusiasta dos GIFs). Um dos modos de encarar esse desafio é pensar de que modo, na ocupação desses espaços, podemos interromper essa dinâmica automática entre informação e opinião.

Quebrar essa lógica não é algo simples, porque, como nos mostra Bondía, ela permeia nossa vida de modo generalizado. Ela está fortemente presente na ideia de aprendizagem, por exemplo, de acordo com Bondía, inclusive naquilo que os pedagogos costumam chamar de “aprendizagem significativa”.

Segundo ele, em todo nosso percurso pelos aparatos educacionais – desde pequenos até as universidades – estamos submetidos ao seguinte dispositivo: primeiro é preciso informar-se e, depois, opinar. E essa opinião deve ser supostamente própria, crítica, pessoal. Desse modo, a

informação seria a parte objetiva e a opinião a parte subjetiva do aprendizado, que seria como o resultado, a reação àquilo que é objetivo. A opinião, portanto, corresponderia à dimensão “significativa” da aprendizagem.

Para Bondía, a opinião transformou-se em algo quase reflexo para nós, e esse opinar automático, na maioria das vezes, não passa de um simples se posicionar a favor ou contra algo. E assim “nos convertemos em sujeitos competentes para responder como Deus manda às perguntas dos professores que, cada vez mais, se assemelham a comprovações de informação e pesquisa de opinião” (Ibidem, p.23). Esse dispositivo ao qual somos submetidos desde tenra idade, portanto, torna impossível a experiência.

O próximo motivo que Bondía aborda para a impossibilidade da experiência é a falta de tempo: tudo se passa demasiadamente depressa. O acontecimento nos é dado na forma de choque, um estímulo é imediatamente substituído por outro, desejamos estar permanentemente excitados. Nós, sujeitos modernos, somos curiosos impenitentes, eternamente insatisfeitos. Há em nós uma obsessão pela novidade que impede a conexão significativa entre acontecimentos, o que, segundo Bondía, impede a memória; os estímulos se sucedem sem deixar em nós qualquer vestígio. Tudo excita, tudo agita, tudo choca esse sujeito do estímulo, mas nada lhe acontece — a falta de silêncio e de memória são também inimigas da experiência.

E, novamente, os aparatos educacionais parecem contribuir mais para a impossibilidade da experiência do que para seu acontecimento. Estamos cada vez mais tempo na escola, tornando-nos sujeitos de uma formação permanente e acelerada, de constante atualização. Lidamos com currículos de bagagem cada vez mais volumosa, comprimidos em tempos cada vez mais curtos. Para Bondía (2002, p.23),

[...] um sujeito que não pode perder tempo, que não pode protelar qualquer coisa, que tem de seguir o passo veloz do que se passa, que não pode ficar para trás, por isso mesmo, por essa obsessão de seguir o curso acelerado do tempo, este sujeito já não tem tempo.

Esse modo de se relacionar com o tempo significa, por fim, que o transformamos em valor, tempo virou mercadoria.

[L. e] *Meu pai, um educador por quem tenho grande admiração e respeito, repete sempre isso, de que a escola é um sequestro, um sequestro que começa na infância e se prolonga vida afora, e que, eventualmente muda de nome, passa a se chamar trabalho.*

[L. c] Bom, parece que ele me convenceu profundamente. Não podendo negar que eu sou também resultado dos aparatos educacionais de meu tempo, certamente padeço desse medo constante de ficar para trás, de virar retardatária na própria vida. No entanto — não sem sofrimento —, me parece que eu também exercito uma resistência revolucionária contra essa lógica da aceleração. Daí a coerência do capítulo sobre o fracasso nesta dissertação; seu título não deixa de ter, para mim, um gosto irônico, pois, de modo algum, esse é o significado que resta para mim dos quatro meses de paralisação do trabalho direto com esta dissertação. Acredito que nesse tempo muita coisa me aconteceu, me tocou. O sentido ou o sem sentido da vida estiveram constantemente em jogo. Devo acreditar que o modo como vivi esse período me aproxima mais do saber da experiência do que se tivesse o gastado trabalhando? Talvez esteja sendo apenas autoindulgente, mas se me couber decidir, digo que sim.

Chegamos, assim, ao outro exemplo que você mencionou, sobre a relação entre trabalho e experiência. Bondía diz que existe um clichê segundo o qual nos livros e nos centros de ensino se aprende a teoria e no trabalho se adquire experiência, o saber que advém da prática.

Isso se confirma no modo como se estabeleceu dividir os currículos de trabalho onde comumente se separa a formação acadêmica da experiência de trabalho. Bondía fala sobre a proposta de um campo da educação que, criticando o fato de nossa sociedade privilegiar as aprendizagens acadêmicas, propõe formas de contagem de créditos para a experiência adquirida no trabalho. E aqui, o autor é categórico novamente: ele diz que é preciso distinguir experiência e trabalho, e se opõe a qualquer contagem de créditos para a experiência, qualquer modo de convertê-la em mercadoria ou valor de troca (Bondía, 2002, p.24).

O trabalho, segundo Bondía, deriva da pretensão do sujeito de conformar o mundo segundo seu saber, seu poder e sua vontade. O sujeito moderno está tomado por um afã de mudar as coisas: ele se relaciona com o acontecimento do ponto de vista da ação, tudo é pretexto para sua atividade, sempre está se perguntando sobre o que pode fazer.

Chegamos então ao resumo dos contra, de tudo que se opõe à experiência:

Nós somos sujeitos ultra-informados, transbordantes de opiniões e superestimulados, mas também sujeitos cheios de vontade e hiperativos. E por isso, porque sempre estamos querendo o que não é, porque estamos sempre em atividade, porque estamos sempre mobilizados, não podemos parar. E, por não podermos parar, nada nos acontece. (BONDÍA, 2002, p.24)

E então, o que pode, afinal, favorecer a experiência? A possibilidade de que algo nos aconteça, de acordo com Bondía, depende de um gesto de interrupção:

requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (Ibidem, p.24)

Esse trecho do texto eu carrego comigo como um antídoto. De tempos em tempos eu retorno a ele, sem nunca me arrepender.

[L. e.] *Certamente. Ouvindo essa passagem se pode vislumbrar a urgência desse gesto de interrupção na vida das pessoas, de um modo geral. O que gostaria de entender é: de que modo específico isso se liga ao saber e ao fazer do artista, segundo seu ponto de vista?*

[L. c.] Bondía diz que experiência é o que nos acontece, não é mesmo? Então, isso me lança diretamente a *arte poética IV*, de Andresen (2004, p. 213), que começa com uma frase de outro poeta, você se lembra? “Fernando Pessoa dizia: ‘Aconteceu-me um poema’”.

Reparemos que o poema não apenas acontece, ele acontece a Fernando Pessoa. Pessoa, aqui, é o sujeito da experiência poema. Nesse mesmo texto, no qual descreve o que é necessário para que os poemas aconteçam também a ela, Andresen fala de escuta, de atenção, de silêncio, de vazio. Ela também fala sobre tornar-se sensível como a película de um filme, e de paixão.

Pois bem, agora escutemos o que diz Bondía a respeito do sujeito da experiência, que — já sabemos — “não é o sujeito da informação, da opinião, do trabalho, que não é o sujeito do

saber, do julgar, do fazer, do poder, do querer” (Bondía, 2002, p.24). Ele retorna, então, aos significados de experiência nas diversas línguas modernas citados no início do texto, agora para pensar o que elas revelam sobre o sujeito da experiência. Se em espanhol a experiência é “o que nos passa”, o sujeito da experiência seria um território de passagem; Bondía complementa com uma frase muito próxima a de Andresen: “algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo[...]” (Ibidem, p.24). A partir do francês a experiência é “ce que nous arrive” e portanto o sujeito da experiência é como um ponto de chegada, “um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar” (ibidem, p.24). Em português, italiano e inglês, nas quais a experiência soa como “o que nos acontece”, “o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos” (ibidem, p.24).

Nós podemos notar aqui as semelhanças com os modos pelos quais descrevemos e nos aproximamos do fenômeno do atravessamento nesta pesquisa. Isto é, também na teoria do entusiasmo o artista aparece como um lugar de passagem, é isso que o define como hermeneuta. Se pensamos no termo *entheos* (entusiasmado) que, como vimos, significa literalmente “com um deus dentro”, o artista é aquele que se faz espaço para que algo (ou alguém) nele aconteça — podemos dizer o mesmo sobre os processos de subjetivação e dessubjetivação vistos no capítulo *Genius*. De todo modo, o sujeito da experiência e o sujeito do atravessamento são definidos por sua passividade. Escutemos Bondía (2002, p.24):

Em qualquer caso, seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial.

Então, de que modo essa posição passiva possibilita a criação artística? Aquilo que define o fenômeno do atravessamento é que nele o processo de criação não é dirigido principalmente por regras externas, pela orientação de um cânone, nem tão pouco pela pura vontade e consciência do artista. O sujeito do atravessamento não é o sujeito do trabalho, não pode ser esse tomado pelo afã de mudar as coisas. O diferencial do atravessamento é que nele os

limites da obra, sua conformação, seu modo de existir se dão por uma escuta, uma percepção das regras ditadas pelo devir da obra – por um acontecimento poético em nós.

Em outro texto citado anteriormente, Andresen fala sobre o rigor do poema. Do ponto de vista do fenômeno do atravessamento, se podemos falar em rigor artístico, ele não tem nenhuma relação com formalismo, por exemplo, mas só pode ser pensado com um rigor em relação à própria obra. O artista espreita os critérios internos, as singularidades daquele processo, entendendo os movimentos de um sistema em formação. Isso significa que o rigor de uma obra, aquilo que constitui sua força, sua possibilidade de doação de sentido para o outro, advém, em grande medida, da justa relação do artista com sua obra, da qualidade dessa escuta, dessa disponibilidade para a experiência.

E é por isso que me interessa ouvir sobre o sujeito da experiência do ponto de vista de alguém que pense educação: porque o saber do artista, me parece, consiste justamente em saber ser esse sujeito. Acredito que esse seja mesmo um aprendizado.

[L. e] *Eu diria que, através desse caminho que você construiu, você acaba por fazer Bondía responder à pergunta “qual é o saber do artista?” da seguinte forma: é o saber da experiência, ou, é o saber ser sujeito da experiência. Mas esta não é a primeira resposta que encontramos na trajetória deste trabalho. Antes, Platão responde: o saber do artista (lá dito poeta) é um saber divino.*

Sabemos que o personagem Íon resiste a essa resposta, muito lisonjeira, a princípio. Talvez Íon resista porque pressinta que ela de algum modo tira de si qualquer mérito, transformando-o num eleito, mas que pode ser um eleito parvo, ignorante. Como vimos, essa é uma das leituras possibilitadas pelo diálogo. Agora me ocorreu de somar as duas respostas, a de Platão e a de Bondía, numa formulação estranha. Você diria que satisfaria tanto a Íon quanto a Sócrates dizer que o saber do artista é o saber ser divino?

[L.c.] Talvez. Mas isso não posso dizer, não posso responder por eles. Mas essa é uma pergunta capciosa. Porque se, por um lado, o texto de Bondía não trata de arte, por outro ele também é o primeiro que não faz nenhuma menção à divindade — nem diretamente, nem alegoricamente. E isso é algo que me agrada, ao menos como uma variação.

Me intriga como, por um caminho quase contrário aos outros pelos quais passamos, Bondía possa dizer um mesmo. Estou pensando especificamente neste trecho do seu texto:

A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente “*ex-iste*” de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente. (BONDÍA 2002, p.25)

Até aqui passamos por palavras como *zoé*, vida intransitiva (portanto, não singular e finita); ou *Genius*, a ideia de uma divindade que nos constitui, e se pode dizer, é nosso fundamento; ou pela expressão *theia moira*, destino divino, que pode ser entendida como a vida de alguém que é direcionada por uma razão, um fim, um ponto de chegada preestabelecido.

Bondía, afastando-se de qualquer associação metafísica, no entanto, chega a essa formulação: “a experiência é a passagem da existência.” Me salta aos olhos a proximidade com outra formulação com a qual nos deparamos na interpretação de Pucheu sobre o diálogo *Íon*. Quando falando sobre o modo de ser dos poetas, dos hermeneutas, ele diz que esses transformam-se em passagem de vida (PUCHEU, 2007, p.183).

Se o sujeito da experiência é esse que se faz lugar para a passagem da existência, eu me pergunto: E o sujeito que não é o sujeito da experiência? Esse para o qual a experiência se fez impossível pelo modo como organizamos as coisas, qual é sua relação com a existência? Não existe? A existência passa ao largo? Tem uma não-vida?

É no combate a esse perigo que procuro entender o que é necessário para tornar-me sujeito do atravessamento, porque a arte se apresenta a mim, renovadamente, como caminho para tornar-me sujeito da experiência — seja como artista, seja como público.

Bondía dirá que o sujeito da experiência é o único que está aberto à sua própria transformação. De vários modos, o que tenho tentado demonstrar é que a arte surge desse processo de transformação em nós, ou ainda, é um dos modos possíveis de esse processo se dar.

[L. e] *Você poderia falar um pouco sobre essa transformação à qual o sujeito da experiência está aberto? Por que somente ele pode se transformar?*

Falando sobre o poeta como passagem de vida, Pucheu (2007, p.183) diz que, enquanto poeta, o indivíduo é um ser fendido, desalojado, desapropriado, perdido de si. Quando ouvimos Agamben falar sobre Genius, descobrimos que o contato com nossa parte impessoal é ao mesmo tempo poética e terrível, e que há o risco de nos despedaçarmos frente a ela.

Bondía, por sua vez, demarca o sujeito da experiência como um sujeito vulnerável. Em seu texto ele vai dizer que o importante para o sujeito da experiência não é o modo como ele se põe, se opõe, se impõe ou propõe, mas sim o modo como se ex-põe, e isso implica em risco.

Esse risco está mesmo contido na palavra experiência. Bondía nos conta que experiência deriva do latim *experiri*, provar, experimentar. O radical *periri* está também em *periculum*, perigo. A raiz indo-europeia *per* se relaciona com a ideia de travessia e risco. Curiosamente, na língua grega encontramos várias palavras derivadas dessa raiz, como: *pera*, mais além; *perainô*, ir até o fim; *peras*, limite e, entre elas, *peirô*, atravessar e *peraô*, passar através.

Uma das palavras, presente em nossa língua, que guarda essa raiz *per* é pirata (*peiratês*). Bondía diz que o sujeito da experiência guarda algo em comum com os piratas, esses que se expõem atravessando um espaço indeterminado e perigoso.

Se a palavra experiência contém o radical *per*, que traz em si a travessia e o perigo, o prefixo *ex-*, por sua vez, é o mesmo de exterior, estrangeiro (em espanhol *extranjero*), de exílio, de estranho (em espanhol *extraño*) e finalmente, de existência.

Assim como no conceito do atravessamento, a palavra experiência guarda essa relação com um fora, misterioso, que adentra o território de nós. Bondía comenta em seu texto uma definição de experiência que encontra em Heidegger:

[...] fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo. (HEIDEGGER apud BONDÍA, 2002, p.25)

Bondía demarca, então, que o sujeito da experiência não é definido pelo seu sucesso, não é um sujeito que alcança aquilo que quer, mas é um sujeito alcançado, tombado, derrubado, é “um sujeito que perde seus poderes precisamente porque aquilo de que faz experiência dele se apodera” (Bondía, 2002, p.25). De um lado, o sujeito incapaz da experiência: firme, forte, inatingível; do outro o sujeito da experiência: sofredor, padecente, receptivo, aberto.

[L. e.] *De fato, é possível ver, a partir dessa definição de experiência, várias figuras de artista que apareceram nesse trabalho: seja o poeta possuído, apoderado, da teoria do entusiasmo de Platão, como o sujeito tombado do personagem Guido, em crise no 8 ½. Ouvindo a última frase da citação de Heidegger, também penso em Pessoa e Caetano, o processo de dessubjetivação e subjetivação, a poesia como uma experiência que pode transformar de súbito ou, então, em Sophia, que diz que no poema vê sua vida e seu destino, no sentido de que os poemas se entrelaçam à sua vida no transcorrer do tempo.*

...

Eu gostaria que nós nos detivéssemos um pouco mais nesse trecho que você citou do Heidegger. Um pouco antes você diz que Bondía fala da passividade do sujeito da experiência como uma passividade anterior à oposição entre atividade e passividade. Acho que esse é um pensamento que necessita alguma interpretação. Heidegger, por sua vez, vai dizer que nós não fazemos a experiência, no sentido de fazê-la acontecer. No entanto, me parece que ele indica que há alguma ação por parte desse sujeito da experiência, que seria a de aceitar, submeter-se, deixar-se abordar pelo que o interpela.

Porque trago isso a baila? Porque quando Bondía diz que o sujeito da experiência é um ser padecente sofredor, eu transporto isso para a figura do artista. Isso, de algum modo, não nos faz recair numa figura caricata de artista, aquela do gênio romântico do século XIX, a de um artista angustiado, consumido, extremamente sensível? Seria esse o artista por excelência que se depreende da relação com o sujeito da experiência?

[L. c.] Essa é uma boa pergunta. Podemos pensá-la a partir daquela classificação ética dos poetas que Agamben propõe. Acho que essa caricatura do artista tem a ver com aquela classe dos poetas que se deixam despedaçar frente ao Genius próprio. Mas essa não é a única

maneira de estar aberto a Genius, e de lidar com ele. Não precisamos nem nos despedaçar, nem fugir – seja de Genius, nossa parte impessoal própria ou da experiência, isso vale para as duas formulações.

Sobre esse modo específico de encarar a passividade, o modo pelo qual eu consigo entender essa frase do Bondía passa diretamente pela minha relação com o aikidô, sobre aquilo que contei da experiência dessa prática na introdução desta dissertação.

Como eu entendo a oposição entre ativo e passivo no contexto de um ataque físico? Eu posso, ativamente revidar o golpe que vem na minha direção e, através da minha força, submeter aquele que me ataca à minha própria violência (isso equivaleria a uma reação). Ou, por outro lado, eu poderia ser passiva e me deixar violentar, levar o golpe, me tornar vítima dele. O caminho do aikidô não é nem o da reação nem o da vitimização, mas é um caminho de transformação: a força do golpe que vem é redirecionada de modo que não ofereça perigo a ninguém. E o que possibilita essa transformação? Se você estiver internamente ocupado pelo seu medo de ser abatido ou pela vontade de derrotar seu adversário isso não será possível. É necessário, então, se esvaziar, relaxar, não se fixar nos desejos; isto é o mesmo que se fazer espaço para o acontecimento do aikidô, para que seus movimentos fluam.

É nesse ponto, eu acho, que entra a técnica do aikidô, no sentido da forma exata como você deve se posicionar, e qual é a sequência de movimentos que você deve fazer. Elas te servem apenas na medida em que te ajudam a não se fixar no ataque, porque você está concentrado em para onde deve ir e que movimento fazer, está concentrado em seu corpo e no espaço onde ele se move, está concentrado no tempo presente e não no perigo do ataque.

Há algo que o aikidô também revela a respeito dessa passividade, dessa disponibilidade fundamental. Algo que se apresenta como um paradoxo em relação a essa disponibilidade. Porque, por um lado, conquistar esse relaxamento, essa abertura é algo extremamente difícil, não tem nada de natural, exige treino contínuo, dedicação, concentração. Mas por outro lado, quando você chega a esse estado, os movimentos fluem com facilidade, com naturalidade, não há nenhum esforço. O que se passa com o praticante é estar sempre nesse limite, nessa busca, entre o rompimento da resistência e o acontecimento.

Por isso, não vejo nenhuma contradição no fato de Sócrates dizer que Íon é um sujeito entusiasmado e possuído e Íon, por sua vez, dizer que a parte de se tornar interprete da *dianoia* dos poetas ser aquela que dá mais trabalho em seu ofício. Há ação em tornar-se passivo. Isso que diz Heidegger e Bondía, já ouvimos também da parte de Andresen:

Mas sei que o nascer do poema só é possível a partir daquela forma de ser, estar e viver que me torna sensível — como a película de um filme — ao ser e ao aparecer das coisas. E a partir de uma obstinada paixão por esse ser e aparecer. (ANDRESEN, 2004, p.214)

O desafio de cada artista, acredito, é o de descobrir que tipo de caminho de vida o torna receptível, sensível ao aparecer das coisas. Mas, a respeito desse trecho de Andresen que eu trago novamente, eu gostaria de chamar atenção para a palavra “paixão”. Porque ela também depõe a respeito da passividade específica do artista e do sujeito da experiência.

Bondía também vai se haver com essa palavra. Ele diz que não se pode captar a experiência por uma lógica da ação, mas apenas a partir de uma lógica da paixão, isto é, uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito passional (Bondía, 2002, p.26). Ele prossegue, então, explorando a palavra paixão, elencando vários significados possíveis para ela.

O primeiro deles refere-se ao sofrimento e ao padecer, onde Bondía vai sublinhar exatamente isso: que no padecer não se é ativo, no entanto não se é simplesmente passivo, pois “há na paixão um assumir os padecimentos, como um viver, ou experimentar, ou suportar, ou aceitar, ou assumir o padecer que não tem nada que ver com a mera passividade, como se o sujeito passional fizesse algo ao assumir sua paixão” (Bondía, 2002, p.26). E esse assumir pode ser algo como um testemunho público ou um martírio público.

[L. e.] *Bom, se a paixão da qual Andresen sofre é uma paixão pelo ser e pelo aparecer das coisas, como ela diz, então podemos considerar que o poema, que as obras, são um testemunho público dessa paixão.*

[L. c.] Não havia pensado nisso ainda, mas acho que sim. E sendo um testemunho público, de algum modo, tem como meta dividir, compartilhar esse padecer, essa experiência com os outros, afetá-los. Isso se conecta, de algum modo, com o segundo significado de paixão trazido por Bondía.

Ele fala, então, de paixão como heteronomia, como uma responsabilidade em relação ao outro. Mas, segundo Bondía, essa heteronomia não é incompatível com a liberdade ou a autonomia — não sendo, no entanto, a mesma liberdade que aquela do sujeito que se determina por si mesmo. “A paixão funda sobretudo uma liberdade dependente, determinada, vinculada, obrigada, inclusa, fundada não nela mesma mas numa aceitação primeira de algo que está fora de mim, de algo que não sou eu e que, por isso, justamente, é capaz de me apaixonar.” (Ibidem, p.26) Isso me faz recordar o que Agamben (2007, p.19) diz sobre paixão: que é esse o nome da corda estendida entre Genius e Eu. Logo, a possibilidade de nos encantarmos com o que há fora de nós provém disso que permanece misterioso em nós. Não à toa, Agamben vai chamar de “primeira política” o olhar para o outro, onde buscamos o que em nós permanece inalcançável.

Isso nos abre um modo interessante de pensar a relação entre arte e política. Em vez de pensar arte e política somente quando os assuntos políticos e sociais aparecem como tema da arte, pensá-la como exercício dessa política primeira, que é íntima e aberta ao fora, ao mesmo tempo. Isto é, começamos por não sermos impositivos conosco, desde o processo de criação, nos colocando não no lugar do sujeito que impõe suas vontades, impõe uma agenda para si e para o público, mas como aquele que aceita e escuta o outro, inclusive o outro em si.

Pessoalmente, esse é um critério que uso quando no contato com arte: quando algo me desassenta na experiência com uma obra, me pergunto se aquilo me transforma ou apenas me oprime, porque a arte pode ser extremamente impositiva. Acho que um processo que surge da receptividade e da abertura tende a gerar testemunhos dessa escuta e, com sorte, promover essa escuta no outro.

Mas voltemos aos modos de pensar a paixão. Por último, Bondía fala da paixão como experiência do amor (ocidental, cortesão, cavalheiresco, cristão). Nesse caso, a paixão se relaciona com a ideia de posse, com desejo que quer permanecer desejo. A paixão seria, então, pura tensão insatisfeita, orientação para um objeto inatingível. “O sujeito apaixonado não possui o objeto amado, mas é possuído por ele” (Ibidem, p.26). O sujeito apaixonado não está em si mesmo, está fora de si, dirá Bondía.

Acho curioso que Bondía use a mesma expressão para falar do sujeito apaixonado que Platão

usa para falar da condição do poeta entusiasmado: fora de si. Em seguida Bondía vai acrescentar que há na paixão uma tensão entre escravidão e liberdade, porque o que o sujeito apaixonado deseja é, precisamente, permanecer cativo, viver seu cativo. Também na teoria do entusiasmo o rapsodo (assim como o público) é um ser acorrentado pela força magnética do poeta, e no entanto, não há dúvidas de que Íon trabalhe arduamente para poder sempre experimentar essa escravidão.

Porque é essa paixão de Íon que o define como o que é: rapsodo, artista. Segundo Bondía (2002, p.26),

[...] o sujeito apaixonado encontra sua felicidade ou ao menos o cumprimento de seu destino no padecimento que sua paixão lhe proporciona. O que o sujeito ama é precisamente sua própria paixão. Mas ainda: o sujeito apaixonado não é outra coisa e não quer ser outra coisa que não a paixão.

É por isso que ele vai acrescentar que a paixão também comporta uma tensão entre vida e morte, que a paixão se desenvolve no horizonte da morte, que é, todavia, uma morte desejada como verdadeira vida, como aquilo por que se vale a pena viver e, talvez, como condição de possibilidade de renascimento. Isso novamente me remete ao que diz Agamben sobre a tensão entre Genius e Eu, sobre ser um mesmo o que é possibilidade de poesia e terror, de transformação e despedaçamento. Enfim, independente de qual autor escolhermos no espectro deste trabalho para falar do fenômeno do atravessamento sempre chegamos a uma via vitalista.

[L. e.] *Até aqui você nos contou o que Bondía fala sobre a experiência e sobre o sujeito da experiência. Para encerrar nossa entrevista, gostaria que você falasse um pouco sobre o saber da experiência.*

[L. c.] Com prazer. Começo por dizer que Bondía (2002, p.26) defende que definir o sujeito da experiência como sujeito passional não significa pensá-lo como incapaz de conhecimento. Segundo ele, a experiência funda uma ordem epistemológica e uma ordem ética, mas o saber e a práxis da experiência são distintos do saber científico ou da informação, ou da práxis da técnica e do trabalho.

Bom, no diálogo *Íon*, o poeta e o rapsodo são chamados hermeneutas, não é mesmo? Esse termo significa que são mediadores do saber divino para os humanos. Sobre a experiência, Bondía dirá que ela é uma mediação entre conhecimento e vida. No entanto, é preciso entender em que sentido Bondía pensa os dois termos que estão em relação nessa mediação; ele alerta que é preciso distingui-los daquilo que se tem entendido por eles atualmente. Para nossa sociedade, a ideia de conhecimento parece ter sido reduzida àquela que se liga diretamente a ideia de ciência e tecnologia, o que, segundo Bondía significa encará-la como,

[...] algo essencialmente infinito, que somente pode crescer; algo universal e objetivo, de alguma forma impessoal; algo que está aí, fora de nós, como algo de que podemos nos apropriar e que podemos utilizar; e algo que tem que ver fundamentalmente com o útil no seu sentido mais estreitamente pragmático, num sentido estritamente instrumental. O conhecimento é basicamente mercadoria e, estritamente, dinheiro; tão neutro e intercambiável, tão sujeito à rentabilidade e à circulação acelerada como o dinheiro. (BONDÍA, 2002, p27.)

E, por sua vez, vida parece ter se reduzido à sua dimensão biológica, à satisfação de necessidades, segundo Bondía, necessidades geralmente induzidas, incrementadas pela lógica do consumo (o que se revela, por exemplo, no que entendemos por termos como “qualidade de vida” ou “nível de vida”, uma medida que se baseia na quantidade de posses de uma pessoa).

O que é possível pensar como uma mediação entre conhecimento e vida nesses termos? Ela não seria “outra coisa que a apropriação utilitária, a utilidade que se nos apresenta como “conhecimento” para as necessidades que se nos dão como “vida” e que são completamente indistintas das necessidades do Capital e do Estado” (Bondía, 2002, p.27). Para se pensar as ideias de conhecimento e vida relativas à experiência, portanto, é necessário se desvincular do conceito de conhecimento objetivo instaurado pela ciência moderna, e da vida como vida burguesa, vinculada à sociedade capitalista.

O que Bondía propõe é que pensemos o saber da forma pela qual por muito séculos ele foi entendido, como um *páthei máthos*, isto é, como aprendizagem pelo e no padecer. Ele diz:

Este é o saber da experiência: o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos

dando sentido ao acontecer do que nos acontece. No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece. (Bondía, 2002, p.27)

Assim o saber da experiência contrasta de muitos modos com a ideia de conhecimento que descrevemos agora pouco. Se o conhecimento científico é objetivo e se pretende universal, o saber da experiência não pode ser separado do indivíduo concreto em que encarna, é finito e vinculado à existência de um indivíduo ou de uma comunidade humana. O saber da experiência

Não está, como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo). (Bondía, 2002, p.27)

Veja que, aqui, novamente as palavras caráter e estilo aparecem relacionadas, assim como no *Genius* de Agamben, e tanto aqui como lá, isso significa uma relação entre nosso modo de agir e nosso modo de aparecer ou se expressar.

Bondía chega, então, à primeira nota sobre o saber da experiência, que segundo ele revela seu caráter existencial, isto é, que tem a ver com a vida singular e concreta de um indivíduo singular e concreto; eu a cito: “A experiência e o saber que dela deriva são o que nos permite apropriar-nos de nossa própria vida” (Bondía, 2002, p.27). O que nos leva a pergunta, o que significa apropriar-se da própria vida?

Podemos pensar essa questão a partir de duas acepções diferentes de “apropriar”. A primeira delas é a de tomar algo para si, tomar posse. Nessa perspectiva, podemos partir daquilo que Bondía entende por existência, que funciona em seu texto como um sinônimo para “vida própria”. Existência é, então, vida sem fundamento ou razão, uma “vida cujo sentido vai se construindo e destruindo no viver mesmo” (Bondía, 2002, p.28). Assim, podemos entender que ter a posse da própria vida significa não deixá-la sob o controle de qualquer sentido que venha preestabelecido, de nenhum sentido exterior que a determine de modo a nunca permitir nossa transformação.

Mas “apropriar-se” tem também o sentido de tornar próprio, adequado, conveniente. Vamos

seguir novamente os passos pelo qual Bondía nos conduziu: apoderar-se da própria vida é resultado da experiência. A experiência, por sua vez, só se faz possível para o sujeito que está aberto, disponível, receptível, e portanto, não é um sujeito autodeterminado e poderoso.

Para entender como esse sujeito, que é frágil e — naquele sentido que já analisamos — passivo, pode ser esse que se apropria da própria vida, ajuda voltarmos à relação que Agamben faz entre caráter e estilo, no ensaio *Genius*. Lá é dito que caráter é o pacto que cada um faz com Genius, o movimento de fuga de cada um de sua parte impessoal. Ou também que o caráter de alguém é como a careta de Genius que, enquanto deixado inexpresso, imprime na cara de Eu. Portanto, se falamos do caráter próprio, esse próprio significa que ele é diferente em cada um de nós, mas não que o indivíduo possui seu caráter como algo que domina, não significa que o indivíduo é capaz de autodeterminar seu caráter. Afinal, ele é uma impressão, é algo que nos marca na medida que fazemos experiência com Genius.

Agamben diz ainda, que o estilo de um autor depende mais de seu caráter do que de seu gênio. Por ser dependente do caráter, o estilo também é individual, pessoal, mas do mesmo modo, sou levada a crer que ele não seja algo que o artista possa decidir, escolher para si.

Trazendo de volta o vocabulário operado por Bondía, eu diria que, se a experiência é aquilo que nos transforma, apenas faz sentido falar em amadurecimento de um indivíduo em relação ao sujeito da experiência. E acredito que o amadurecimento humano significa a compreensão do indivíduo de seus limites e suas potencialidades, de seus gostos e inclinações — não a decisão de seus limites, suas potências, seus gostos e inclinações —, e também de um agir de acordo com essas descobertas; isso é o que eu entendo como a práxis da experiência. Nesse sentido o saber da experiência, me parece, é um acolhimento disso que se percebe de si, e um agir de acordo com esses saberes e na busca desses saberes.

Se transporto esse pensamento para o campo da arte e da criação artística, penso que só se pode falar em amadurecimento do estilo de um artista do mesmo modo. Esse amadurecimento é resultado de uma prolongada atenção do artista na percepção dos limites, potências e inclinações de sua obra, ou, podemos dizer, da escuta dos desejos de sua própria obra — que, inevitavelmente espelham o seu criador, são a impressão do artista em seu trabalho.

Por isso, pensar o processo artístico do atravessamento, esse que se dá a partir de uma disponibilidade fundamental por parte do artista, é incompatível com a ideia da criação de uma obra como a execução de um projeto com um fim (ou uma forma) determinados *a priori*. O atravessamento só pode ser concebido como um diálogo entre o artista e a obra, com os materiais e os assuntos que surgem durante o próprio processo – na experiência, naquilo que nos acontece e nos toca durante o processo.

Num livro a respeito de processos criativos chamado *Gesto inacabado*, Cecilia Almeida Salles fala sobre as constantes mutações de um processo criativo. Segundo a autora, durante o processo de criação os artistas criam versões de seus trabalhos, rejeitam, acrescentam e ajustam elementos de modo que a obra, antes flutuante vaga – imanente – passa a ganhar concretude. É na experiência do processo que se revelam as regras que passam a reger a obra, que lhe conferem sua coerência própria. E na medida que as tendências internas ganham consistência a obra cresce em organicidade e força.

[L. e.] *Só para contextualizar nossa audiência: acho importante falar aqui sobre desde onde Salles fala, que é da perspectiva da Crítica Genética, um campo de estudos surgido na França, nos anos 60, estou correta? Até onde estou informada, o objetivo desse campo de estudos, inicialmente, era o de enriquecer os estudos literários através da investigação de manuscritos, acompanhando o pensamento do autor pesquisado através das múltiplas modificações pelas quais os textos passavam e que ficavam registradas em rasuras e anotações nas margens dos diversos rascunhos. Mas com o tempo o campo da Crítica Genética extrapolou os limites da literatura, e passou a investigar o processo criativo em muitas outras áreas onde se tenha acesso aos vestígios dos criadores.*

[L. c.] Sim, atualmente a Crítica Genética investiga inclusive processos criativos em campos como a ciência. Mas no livro em questão, Salles se dedica a analisar o processo de criação de diversos artistas para capturar elementos gerais que são comuns a muitos destes processos. E ali ela fala desse momento misterioso que cercamos nesta pesquisa; cito-a:

Observar a criação sob esta perspectiva, a do conhecimento que o artista adquire sobre sua própria obra, é nos depararmos com o aspecto criador que leva muitos deles a falar de momentos em que personagens tomam em suas mãos seus destinos

ou instantes em que a obra caminha por suas próprias forças. (SALLES, 2011, p. 135)

Salles fala, então, de um conceito que nos interessa e que nos liga novamente ao pensamento de Bondía sobre o saber da experiência, que é a ideia de verdade de uma obra: uma expressão que muitos artistas usam para falar sobre seus trabalhos, como um norte que buscam alcançar.

A verdade de uma obra, vista do ponto de vista da sua construção, tem como primeira característica sua mutabilidade; não se trata de uma verdade absoluta ou final. Aquilo que parece verdadeiro para um artista num dia, pode se alterar em outro. Salles (2011, p.136) diz que os artistas se deparam com a irremediável constatação de que a verdade nunca está aqui, mas adiante. Talvez seja isso que leve os artistas a uma próxima obra, a essa busca constante de uma realização apaixonante, porque irrealizável em sua completude.

Mas o ponto que mais nos interessa aqui é a distinção da verdade de uma obra em relação à verdade compreendida a partir da perspectiva da ciência. A verdade de uma obra só é passível de verificação segundo os princípios que a constroem, e que cabe ao artista, em primeiro lugar, compreender. É o artista o primeiro a ser submetido às regras internas de uma obra:

Vemos o artista dando forma a um universo ao atribuir determinadas características (e não outras) para aquele objeto em construção. A verdade da obra é, assim, tecida na medida em que esses traços passam a se relacionar, formando um novo sistema ou uma “forma nova”. (Ibidem, p.137)

Ainda segundo Salles, o artista vai aos poucos desatando a realidade da obra daquela exterior a ela. É na diferença, na libertação dessa realidade externa, que a força criadora pode agir segundo suas próprias tendências. É claro, isso não significa que a obra não guarda nenhuma relação com a realidade externa, mas que a obra funciona como um microcosmos em meio a essa realidade.

[L. e.] *Você disse que a ideia de verdade de uma obra se relaciona com a última nota sobre a experiência de Bondía. Você pode nos explicar essa afirmação?*

Na segunda e última nota de Bondía a respeito do saber da experiência, ele trata justamente sobre a relação entre experiência e ciência, e especificamente da distinção entre o

conhecimento científico e o conhecimento que advém da experiência.

De acordo com ele, a ciência moderna desconfia do saber da experiência, e o converteu em um elemento do método. A experiência transformou-se, portanto, em experimento, um elemento no caminho seguro e previsível da ciência. A experiência, assim, se desvincula do *pathei mathos*, da aprendizagem pelo padecer e pela prova — que implica invariavelmente em risco e incerteza — e passa a ser “o modo como o mundo nos mostra sua cara legível, a série de regularidades a partir das quais podemos conhecer a verdade do que são as coisas e dominá-las” (Bondía, 2002, p.28). Chegamos, então, à ideia de verdade numa perspectiva da ciência, e a uma concepção de aprendizagem que passa a significar uma acumulação de verdades objetivas, verdades essas que, de acordo com autor, permanecem, no entanto, externas ao homem.

Essa transformação do significado do que seja a aprendizagem nos levou a uma situação paradoxal:

Uma enorme inflação de conhecimentos objetivos, uma enorme abundância de artefatos técnicos e uma enorme pobreza dessas formas de conhecimento que atuavam na vida humana, nela inserindo-se e transformando-a. A vida humana se fez pobre e necessitada, e o conhecimento moderno já não é o saber ativo que alimentava, iluminava e guiava a existência dos homens, mas algo que flutua no ar, estéril e desligado dessa vida em que já não pode encarnar-se. (BONDÍA, 2002, p. 28)

A diferença entre o saber da experiência e o conhecimento científico, descrita por Bondía, eu a vejo encarnada na diferença entre exegetas e hermeneutas, que investigamos no *Íon* de Platão, seguindo a interpretação de Pucheu. Se exegetas, técnicos, críticos são aqueles que podem julgar o trabalho de outros em determinado campo em que são especialistas, isso significa que eles são detentores de um conhecimento objetivo que serve de medida para o acerto ou a falha de outros. Eles contrastam com os poetas, os hermeneutas, cujo conhecimento não é esse que se tornou (nos termos de Bondía) um conhecimento “estéril e desligado da vida”, mas o da transitividade de *dianoia*, comumente traduzida como pensamento, mas que na tradução proposta por Pucheu é “vida vivificada”.

Enfim, a segunda nota sobre a experiência de Bondía “pretende evitar a confusão de experiência com experimento ou, se se quiser, limpar a palavra *experiência* de suas contaminações empíricas e experimentais, de suas conotações metodológicas e metodologizantes” (Bondía, 2002, p,28). O autor lista, então, uma série de oposições entre o experimento e a experiência.

Em todas essas oposições, podemos substituir experiência por “processo criativo” sem dizermos falsidades (ao menos na perspectiva que proponho como sendo a do processo criativo do atravessamento): o experimento é genérico, a experiência singular; a lógica do experimento produz acordo, homogeneidade, a lógica da experiência produz diferença, heterologia; o experimento é repetível, a experiência irrepetível; o experimento é preditível, a experiência tem sempre uma dimensão de incerteza, o que faz com que a experiência não seja caminho até uma meta, mas abertura para o desconhecido.

[L. e.] *Infelizmente, o tempo de nosso programa de entrevista chegou ao fim. Eu gostaria de agradecer nossa entrevistada por sua participação e de desejar boa sorte em seu projeto.*

[L. c.] A gratidão é toda minha. Inclusive, queria aproveitar a oportunidade para agradecer também a todos os pensadores e artistas que aparecem nesta pesquisa — os ainda vivos e os já falecidos — por toda a transformação que causaram em mim, através da experiência com suas obras.

6. ROTEIRO DE ASA NISI MASA, PARTE II E III

6.1. PARTE II: *INDULGERE GENIUS*

Na tela preta surge escrito em branco: "Parte II: *INDULGERE GENIUS*"

8 INT. COZINHA PALACETE DOS AMORES – DIA

Eu, de avental, cozinhando com fones de ouvido. Vemos uma grande mesa de madeira com alimentos coloridos, vegetais picados, temperos. Estou com uma faca na mão e pico um pimentão. De vez em quando realizo algum movimento dançante sem, no entanto, interromper o trabalho.

9 EXT. PALACETE DOS AMORES – DIA

Entrevista com Dimitri BR. Ele nos conta sobre um episódio de sua infância no qual, assistindo a um programa de televisão informativo sobre o corpo humano, ele escutou a informação de quantas batidas o coração humano realiza em média por minuto, num dia, e num ano. Ele narra que, ao ouvir essas informações, imediatamente passou a perceber as batidas produzidas pelo seu próprio corpo. Ele descreve seu desespero e raiva por achar que a partir daquele momento nunca mais conseguiria parar de ouvir as batidas do próprio coração.

10 INT. COZINHA / SALÃO DE FESTAS PALACETE DOS AMORES – DIA – C.O.

Eu, cozinhando e dançando, agora trabalho próxima ao fogão, mexo uma panela. A câmera sai lentamente da cozinha, atravessa um pequeno corredor e adentra o salão de festas. Lá, os artistas estão realizando o "aquecimento de uso". O exercício consiste em: em duplas, uma pessoa fica parada enquanto a outra usa o corpo do colega como quiser para aquecer e exercitar o seu próprio. Qualquer ação é válida, esfregar, escalar, bater, mover. Acompanhamos o exercício até que ele fique intenso.

11 INT. SHINJI DOJO – CURITIBA – NOITE

Fujita sensei vestido de *dogi* (quimono) dobrando calmamente seu *hakama* (calça tradicional japonesa usada como uniforme de treino no aikidô) sobre o tatame. Vemos ele amarrar um complexo laço com as faixas da roupa.

12 EXT – PALACETE DOS AMORES – DIA

A artista Márcia Franco faz um relato sobre suas performances nas quais caminha descalça pelas ruas do Rio de Janeiro. Um exemplo de relato possível:

Hoje²⁰ é dia 10 de março de 2016. Saio de casa às 10 da manhã. Pés descalços, nada nas mãos. Caminho com o ritmo um pouco – só um pouco – mais lento que o meu caminhar normal. Não há pressa. Piso na escada lisa com fitas antiderrapantes ásperas. Saio à rua, a temperatura é o que mais me chama a atenção. Texturas dos diferentes pisos, atrito, calor, folhas, molhado, terra. Terra tão, tão seca. Sigo pela Rua da Matriz, sinto-me distante das pessoas. Estou muito atenta às sensações do corpo. Caminhar me faz estar no presente. Ainda que corra esse fio de energia, de tensão em minhas costas, uma excitação sobre escrever, um medo do trabalho, duvido do projeto. É tolo, porém devo deixar o orgulho de lado. É o que tenho em mãos, é o que posso fazer? E cabe a mim dizer se é tolo ou não?

Diz Eleonora: é uma questão de fazer ou não fazer. Não de fazer bem – fazer ou não fazer. Não fiz o texto sobre a *Guardyã*, isso me assombra. Não fiz a prova do concurso da UERJ, isso me assombra. Quantas coisas mais não farei?

As ruas da Zona Sul às vezes trazem poucos desafios. Entro na São Clemente, há vazamento de esgoto, vou pisando no molhado e me espremo contra a grade da *Forever Living*, para que o ônibus não jorre água de esgoto em mim – sim, espirra, é até fresco. Busco sombras. Entro na Guilhermina Guinle, lá passo por um terreno cujas plantas se projetam sobre mim, acredito que moradores de rua dormem ali. Piso sobre uma palmeira cortada – belas formas geométricas.

Meu olhar, de novo, como outras vezes em que caminhei descalça, é tátil. As cores vibram em temperatura, os objetos que vejo – não só os que piso – com texturas. Pedra, cimento, árvore, folha, pó, água, água sanitária, chiclete, que tipos de rochas tem as pedras do Rio de Janeiro?

Sigo, passo por trás do metrô do Flamengo, ouço um rock. Peço uma água de coco na feira, hoje há muitos funcionários da COMLURB nas ruas, podam árvores. Ouço assédios: um motorista de caminhão me envia beijos, outro diz “dessa água quero beber”. Será que me aproximo das pessoas da rua assim, caminhando descalça? Dúvidas dúvidas dúvidas. Qual a importância desse

²⁰ Esse relato foi enviado a mim pela artista Márcia Franco em abril de 2015.

projeto? Será que há nessa iniciativa o ponto de fervura que faz da coisa uma obra?

Tudo depende muito de como narro, e sei que tenho medo de narrar. Vamos lá, Marcia. Mais um pouquinho.

O passo dá o ritmo aos meus pensamentos. Penso em minhas outras caminhadas. Quando comecei, tinha muito a ver com reconquistar a rua Monte Alegre. Estava de coração partido – já não estou. Sinto muito amor. Parto meu coração com covardia pra enfrentar as tarefas a que me proponho. Penso no apoio dos amigos, no doutorado. Disperso. Vou retornar.

Já não é o caso de reconquistar a Rua Monte Alegre, essa rua não me traz as mesmas lembranças que evocava há um ano. O que esses lugares me trazem agora? Sinto-me pequenina no Rio de Janeiro, penso em Bakhtin, em ato e responsabilidade do mundo. Sigo.

Marques de ? sigo, caminho pelo Largo do Machado, é onde o piso passa a ser mais quente, grandes pedras no calçamento. Encontro a Camila, oh, que surpresa, que bonita está, que pena um encontro tão vazio de intimidade assim, ela que é tão presente, de certo modo, na minha vida.

Sigo. Catete, as ruas estão cheias, as ruas estão vivas, tanta gente interessante, salve o povo da rua OH!

Quais os fantasmas que habitam esse lugar? Os reconheço? Carrego apenas meus próprios fantasmas? Sigo pela rua do Catete, rua da Glória começa onde? Entro na Benjamin Constant e sigo para a ladeira Santa Cristina, ah, que alegria, meu fôlego já é mais curto, sinto-me feliz em Santa. Subo, crianças na saída de colégio, uniformes azuis. Um garoto, de rosto bem vermelho, pula e comemora: “hoje vou fazer um show lá em casa!” E canta. Adoro ele, quero ter essa coragem, quero servir a meus amigos jantares e fazer-lhes shows.

Subo a escadaria, há vários lagartos, pequeninos, próximos às folhas, um casal de namorados, sorriem. Encontro um cachorro carregando bola, entro na Monte Alegre, reconheço suas curvas, tudo remete às antigas caminhadas.

Micheline, Brenda, Barbara, Tania, Bruno, me acompanham. Decido tirar o I-ching.

Vou ao Laurinda, vejo a exposição, paro, bebo água, remédio, caminho no jardim. Gravo um relato que se perde. Gravo o relato

e penso nas pausas, imagino a voz ouvida por outro. A funcionária da casa pergunta, vim descalça? Mas por que? Moro longe? Aaaah, menina...

13 EXT. SHIJI DOJO – CURITIBA – NOITE

Fujita *sensei* vestido com uniforme de treino, *dogi* e *hakama*. Ele realiza *katas* de aikidô com *bokken* (espada de madeira) e *jo* (bastão de madeira). Seus movimentos são precisos. O quadro se abre e vemos seus alunos (entre eles eu), vestidos com uniforme de treino, repetindo seus movimentos de forma imprecisa.

14 EXT. ATELIÊ DE JUSSARA FORMIGHIERI – CURITIBA – DIA

Vemos as costas da ceramista Jussara Formighieri. Ela está de frente para uma bancada e ao fundo vemos o quintal. Ao seu lado, sobre uma banqueta, o seu neto, uma criança de aproximadamente dois anos, Luigi Titton. Ela bate um bloco de argila repetidamente sobre a bancada. Ouvimos o barulho do impacto da massa sobre a mesa, criando um ritmo. Ela joga a argila, pega-a de novo, ergue e volta a tacá-la sobre a bancada. Enquanto isso, Luigi lambuza-se numa tigela de lama.

15 INT. CASA DE LAURA – CURITIBA – DIA

Luigi sozinho numa sala com alguns instrumentos espalhados: dois violões, um bongô, um pau de chuva, chocalhos e flautas. Ele vai de um instrumento ao outro, experimentando-os. Quando batuca o bongô, dança desengonçadamente chacoalhando o corpo e rindo.

16 INT. ATELIÊ DE PATRÍCIA STUART – CURITIBA – DIA

Da parte superior do quadro vemos cair um fio de tinta colorida. Depois de alguns segundos o enquadramento desce e vemos a tinta se acumular sobre a superfície de uma tela. A tela já está melecada com tintas de outras cores, muito vivas.

CORTA PARA

O quadro mostra o ateliê. Muitas ferramentas nas paredes. Potes de tinta, *sprays* coloridos, telas amontoadas, objetos sujos. Ao centro uma mesa de trabalho. A artista Patrícia Stuart entra no quadro, pega a tela com as tintas frescas que está sobre a mesa e a inclina a 45° paralelamente à câmera. O quadro fecha novamente na tela. Vemos as tintas escorrerem e se mesclarem, vagarosas e viscosas.

17 INT. UMA CASA EM VILA ISABEL - DIA

Uma sala vazia, com um tecido forrando o chão. Sobre o tecido alguns objetos: cumbucas com tinta escura, um adereço de cabeça com medalhões e longas mexas de cabelo sintético, uma peça de vestuário feita de palha e couro, três chifres, cabaças, um afastador bucal. A câmera permanece estática. Flávia Naves entra e se posiciona ao centro do tecido, cercada pelos objetos. Lentamente ela vai vestindo-os e compondo a figura que encarna na performance *A Guardyã*. Quando a transformação termina, encaramos essa figura estática por alguns momentos até que ela sai de cena caminhando. O quadro permanece mostrando a sala vazia. Depois de algum tempo o quadro se move até enquadrar uma janela. Através da janela vemos a *Guardyã* ganhando a rua.

BLACK OUT

6.2. PARTE III: A CADEIA DO ENTUSIASMO

Na tela preta surge escrito em branco: "Parte III: A CADEIA DO ENTUSIASMO"

Obs.: Nesta parte do filme os enquadramentos se sucedem de forma que o movimento que acontece em um quadro se encadeia visualmente com o movimento do próximo.

18 EXTERIOR - DIA

Abelhas voando em torno de pequenas flores, são dezenas delas. Essa cena tem enquadramento, duração e ritmo equivalente à cena de abertura da primeira parte, onde vemos a fumaça voar. Aos poucos a câmera foca em uma abelha específica e acompanha seu movimento até que ela voa para fora do quadro, saindo pela esquerda.

19 EXT. PALACETE DOS AMORES - NOITE

A câmera se movimenta lentamente da direita para a esquerda: Vemos o público, algumas dezenas de pessoas, algumas sentadas, outras de pé no jardim, entre elas os artistas participantes da oficina. Todos estão virados para a esquerda e olham para um mesmo ponto fora da tela. Começamos a ouvir uma música. A câmera segue a direção do olhar do público até mostrar Dimitri BR, que canta *De quem é a voz* com o rosto coberto por um lenço vermelho:

de quem é a voz
 no teu canto
 que tanto se faz
 minha voz?
 que encanto se dá
 nesse encontro?
 me conta
 quem canta por nós

quando canto também ouço
 e então não estou só

de quem é a voz
 no meu canto?

(BR, Dimitri; HOFTY, Alexandre.)

Atrás dele há ruínas de uma construção de arquitetura de inspiração greco-romana. A câmera segue explorando o espaço até a música parar.

20 INT. SHINJI DOJO – CURITIBA – NOITE

A câmera se movimenta da direita para a esquerda até parar, tendo Fujita *sensei* ao centro do quadro, sobre o tatame verde. Atrás dele vemos o altar do dojo com uma foto do fundador do aikidô, Morihei Ueshiba. Fujita *sensei* realiza exercício de improviso de técnicas. Ele é atacado consecutivamente por três parceiros de treino. Vemos os atacantes serem projetados para as bordas do tatame. Eles caem, realizando rolamentos, reerguem-se e voltam a atacar. Por último Fujita *sensei* realiza a técnica *irimi nage*, na qual o adversário atacante cai de costas no tatame aos pés de Fujita.

21 INT. ÔNIBUS GÁVEA – CHARITAS – DIA

O quadro mostra o interior do ônibus numa perspectiva com ponto de fuga ao centro. Pelas janelas vemos o mar, cruzamos a ponte Rio-Niterói. Eu estou sentada numa cadeira de corredor vestindo grandes fones de ouvido. Há pessoas sentadas nos bancos próximos a mim. Depois de algum tempo eu começo a dançar, sentada, com meus braços e mãos. As pessoas observam. Assistimos a suas reações.

22 EXT. PALACETE DOS AMORES – NOITE

Lucas Mattos realiza sua performance *A traição da canção*, na qual declama letras de canções de músicas brasileiras de modo fragmentado,

criando um novo texto a partir dos versos alheios. Ele está no mesmo palco da sequência 19, mas agora não vemos o público, apenas ouvimos suas reações. O quadro está fechado no performer. Acompanhamos sua gesticulação.

23 EXT. PISCINA – DIA

O enquadramento mostra a superfície azul da água de uma piscina. Ao sabor do vento entram no enquadramento as boias que compõem a instalação *Nós em mim*, da artista Ana Teixeira. Cada uma das boias brancas contém uma palavra escrita em azul. Quando se aproximam uma das outras as boias formam frases pela combinação dessas palavras. As combinações se alteram conforme a movimentação da água.



Figura 6: TEIXEIRA, Ana. *Nós em mim*, 2012. Boias.

23 INT. SALÃO DE FESTAS PALACETE DOS AMORES – DIA – C.O.

Os artistas numa JAM Contato Improvisação (modalidade de dança que funciona como um diálogo corporal entre os participantes por meio de um vocabulário sensorial composto de toque, peso e apoios). A câmera dança com eles, flutua em meio aos corpos e responde aos seus movimentos. Esta é a cena mais longa. Depois de alguns minutos os créditos do filme aparecem em branco, um a um, enquanto a dança permanece. Ouvimos um assobio que toca o tema final de *8 ½* de Fellini, música de Nino Rota.

BLACK OUT

FIM

7. REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. “Genius”. In: **Profanações**. Trad. S.J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. “O que é o contemporâneo”. In: **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Trad. Vinicius N. Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. **O Que Resta de Auschwitz (Homo Sacer, III)**. Trad. S.J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ANDRESEN, S.M.B. “Arte Poética IV”. In: ARRÂES, Vilma (Org.). **Poemas Escolhidos: Sophia de Mello Breyner Andresen**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BONDÍA, Jorge Larrosa. “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”. In: **Revista Brasileira da Educação**. No. 19, Jan/Fev/Mar/Abr, Rio de Janeiro: ANPED, 2002. p. 20-28.

CALIL, Augusto (Org). **Fellini visionário: A doce vida, 8½**, Amarcord. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

COSTA, Alexandre. Palestra: **O poeta não-imitador, uma exceção: de uma nota da Poética à teoria do entusiasmo no Íon de Platão** [3 jun. 2015] Rio de Janeiro: PUC-Rio. Gravação realizado por Laura Teixeira, 161min. Evento realizado como parte das atividades do projeto Filosofia da linguagem no pensamento clássico, desenvolvido no Núcleo de Estudos de Filosofia Antiga (NUFA) do Departamento de Filosofia da PUC-Rio.

ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

FERRAZ, Maria C. F. **Platão: As artimanhas do Fingimento**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

Hinos Homéricos. Tradução, notas e estudo de Edvanda Bonavina da Rosa et alii. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

MUNIZ, Fernando. “A doutrina do entusiasmo no *Íon* de Platão”. In: **As artes do entusiasmo**. Org. Fernando Muniz. Rio de Janeiro: 7 letras, 2011.

PLATÃO. **Apologia de Sócrates**. [S.l.]: Virtualbooks, 2003. Disponível em: <<http://www.revistaliteraria.com.br/plataoapologia.pdf>>. Acessado em: 11 jan. 2016.

_____. **Íon**. Trad. Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. **República**. Org. de J. Guisburg. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PUCHEU, Alberto. “A poesia e seus entornos interventivos: uma tetralogia para o *Íon*, de Platão”. In: _____. **Pelo colorido, para além do cinzento**. Rio de Janeiro: Azogue, 2007.

PUCHEU, Alberto; HERINGER, Victor. **Designação provisória**. São Paulo: Luna Parque, 2015.

SALLES, Cecília. A. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. 5ª. ed. Revisão Ampliada. São Paulo: Intermeios, 2011.

UESHIBA, Morihei. **Budô**: ensinamentos do fundador do aikidô. Trad. Paulo C. de Proença. São Paulo: Cultrix, 2006.