UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DA FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Henrique Piccinato Xavier

POR UMA ESTÉTICA DA IMANÊNCIA

[versão corrigida]

São Paulo,
2013

Henrique Piccinato Xavier

POR UMA ESTÉTICA DA IMANÊNCIA

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Filosofia sob a orientação do Profa. Dra. Marilena Chaui.

São Paulo,
2013

para Moara, pelo amor

para Felipe, pela saudade

para Marilena, pela sabedoria

Agradecimentos

Em especial à professora Marilena Chaui por sua generosidade e atenção sem limites, em uma orientação multifacetada e afetuosa, que tornaram possível a realização deste doutorado. Também, pelas inúmeras correções que vão desde detalhes de ortografia em palavras do grego antigo até questões sobre ideologia contemporânea. Acima de tudo, por tornar os vários anos de orientação uma experiência crítica em que filosofia se faz em um modo de vida.

Aos professores arguidores da tese João Adolfo Hansen, Vladimir Safatle, Alcir Pécora e Mariana de Gainza. Aos professores Olgária Matos e Vladimir Safatle que me ajudaram com inúmeras observações importantes na ocasião do exame de qualificação. Aos professores Carlos Alberto Fajardo, Fernando Dias Andrade e Homero Santiago por uma banca extra. Aos professores arguidores suplentes Olgária Matos, Homero Santiago, Luis César Oliva, Cristiano Novaes Resende e Silvana de Souza Ramos.

Pela presença fundamental e pela interlocução constante, ao compositor Willy Corrêa de Oliveira, ao artista Carlos Alberto Fajardo, ao professor João Adolfo Hansen, ao editor Plínio Martins e aos amigos Emmanuel D'Amigos e Clenir Bellezi de Oliveira. Pelas importantes leituras, dos dois primeiros capítulos, ao professor Jorge de Almeida e, do primeiro capítulo, à professora Sandra Guardini Vasconcelos. Ao parecerista da FAPESP por atenciosas e instigantes sugestões.

Aos colegas do Grupo de Estudos Espinosanos da USP, não só pelo enriquecedor e permanente debate no contexto de uma pesquisa coletiva, mas pela amizade de André, Antônio (interlocutor viquiano), Daniel, Douglas, Ericka, Ezequiel, Homero, Luís César, Marcos, Marinê, Silvana, Silvio e Tessa.

Aos amigos Daniel Bonomo, Lucas Carpinelli, Débora Kaz, Márcio Shibata, Ronaldo Manzi, Fábio Franco, Wallace Masuko, Patrícia Osses e Daniel Nasser. Aos amigos do projeto cinematográfico *Tem um vidro sob a minha Pele* e do projeto *Revoluções*. A tantos outros amigos que sempre estiveram tão perto.

Aos meus queridos pais Rui Xavier e Ivani Piccinato Xavier, ao meu irmão Maurício Xavier, ao meu primo Felipe de Freitas Piccinato (em memória), ao Armelindo Passoni e à Irma Passoni.

À Secretaria do Departamento de Filosofia da FFLCH, em particular à Mariê Pedroso e à Maria Helena pela enorme assistência e amabilidade.

À FAPESP cujo apoio financeiro possibilitou a realização da tese.

Por fim, à Moara Passoni, companheira desta amorosa jornada, por sua inteligência instigante e por fazer da minha vida algo sempre inquieto.

RESUMO

XAVIER, H. Por uma Estética da Imanência. 2013. 247 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

A partir da ideia de uma imanência materialista, a tese procura esboçar um “sistema” estético que se contraponha aos sistemas estéticos românticos e idealistas (principalmente confrontando-se com noções provenientes do platonismo e do idealismo alemão e, também, com algumas noções de M. Heidegger). No percurso da tese são centrais as discussões sobre a possibilidade de se pensar por imagens e sobre as implicações filosóficas, políticas, ideológicas e históricas da necessidade de se embaralhar ciência com poesia. O trabalho, pensado a partir de *Ulysses* de James Joyce, procura compreender o que as concepções de história, filosofia e política podem aprender com a experiência da literatura e para isso, a tese analisa principalmente as obras de Homero, Platão, G. Vico, Th. Adorno e B. Espinosa; além desses autores, há uma presença forte das obras de K. Marx e S. Beckett. O trabalho se desdobra a partir do capítulo doze de *Ulysses*, em que Leopold Bloom se confronta com o cidadão. Este confronto, em um *pub* de Dublin, é a uma espécie de “*metempsychose*” anacrônica do confronto ente Odisseu e Polifemo na caverna homérica. A tese analisa cinco “reencarnações” históricas deste confronto cavernoso, respectivamente seguindo a ordem dos capítulos, temos: cap. I - *Ulysses* de Joyce; cap. II – a *Dialética do Esclarecimento* de Adorno e Horkheimer, principalmente ‘Ulisses ou Mito e Esclarecimento’; Cap. III – a *Ciência Nova* de Vico, principalmente ‘A descoberta do Verdadeiro Homero’; Cap. IV - a *Odisséia* de Homero interpretada por meio da astuciosa inteligência da *Métis* grega; Cap. V - *Ulysses* de Joyce, principalmente o cap. XII do romance. A conclusão procura retrazar o percurso da tese, demonstrando como uma ideia de *imanência materialista* com base na filosofia de Espinosa esteve implícita como o fundamento de nossa proposta de uma *Estética da Imanência*.

Palavras-chave: Homero, Baruch Espinosa, Giambattista Vico, James Joyce, Theodor Adorno, estética, teoria crítica, política, anacronismo histórico, teoria literária, imanência.

ABSTRACT

XAVIER, H. For an Aesthetics of Immanence. 2013. 242 f. Thesis (Doctoral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Centred on an idea of materialistic immanence, the thesis aims to outline an aesthetic "system" in opposition to the romantic and idealistic aesthetic systems (confronting mainly with aesthetic notions from Platonism and German idealism, but also with some notions from M. Heidegger). In the course of the thesis it is central to discuss about the possibility of thinking through images and the implications for philosophical, political and historical need to mix up science with poetry. The work, conceived regarding James Joyce's *Ulysses*, aims to understand what the conceptions of history, philosophy and politics can learn from the experience of literature, for this, the thesis analyses the works of Homer, Plato, G. Vico, Th. Adorno and B. Spinoza, in addition to these authors, there is a strong presence of K. Marx and S. Beckett. The work unfolds from the 12th chapter of *Ulysses*, where Bloom confronts the citizen. This confrontation in a Dublin pub is an anachronic "metempsychosis" of the confrontation between Odysseus and Polyphemus in the Homeric cave present in the *Odyssey*. The thesis examines five historical "reincarnations" of this cavernous confrontation, following the order of the chapters, we have: ch. I - Joyce's *Ulysses*; ch. II - *Dialectic of Enlightenment*, especially 'Odysseus or Myth and Enlightenment' by Adorno and Horkheimer; ch. III - *New Science*, especially 'The discovery of the True Homer' by Giambattista Vico; ch. IV - Homer's *Odyssey* interpreted through the cunning intelligence of the Greek *Métis*; ch V - Joyce's *Ulysses*, especially chap. XII of the novel. The conclusion of the work aims to retrace the course of the thesis demonstrating how an idea of materialistic immanence based on the philosophy of Spinoza was implicitly the fundament of our *Aesthetics of Immanence*.

Key Words: Homer, Baruch de Spinoza, Giambattista Vico, James Joyce, Theodor Adorno, esthetics, critical theory, politics, historical anachronism, literary theory, immanence.

SUMÁRIO

Introdução - Uma espeleologia filosófica	09
I. A espelunca de James Joyce	13
A) História, estética e política: um problema imaginário	
B) Uma estética da imanência?	
C) <i>Ulysses</i> de James Joyce	
II. <i>Führerbunker</i> ou o erro de Adorno	46
A) <i>Dialética do Esclarecimento</i> : uma Grécia nazista?	
B) Marx, mito e anacronismo	
C) Homero sem poesia ou o erro de Adorno	
III. Alegoria da Caverna	76
A) Alegoria da Caverna	
B) Nota sobre a filosofia poética de Giambattista Vico	
a) Entre Cila e Caribde: racionalismo seiscentista e a retórica jesuítica	
b) Dissabor do regresso: <i>barbárie da reflexão</i>	
C) Vico, Beckett e Joyce: uma retórica herética	
IV. <i>Métis e Mímesis</i> na caverna de Polifemo	113
A) Uma <i>Odisséia</i> do sofrimento	
B) Uma astúcia multifacetada	
C) <i>Métis</i> e <i>Mímesis</i> , Platão e os poetas	
V. <i>Ninguém</i> na espelunca de James Joyce	124
A) Confrontando-se com ninguém	
B) O gigantismo desperto como <i>semióforo Nação</i>	
C) Uma literatura política ou produzir politicamente a literatura	
VI. Conclusão - Latidos: arte, imanência e Espinosa	172
A) Um meio tom entre idealismo e imanência materialista?	
B) Cachorros de Adorno e <i>crítica imanente</i>	
C) Multiplicidades simultâneas: imagem materialista e opacidade em Espinosa	
Apêndice : Uma polifonia de polifonias	227
Bibliografia	236

IMPORTANTE: A tese apresenta algumas poucas de **notas de trabalho**, contendo indicações do que ainda gostaríamos escrever ou completar. No final dos capítulos II e IV, tais notas foram inseridas no próprio corpo do texto, apontando quais seriam os prosseguimentos na escrita destes capítulos. Algumas **notas de trabalho** são apenas indicações de coisas a fazer, encontrando-se mesmo incompletas, decidimos mantê-las dessa forma, marcando o caráter aberto das notas e (por que não?) da própria tese como a inquietação de um trabalho sempre em processo ou um '*work in progress*' para usarmos a famosa expressão com que James Joyce primeiro apresentou *Finnegans Wake*.

INTRODUÇÃO

Uma espeleologia filosófica

A concepção da natureza e das relações sociais, que é base da imaginação grega e, por isso, da [*mitologia*] grega, é possível com máquinas de fiar automáticas, ferrovias, locomotivas e telégrafos elétricos? Como fica Vulcano diante de Roberts et Co., Júpiter diante do pára-raios e Hermes diante do Crédit Mobilier?

Marx, *Grundrisse*

espelunca (es.pe.lun.ca) *sf.* 1. Grande cavidade no solo; ANTRO; CAVERNA; FURNA 2. Pej. Local, ger. público, pobremente instalado, sujo ou mal frequentado: "...Era um girau de pau roliço, desses cujos pés são forquilhas cravadas no chão, naquela espelunca escura e úmida." (Machado de Assis, *O alienista*) 3. Casa de jogo suja e ordinária, de baixo nível, ger. clandestina; BAIÚCA

[F.: Do gr. *spelugx*, pelo lat. *spelunca*.]

Dic. Caldas Aulete

– Assim como Giambattista Vico busca nos dois clássicos poemas épicos (compostos pela união das vozes de miríades de gregos antiquíssimos e desconhecidos) o sentido do “verdadeiro Homero” para erigir, em 1725, os *Princípios* de sua *Ciência Nova*, respondendo a problemas históricos, filosóficos e políticos de sua época; você acredita encontrar no romance de James Joyce, publicado em 1922, o sentido do “verossímil *Ulysses*” como o fundamento para o esboço de uma *estética da imanência*, procurando dar uma resposta à problemática de se reelaborar uma tensa relação entre arte, história e política, para a sociedade atual em que vivemos?

– Você procura trabalhar simultaneamente com épocas históricas bem distintas e pretende fazer uma mistura entre crítica literária, antropologia, mitologia, teoria estética, história, crítica às ideologias e teoria crítica; e como saída para esta trama bem duvidosa, você propõe o fio condutor da releitura de quatro versões históricas do cavernoso encontro entre Odisseu e Polifemo, propondo uma espécie de *espeleologia filosófica* de grutas que não são feitas de rochas, mas de palavras?

– Na sedimentação dos discursos rochosos você procura pensar e costurar a origem de eventos cruciais da cultura ocidental, como o início da poesia com Homero, da filosofia com Platão, de uma antropologia estética com Vico, do

auge do capitalismo sob a forma fascista com Theodor Adorno e Max Horkheimer e da literatura moderna e contemporânea com Joyce. Mas é como se você achasse na etimologia da palavra “espelunca”, do grego *spelugx*, um motivo forte o suficiente para poder misturar a caverna de Lascaux com um bar sujo e escuro ao sul de Dublin; e, daí, é só mais um passo para jogar os *bestioni* de Vico na clássica caverna de Platão, ou pensar na coleção de arte grega que Hitler teria levado para seu *bunker*?

– Você deseja realizar esse projeto por meio de um conceito de *imanência materialista* baseado na filosofia de Espinosa, com que você visa contornar as dicotomias entre: mito/filosofia, razão/imaginação, possível/necessário, verdade/verossimilhança, animal/humano, intelecto/sensibilidade, corpo/espírito, ciência/poesia, mas a superação destas dicotomias não é, na verdade, o cerne de um projeto romântico idealista? Além disto, como você pretende fundamentar-se na filosofia de Espinosa, se o filósofo praticamente não é trazido à baila em seu texto?

CAPÍTULO I

A espelunca de James Joyce

En un día del hombre están los días
del tiempo, desde aquel inconcebible
día inicial del tiempo, en que un terrible
Dios prefijó los días y agonías

hasta aquel otro en que el ubicuo río
del tiempo terrenal torne a su fuente,
que es lo Eterno, y se apague en el presente,
el futuro, el ayer, lo que ahora es mío.

Entre el alba y la noche está la historia
universal. Desde la noche veo
a mis pies los caminos del hebreo,
Cartago aniquilada, Infierno y Gloria.

Dame, Señor, coraje y alegría
para escalar la cumbre de este día

Jorge Luis Borges, '*James Joyce*'

E diz ele:

– Mendelssohn era um judeu e Karl Marx e Mercadante e Espinosa. E o Salvador era um judeu e seu pai um judeu. O seu Deus. [...]

– Bem, seu tio era um Judeu – diz ele. – Seu Deus era um Judeu. Cristo era um judeu como eu. [...]

– Por Cristo – diz ele –, eu vou partir o crânio desse maldito judeu por usar o santo nome. Por Cristo, eu vou crucificá-lo, sem dúvida que vou. [...]

Dezessete horas, dezesseis de julho de 1904, uma testemunha ocular que prefere não se identificar relata a violenta discussão entre o gigante Polifemo, natural da Terra dos Ciclopes, e o prudente Odisseu, rei de Ítaca, em um bar no lado sul de Dublin. *Metempsicose*, é grego: μετεμψύχωσις. Do grego, significa a transmigração das almas. Pitágoras recordava suas vidas passadas, tendo sido tanto o celebre herói troiano Euphorbus, como a ainda mais célebre e infinitamente mais bela prostituta Alco¹. Homero com menos sorte tem a fama de ter sido um pavão². Já o ilustríssimo filósofo grego deve a pedra de toque (ou lapi-

¹ Segundo Heraclides de Pontos via Diogenes de Laércio, o filósofo Pitágoras dizia ser a reencarnação de Euphorbus. Os escritores Dicearchos e Clearcos afirmam que Pitágoras também teria sido em outra encarnação a belíssima prostituta Alco.

² Em uma passagem perdida dos *Anais de Roma*, o poeta Ennius, que por sua vez já seria reencarnação de Homero, alega que Homero em um sonho lhe garantiu que a mesma alma que animara aos corpos dos dois poeta havia antes pertencido a um pavão. Essa passagem emplumada é referida por Persio, em uma de suas sátiras (vi. 9), por Lucrécio (i. 124) e por Horácio (Epist. II. i. 52).

dar) das ideias finais de sua *República à metempsicose* relatada por Er em sua viagem ao Hades, o reino dos mortos, por meio da qual o filósofo ilustra como ciclicamente homens e animais (muitas vezes trocando de espécie) voltam a encarnar na face da terra após um período de mil anos no reino do além³.

Contudo, poucos se recordam de suas vidas passadas, sendo muito difícil perceber relações entre a vida atual e as encarnações anteriores. Tomemos o caso de nosso desmemorioso herói grego, Odisseu, jogado no início de século XX em Dublin, precisamente na porta de um bar na Little Britain Street, a se defender aos berros contra as ofensas anti-semitas de um bêbado gigante de um olho só. Tendo se esquecido de que é um grego, ele produz em sua defesa uma lista de nomes de antepassados imaginários. Uma lista regressiva de importantes judeus improváveis para afirmar a sua curiosa identidade hebraica: Jesus Cristo fora o primeiro a romper com a religião judaica para instaurar a sua própria, Baruch (ou Bento) de Espinosa aos dezesseis anos fora amaldiçoado com um dos mais famosos ostracismos da história da comunidade judaica; Saverio Mercadante, um compositor italiano e cristão, sequer teve parte com a comunidade; Karl Marx, além de seu herético texto *Sobre a questão judaica*, prescrevera a religião como o ópio do povo; o compositor e pianista Felix Mendelssohn sofrera o estigma de mau judeu no ambiente musical anti-semita do romantismo alemão, embora fosse um fervoroso cristão novo.

O que tais nomes históricos têm a ver com a defesa de nosso prudente Odisseu? A série de nomes nos parece um equívoco; por um lado, temos os nomes de três judeus que voluntariamente se auto expulsaram de suas comunidades⁴; por outro, os dois nomes de músicos que concluem a lista são

3 No Livro X de *A República*, Platão, por meio da fantástica história da viagem de Er ao reino dos mortos, relata a sua versão da teoria órfico-pitagórica da transmigração das almas, ou seja da *metempsicose*. Por meio da *metempsicose* o filósofo ilustra como surge a aptidão pessoal para o conhecimento da filosofia como resultado do inatismo das ideias que para Platão seriam reminiscências da verdade contemplada pelas almas no Hades antes de encarnarem na terra.

4 O primeiro para instaurar uma revolução religiosa não mais dada pela hereditária hebraica, mas ligada a livre conversão universal; o segundo para produzir uma subterrânea revolução filosófica contrária a todo e qualquer idealismo, produzindo no

ainda mais insólitos, pois não são de judeus, mas de cristãos.

Mendelssohn era neto do ilustre filósofo e rabino alemão Moses Mendelssohn, contudo seus pais haviam se convertido ao cristianismo, dando a ele uma fina educação luterana, na qual publicamente ele se tornara um fervoroso crente cristão; e embora Mendelssohn jamais tenha se reaproximado do Judaísmo, ele foi a figura central na campanha anti-semita encabeçada por R. Wagner em seu ensaio *O judaísmo na música*⁵, que expõe as “razões racionais” do repúdio à corrompida essência judaica que se expressaria decadente em aspectos físicos, subjetivos, culturais, históricos, religiosos, econômicos, morais e artísticos; aspectos que Mendelssohn, em sua música de “gosto judaico”, visaria esconder sob uma máscara de polidez cristã e sob uma erudita e tradicional técnica composicional.

O segundo compositor sequer era cristão novo, não possuindo nada de judeu. Savério Mercadante (contemporâneo de Mendelssohn) foi um músico italiano de origem católica cujos registros históricos indicam ter chegado a um grande reconhecimento na primeira metade do século XIX, mas que, na segunda metade do século, foi encarado como autor de um estilo medíocre, sendo condenado ao quase completo esquecimento. O que esse último compositor poderia nos sugerir ao fechar a lista de improváveis judeus nomeados por nosso herói grego? Que não haveria no anti-semitismo uma razão em sentido forte, ou mes-

grande racionalismo seiscentista uma das filosofias mais ateias de toda história ao demonstrar geometricamente que Deus não transcende a natureza, mas é a própria natureza imanente, além de demonstrar como a maior parte do discurso teológico não passa de uma obscura forma de dominação imaginária; o terceiro, no final do século XIX cria uma revolução social e política demonstrando cientificamente o fim do capitalismo com sua natural substituição por uma sociedade sem classes e sem religião, lembremos que a pecha de comunista e de judeu se tornaram estigmas malditos que na primeira metade do século XX costumavam andar acompanhados um do outro.

5 Sob um pseudônimo, Wagner publica *Das Judenthum in der Musik*, ou seja *O judaísmo na música*, em 1850, três anos após o falecimento de Mendelssohn e em 1869 publica uma versão ampliada em o seu próprio nome. No texto faz ataques aos judeus como um povo e à música produzida por estes, dedicando-se particularmente às figuras e às músicas de Giacomo Meyerbeer e de Felix Mendelssohn.

mo fraco, que circunscrevesse uma essência judaica? Que na ficção anti-semita a coerência seria um discurso delirante no qual sequer é necessário ser judeu para ser judeu? Que o critério para ser um judeu numa sociedade anti-semita seria apenas ser tomado como um medíocre que deve ser esquecido ou apagado? Hipóteses possíveis, mas o que tudo isso tem a ver com Odisseu em Dublin?

As respostas chegarão ao seu tempo, após um longo excursus histórico e filosófico que visará demonstrar o que faz a alma de Odisseu, diretamente de 1300 a.C., ser transmigrada na pele de um judeu errante na moderna Dublin. Portanto, sem mais demora, voltemos a atenção para o que consiste o nosso herói (que define suas origens nesse improvável aglomerado de personagens de distintas épocas e lugares), improvável síntese anacrônica entre Grécia antiga e Irlanda moderna: nada outro que um peculiar personagem de ficção.

Estamos a meio percurso do romance *Ulysses* de James Joyce, em plena ação, no capítulo XII, às dezessete horas no dia dezesseis de julho de 1904 em Dublin, quando conhecemos o personagem central do romance, Mr. Leopold Bloom, o nosso grego desmemoriado que devolve respostas inflamadas aos insultos anti-semitas do Cidadão. Leopold Bloom é a peculiar síntese anacrônica entre Grécia, Irlanda e tais judeus improváveis. Em *Ulysses* acompanharemos a jornada de Bloom durante o dezesseis de julho de 1904, desde as oito da manhã até as duas da madrugada do dia seguinte.

O capítulo XII de *Ulysses* irá narrar o conflito entre Bloom e o Cidadão e será o primeiro objeto abordado em nosso ensaio, que visa à estruturação de uma *Estética da Imanência*. Uma sistematização que se apresentará na contra corrente das estéticas idealistas⁶ e procurará esboçar uma compreensão das artes

⁶ Kant, Hegel e os românticos alemães, cujas proposições idealistas se tornaram traços indelévels da própria disciplina estética, são as fontes da filosofia moderna que amplamente são retomadas pelo pensamento estético contemporâneo. Contudo, há inúmeros movimentos no debate estético que fogem, ou mesmo, se confrontam à predominância dessa consagrada tradição moderna e idealista alemã. No interior desse debate, somos conscientes de que uma tensa relação com tais estéticas idealistas persistirá como foco de nossa pesquisa. Cremos que deveria ser parte da proposta para uma sistematização de uma *estética da imanência* contornar a sedimentação da perspectiva filosófica que subsumi a essência da manifestação artística a uma beleza formal exclusi-

contemporâneas que seja fundada em uma filosofia imanentista-materialista. Assim, o nosso percurso procurará, no interior da história do pensamento estético, traçar uma linhagem inusitada de uma filosofia da imanência. Os dois filósofos por Bloom nomeados, Espinosa e Marx são os primeiros nomes que nos vêm à memória quando pensamos em autores ligados à imanência e ao materialismo, e será a partir de um diálogo com alguns autores marxistas e espinosanos que procuraremos desenvolver o nosso trabalho.

A imanência será compreendida por nós a partir da chave espinosana operando como uma compreensão que evite que o centro do mundo seja deslocado de si mesmo para uma esfera que o transcende. De um modo conciso, a imanência pode ser definida como *a Natureza dando-se espontaneamente uma ordem, ordenando-se a si mesma por uma necessidade que é o natural em si mesmo, diferenciando-se a si mesma sem fragmentar-se nem separar-se de si, conservando-se presente em cada uma de suas expressões*⁷.

O conceito de imanência historicamente produz inúmeras questões e linhagens filosóficas⁸ que operam nas diversas áreas do conhecimento humano. A partir desse conceito e das questões geradas por ele promoveremos algumas indagações estéticas que aos poucos serão desdobradas no esboço de uma possí-

vamente contemplativa e ideal.

⁷ CHAUI, M. *A nervura do real: imanência e liberdade em Espinosa*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999., p. 900 e 901.

⁸ Em sua forma mais ampla, o pensamento ou filosofia da imanência é constituído (na expressão de Louis Althusser) por um rio submerso que fluiria em uma espécie de contra corrente da história da filosofia. O “rio submerso da imanência” fluiria desde a época antiga, vindo à tona em alguns momentos singulares da história como: nos atomistas antigos, em Epicuro e Lucrecio; re-emergindo na filosofia moderna, na política de Maquiavel e, obviamente, em Espinosa; nos hedonistas das Luzes como em La Mettrie; seria criticamente retomado por Marx, na passagem de uma dialética idealista para uma materialista (na perspectiva de invertê-la, colocando-a sob os seus próprios pés); e alcança os nossos dias, sob forte influência de Espinosa, por um lado, nas correntes de interpretações althusserianas do materialismo histórico de Marx e, por outro, nos desdobramentos da filosofia da diferença desenvolvida por Deleuze.

vel teoria estética⁹.

Tendo em mente a continuidade da lista de nomes enunciada por Bloom,

⁹ Uma vez que não pretendemos seguir as *estéticas idealistas*, por que insistir em usar o termo *estética*? O próprio Hegel, em 1835, no auge do idealismo Alemão, período em ocorre o início do emprego do termo *estética* para se tratar de uma “filosofia da arte”, já adverte seu leitor sobre a imprecisão conceitual do mesmo, contudo, a despeito disto, ele também justifica a relevância do uso do termo. Concordamos plenamente com as palavras de Hegel, embora a elas gostaríamos de acrescentar uma ideia para nós é de extrema importância.

O nome estética decerto não é propriamente de todo adequado para este objeto, pois “estética” designa mais precisamente a ciência do sentido, da sensação [Empfinden]. Com este significado, enquanto uma nova ciência ou, ainda, enquanto algo que deveria ser uma nova disciplina filosófica, teve seu nascimento na escola de Wolff, na época em que na Alemanha as obras de arte eram consideradas em vista das sensações que deveriam provocar, como, por exemplo as sensações de agrado, de admiração, de temor, de compaixão e assim por diante. Em virtude da inadequação, ou mais precisamente, por causa da superficialidade deste nome, procuraram-se também formar outras denominações, como o nome kalística. Mas também este se mostrou insatisfatório, pois a ciência à qual se refere não trata do belo em geral, mas tão-somente do belo da arte. Por isso, deixaremos o termo estética assim como está. Pois, enquanto mero vocábulo, ele é para nós indiferente e uma vez que já penetrou na linguagem comum pode ser mantido como um nome. A autêntica expressão para a nossa ciência é, porém, “filosofia da arte” e, mais precisamente, “filosofia da bela arte”. (HEGEL, G. *Cursos de estética*, 3 vols., São Paulo, Edusp, 1999.)

Apenas e justamente em relação à última colocação de Hegel que precisamos nos manifestar, pois será devido à “*filosofia da arte*” ter se naturalizado enquanto uma “*filosofia da bela arte*”, como desejava Hegel (e majoritariamente o resto do idealismo Alemão) que a nossa pesquisa procura se opor.

Precisamente por isso insistimos no uso do termo *estética* pois em nosso percurso de trabalho visaremos mostrar que a indiscernível mistura filosófica entre “arte” e “belo” vem a ser um desenvolvimento histórico conceitual que foi instaurado pelo idealismo alemão. Assim, sob o problemático nome de *estética* esboçaremos uma *filosofia da arte* que, ao tratar de arte não dê primazia à ideia de belo, mas sim busque compreender como a obra de arte é a sua maneira capaz de articular questões acerca do mundo e acerca de si mesma (enquanto uma linguagem) em um modo específico de pensamento por meio da própria obra de arte.

nossa proposta de uma *estética da imanência* poderia ser compreendida como uma tentativa de literalmente unir as ideias de Marx e Espinosa com as melodias e composições de Mercadante e Mendelssohn. Nossa estética é como se almejássemos discutir ideologia e história por meio de imagens tão abstratas como a articulação de notas em uma frase musical. De fato, procuraremos compreender como ocorrem operações de sentido crítico que não são dadas sob a forma do pensamento conceitual, mas sim expressas privilegiadamente por meio de imagens (sejam elas sonoras, visuais, literárias, etc.) que simultaneamente, enquanto imagem, articulem operações intelectuais e intuitivas.

Assim, ainda que dando privilégio ao modo imaginativo de conhecimento, não iremos conduzir a investigação da atividade estética a uma intensificação das faculdades perceptivas, em uma espécie de filosofia da sensação que se voltaria essencialmente para a fruição da materialidade da obra de arte. Nem iremos, por outro lado, reduzir tal atividade ao poder ficcional da livre criação como possibilidade de transcender o estado atual das coisas em uma realidade imaginária. Tendo o devido cuidado em relação a ambos problemas, procuraremos compreender como a primazia da imaginação na produção estética em uma articulação com processos intelectuais e intuitivos pode inscrever-se como modo muito especial de interrogação do mundo, da cultura, de nós mesmos e da própria arte.

Além disto, não podemos nos esquecer que o nome de Jesus Cristo completa a lista de Bloom a partir da qual iniciamos nosso esboço de uma estética da imanência. Em primeiro lugar, temos que lembrar que o santo homem no texto de Joyce, além de estar acompanhado de Marx e Espinosa, vem cercado de here-sias demasiado mundanas como “por Cristo eu vou partir o crânio desse judeu por ter usado o santo nome em vão”. Em consonância à nossa proposta de uma crítica ao idealismo, visamos esboçar uma estética que também seja um combate aos misticismos¹⁰ que convertem o particular da obra de arte em uma manifesta-

¹⁰ Em diversos casos, uma apropriação muito particular do idealismo serve de base para a formação do pensamento místico; da mesma maneira, muitas das ideias místicas em relação à arte também provem de ideias idealistas. Temos em mente, por exemplo, o modo como o neoplatonismo de Plotino é transformado na renascença em uma compreensão estética mística por figuras como Marcilio Ficino e Pico della Miran-

ção misteriosa do absoluto, e também uma crítica às compreensões metafísicas que transformam a materialidade sensível da obra de arte em um receptáculo para a manifestação do suprassensível. Embora em nosso percurso tratemos de obras com temáticas religiosas e míticas, o nosso intuito será o de compreender como o trabalho artístico é investido de múltiplas temporalidades históricas que criticamente remetem à materialidade e à expressão de seus processos de produção e consumo. Contudo, desenvolveremos esse intuito sem nos esquecermos de que em arte, em importantíssimos momentos, a razão se torna insuficiente para dar conta da manifestação artística. Nesses casos (privilegiados para o próprio pensamento estético) não nos oporemos a saídas pré-reflexivas e, sem dúvida, continuaremos a trilhar pela via materialista de uma estética da imanência.

Além disto, para precisarmos a segunda vertente, a marxista, em nosso esboço de uma estética iremos remetê-la a um agudo problema político de nossa época, pois em nossa tese será central demonstrar como a potência estética de certas obras de arte pode se opor diametralmente ao triste fenômeno do embotamento de nosso imaginário social e político contemporâneo. Tal esvaziamento do imaginário contemporâneo foi muitas vezes analisado sob diversos matizes e perspectivas como o fruto de um longo processo de mercantilização da cultura pelo capitalismo, um processo que gradativamente perpassa todo o século XX e chega agudamente ao século XXI. Entre as diversas análises acerca desse problema, sentimos grande afinidade com as seguintes teorias: a de *Indústria Cultural* concebida por Max Horkheimer e Theodor Adorno, a de *Sociedade do Espetáculo* de Guy Debord e a de *Condição Pós-Moderna* de David Harvey. Respectivamente em reação às três teorias mencionadas interessam-nos principalmente as seguintes ideias (que serão retomadas ao longo da pesquisa): I - o processo de mercantilização da cultura, por meio de um bombardeio de estímulos sensoriais, produz uma regressão da percepção estética e do seu potencial

dola. Embora não nos voltemos com mais afinco e diretamente para o combate contra o misticismo, procuraremos combatê-lo, por tabela, a partir de uma crítica direta aos seus pressupostos idealistas. Podemos ir mais longe e criticar certos autores centrais do romantismo alemão, e certos desdobramentos estéticos a partir de autores contemporâneos como Heidegger, Levinas.

crítico; II - ele se sustenta em uma mitificação das imagens veiculadas pelos *mass media* cujo fetiche coloniza o desejo de consumo de seus fruidores; e III - que esse processo não deve ser encarado como um fenômeno excepcional e de datação mais recente que teria se extraviado de um projeto positivo de racionalidade moderna, mas como parte integrante e necessária de um longo desenvolvimento histórico resultante da racionalidade operante no modo de produção capitalista que perpassa todo o período moderno.

Tomemos em consideração as palavras de Marilena Chaui que precisamente abordam esse problema acerca do embotamento de nosso imaginário contemporâneo a partir do espetáculo fornecido pelos *mass media*, levando em consideração uma questão que será central para nossa pesquisa, isto é, o esfacelamento de nossa percepção das relações entre imagem, história e experiência temporal:

O olhar instituído pela mídia nada tem em comum com a experiência perceptiva do corpo próprio, uma vez que os meios de comunicação destroem os nossos referenciais de espaço e tempo, constituintes da percepção, e instituem a si mesmos como espaço e tempo – o espaço é o “aqui” sem distâncias, sem horizontes e sem fronteiras; o tempo é o “agora” sem passado e sem futuro. [...] Esse mundo nada mais é senão a sociedade – espetáculo, entretecida apenas no aparecimento e na presentificação incessante de imagens que a exibem ocultando-a de si mesma. Apanhando as significações histórica e socialmente instituídas, ora pode fixá-las como bases de um código de valores (bem e mal, belo e feio, justo e injusto, possível e impossível) que é devolvido e imposto à sociedade por uma instância que parece transcendê-la, ora por alterá-la segundo critérios do mercado da moda, do mercado político, do militar e outros. No primeiro caso, a fixação leva à naturalização das significações; no segundo, à sua flutuação permanente. Produzindo a adesão a todas elas não apesar de e sim graças a essa oscilação das imagens entre o eterno e o efêmero, a mídia produz [...] a forma contemporânea do mito¹¹.

¹¹ Marilena Chaui no texto de introdução de *Videologias* de E. Butti e M. R. Kell,

Assim, experimentamos diariamente pela ação onipresente dos *mass media* um esvaziamento da compreensão de nossa ação histórica, dada pelo intencional esfacelamento do tempo e do espaço em uma miríade de fugidias imagens espetaculares. Tais imagens procuram ao mesmo tempo reiterar e esconder a condição histórica que as produz, tendo elas como nexos um fluxo ainda mais imprevisível e irracional que o próprio espetáculo produzido por ele: o mercado capitalista¹². Nas artes, o procedimento não se dá de modo muito diferente na medida que, por meio do espetáculo, não a totalidade, mas grande parte das artes contemporâneas, estão mescladas e mesmo determinadas em demasia por interesses econômicos e vice-versa: da arte ao entretenimento, da pintura à publicidade, do cinema ao enlatado de TV, da literatura ao *best seller*, da música popular ao pop, da cultura ao kitsch. Como produtos alegremente absorvidos pela *indústria cultural*, tais manifestações artísticas acriticamente expressam o seu presente histórico, isto é, reproduzem às cegas uma condição histórica que produz o esfacelamento de sua consciência histórica e, assim, instauram no imaginário social uma abismal ausência de experiência histórica e política¹³.

Contudo, seria uma ilusão anacrônica acreditar na possibilidade de reverter essa condição contemporânea de esfacelamento temporal, pois ela é um efeito indelével e necessário de alienação produzida pelo capitalismo¹⁴. Por isso

São Paulo, Boitempo, 2004.

¹² Por mais racional que o capitalismo aparente ser, julgamos que uma estrutura social exclusivamente guiada por valores econômicos que visam organizar relações sociais exclusivamente por meio do dinheiro e de mercadorias, em detrimento das relações sociais entre os próprios homens (que se encontram por trás desse dinheiro e mercadorias), não pode ser considerada uma estrutura social racional por, justamente, não valorizar os homens que deveriam ser o centro da sociedade, portanto, não cremos que isto seja uma organização racional, mas unicamente uma “barbárie da razão”. Analisaremos detidamente essa ideia no segundo e terceiro capítulos de nossa tese.

¹³ É incorreto afirmar que essa experiência não tem um sentido histórico, como se ela fosse efeito de uma produção a-histórica, em verdade, o sentido que está por trás disto é preciso, é a própria alienação do mundo capitalista.

¹⁴ De fato, para reverter esse quadro seria necessário sair do capitalismo, pois

mesmo, cremos ser necessário pensar justamente qual é a forma de operação imaginária desta experiência do tempo contemporânea e como por meio de seus policronismos e anacronismos seria possível, em direção contrária à sua alienação, produzir formas de sentidos críticos. Portanto, visamos a uma história estética policrônica e anacrônica ainda que essa seja uma opção indesejada (talvez seja mesmo proibida) pelo cientificismo historiográfico, cuja regra de ouro é tratar seus objetos no interior de um discurso histórico totalizante a partir de sínteses eucrônicas¹⁵. Mas nossa situação é justamente a do desconforto históri-

como nos explica David Harvey, em HARVEY, D. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Ed. Loyola, 2012, esse esfacelamento da experiência imagética e temporal faz parte do próprio processo histórico de estruturação do capitalismo, sendo um longo processo histórico que não deve ser confundido com a mera designação de um pós-modernismo com uma datação mais recente.

¹⁵A larga perspectiva determinista opera principalmente a partir de dois pilares conceituais (que em muitos casos operam intrinsecamente): primeiro, com a ideia de uma história causal e contínua e, segundo, com a ideia de que um fato histórico é necessariamente compreendido pela estrutura eucrônica de seu tempo. Sustentado em tais pilares o historiador determinista encontra-se no papel privilegiado de um observador neutro que idealmente sobrevoa um discurso necessário cuja coerência estrutural e histórica permite a determinação completa de seu desenvolvimento causal, e dessa maneira o encadeamento histórico vem a ser inteiramente dominado pelo entendimento objetivo do historiador, capaz de plenamente subsumir o evento abordado em uma síntese histórica epocal. Como exemplos extremante distintos disto temos desde noção cristã de uma história universal (colocar um exemplo); passando pela concepção progressista da dialética hegeliana; e mesmo as linhagens contemporâneas como a dos *Annalas*, onde justamente contrapondo-se ao anacronismo e definido a própria história das mentalidades Lucien Febvre escreve: “A história, filha do tempo. Não digo, de fato, para rebaixá-la. (...) Cada época forja para si mentalmente seu universo. (...) Elabora-a com seus próprios dotes, com seu engenho específico, suas qualidades e suas inclinações, com todo o que a distingue das épocas anteriores. (...) ... o problema consiste em determinar com exatidão a série de precauções que devem ser tomadas e a de prescrições que um deve submeter-se para evitar o pecado maior de todos os pecados, o mais irremediável de todos: o anacronismo.” (L. Febvre, *Le probleme de l'incroyance au XVI siècle. La religion de Rabelais*, Paris, Alben Michel, 1942 (Ed 1968), p.12. e 15. Citado a

co e a partir desse desconforto cremos ser de importância singular pensar como certas obras de arte, mesmo diante dessa condição de esfacelamento, podem produzir por meio da imagem novos conjuntos de relações de espaço, tempo, palavras, formas visuais e sensíveis que permitam a seu fruidor ser cada vez mais consciente de si mesmo, dos outros, das coisas, da cultura, de sua época e de sua história ainda que em pleno desconforto.

Seríamos perdoados da mácula histórica do anacronismo por estarmos tratando de arte? Talvez, mas provavelmente não. Contudo, nosso esboço de estética visa dar mais um passo assaz delicado, pois por meio das peculiares práticas históricas no interior de algumas obras de arte procuraremos pensar criticamente a própria condição do fazer histórico em si mesmo¹⁶. Para nos auxiliar nesta empreitada com o anacronismo lembremos de algumas palavras de Jacques Rancière com as quais sentimos afinidade: “*Existem modos de conexão (na história como um processo) que podemos chamar positivamente de anacronismo: acontecimentos, noções e significações que tomam o tempo a revés, que fazem circular o sentido de uma maneira que escapa a toda contemporaneidade, a toda identidade do tempo consigo mesmo...* [e conclui:] *A multiplicidade de linhas de temporalidades, dos sentidos mesmo de tempo incluídos em um “mesmo” tempo é a condição do fazer histórico*”¹⁷. De fato, será necessário qualificar o que enten-

partir de DIDI-HUBERMAN, *Ante el tiempo*, p. 32, Buenos Aires, Ariana Hidalgo editora, 2006.

¹⁶ Filosoficamente a ideia de um policronismo não nos parece tão constrangedora como a de anacronismo, havendo para nossa pesquisa algumas possibilidades privilegiadas para exploração dessa ideia. Por um lado, no interior do pensamento da imanência, o próprio Espinosa vem definir a *beatitudo* como uma “abertura para o múltiplo e simultâneo”; filósofos e comentadores contemporâneos marxistas-espinosistas como Althusser e Vitorio Morfino insistem em uma noção de uma história policrônica. Por outro lado, a noção de uma *síntese por constelações* apresentada tanto por Theodor Adorno como por Walter Benjamin é de extremo interesse para a pesquisa, tendo o próprio Benjamin não apenas teorizado acerca do assunto, mas produzido nas suas *Passagens*, por meio dessa noção, uma das mais significativas obras da historiografia contemporânea.

¹⁷ Rancière ‘Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien’, *L’Inactual*, n.6,

demos por anacronismo e no interior de sua prática distinguir entre seus usos e autores quais são negativos¹⁸ e quais são fecundos, para (a despeito das enfáticas restrições impostas pela historiografia tradicional) não rechaçar, mas enfrentar o anacronismo como um problema histórico em sua densidade essencialmente filosófica e por meio dele procurar pensar a própria prática da história da filosofia enquanto uma atividade filosófica.

Assim, abordaremos o modo singular como certos compositores frequentam a discoteca, como certos artistas vão ao museu, como certos escritores frequentam à biblioteca, como certos cineastas . . . o que implica uma espécie de

1996, p. 67-68, via DIDI-HUBERMAN, *Ante el tiempo*, p. 36, Buenos Aires, Ariana Hidalgo editora, 2006.

¹⁸ Por um lado, obviamente, não visamos ao mero anacronismo vulgar tais como: a) o deslocamento errôneo de fatos no tempo, dado pela ignorância histórica, b) os obras de ficção (científicas ou não) que produzem viagens fantasiosas e escapistas no tempo. Para combater tal modalidade de anacronismo vulgar, os preceitos do historiador Lucien Febvre são de grande importância: I - atentar para o rechaço da produção de erros factuais, como documentos falsos, e II - principalmente escapar de trabalhar o passado com ferramentas mentais anacrônicas.

Por outro lado, se formos ao limite dos preceitos de Lucian Febvre seria realmente impossível fazer qualquer trabalho histórico que não seja anacrônico, pois se cada época produz sua mentalidade, então é impossível abandonar a própria para chegar ao passado, assim como é impossível ao um antropólogo por completo abstrair a compreensão de sua sociedade ao analisar uma outra sociedade.

De fato, cremos em uma história que talvez mais que anacrônica poderia ser denominada de policrônica, em que a diferença de tempo é essencial na compreensão da história. Seria necessário não colocar-se de fora de sua própria época, mas em um lugar entre épocas, não acima, não abaixo, mas pensando em uma tensão relação e sabendo que cada uma dessas época, por sua vez, já é, também, uma emaranhado de outras épocas. Estamos de acordo com o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman que denomina o salto abstrato para fora da trama temporal histórica e o rechaço de se trabalhar com a sensível diferença entre sistemas de referências históricos como: “o historiador fóbico de tempo” (DIDI-HUBERMAN, *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Ariana Hidalgo editora, 2006).

imagem histórica que se abre para uma multiplicidade simultânea de tempos em uma concepção muito distinta da determinação historiográfica tradicional. O tipo de policronismo e anacronismo estético/imagético que temos em mente deverá operar de um modo em que toda a tradição possa se presentificar, desconstruindo a univocidade de uma linha do tempo diacrônica, fazendo coabitar citações e estilemas, produzindo um choque entre épocas e lugares. Ele precisará realizar um trabalho metalinguístico estético com a história da própria criação, que pressupõe a profundidade entre relações temporais complexas. Sem achatar o tempo, transformar-se-ão em contemporâneos autores de épocas diversas que, contudo, não deixarão de exprimir suas singularidades históricas. A relevância do repertório tornar-se-á patente, cada citação imagética carregará a marca de sua época e cada época simultaneamente encontra-se em diálogo com outras épocas, realizando o incessante trabalho da história. Pensamos em uma operação em que o artista, muito mais que sofrer passivamente a angustiante influência do passado, irá se debruçar ativamente sobre o passado como um campo fértil de exploração viva.

Dadas essas primeiras premissas, elas nos sugerem ao menos quatro questões centrais em relação ao policronismo e anacronismo enquanto um procedimento estético: 1) como repensar a própria história da arte enquanto disciplina teórica? 2) que tipo de história pode ser apreendida a partir da obra de arte? 3) como opera a atividade metalinguística de retroalimentação histórica nas obras? 4) talvez a mais interessante (por envolver uma sobredeterminação das três primeiras questões), como podemos por meio de uma multiplicidade de imagens e de fragmentos históricos produzir uma arte que retome um processo de construção da experiência presente de tempo e de história operando novos modos de organização que deveriam vigorar em uma vida social não alienada?

Ainda que nossa prioridade seja trabalhar com exemplos de manifestações modernas e contemporâneas, há sem dúvida um número muito grande de possibilidades de trabalho dada a infinidade de importantes obras de arte que temos à disposição. Devido a isso, estrategicamente optamos por trabalhar com mais cuidado apenas com obras artísticas e com fontes teóricas que sejam referências privilegiadas para a compreensão de seus meios artísticos. Respectivamente, em relação às quatro questões sugeridas, encontramos, de início, alguns preciosos

exemplos artísticos e teóricos que realizam, ao seu modo, algo muito próximo ao que almejamos em nossa tese: I - destacando-se como uma das mais instigantes contribuições contemporâneas no campo da história da arte, temos a obra de Georges Didi-Huberman a operar por meio de uma montagem de tempos históricos anacrônicos. Embora toda sua produção teórica seja pautada por e discuta esse procedimento, o seu livro *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images* (2000) tem como tema a própria anacronia estética¹⁹. II - O extenso projeto cinematográfico de Jean-Luc Godard que, desde o final da década de 1980, valendo-se de um processo de montagem muito singular com material de arquivo e por meio do choque de uma constelação de imagens, procura refletir sobre os (des)caminhos políticos da história do século XX²⁰. III - Na música erudita, um procedimento composicional metalinguístico-histórico aparece como uma importante saída ao esgotamento formal da linguagem tonal; percebemos a forte ocorrência desse procedimento pelo menos desde Gustav Mahler e na obra de Henri Pousseur, tanto teórica como composicional, que explicitamente se debruça sobre esse problema²¹.

Temos grande simpatia e admiração por três exemplos: cada qual, ao seu modo, vem respectivamente responder às três primeiras questões por nós suge-

¹⁹ Em *Devant le temps, histoire de l'art et anachronisme des images*, Didi-Huberman critica a insuficiência dos paradigmas da história da arte instaurados a partir do neo-kantismo de Wolflin e da iconologia de Panofsky, para – em um diálogo filosófico com W. Benjamin, C. Einstein e A. Warburg – perguntar-se quais são as plasticidades, as fraturas e os ritmos que fazem presentes correlações passadas em uma montagem de múltiplos tempos heterogêneos produzidos por uma abertura temporal nas e pelas grandes obras de arte.

²⁰ Dentre os inúmeros filmes de sua produção mais recente que precisamente vão ao encontro de nosso projeto, destacam-se: *Allemagne 90 neuf zéro* (1991); *Je vous salue, Sarajevo* (1993); *Les enfants jouent à la Russie* (1993); *Histoire(s) du Cinema* (1988, 1988, 1997-2000, 2004), *De l'origine Du XXIe siècle* (2000), *The Old Place* (2000), *Éloge de l'amour* (2001), *Notre musique* (2004), *Film socialisme* (2010).

²¹ Lembrar que o Poussier vê nesse problema uma questão marxista. Ver BONIS, M. F. de *Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corréa de Oliveira*. Tese (doutorado em musicologia), ECA, USP, 2012.

ridas. Sentimos que a nossa tese encontra grandes similaridades com a produção de tais autores, nos quais, sem grande alarde, poderíamos facilmente abrigar nossa pesquisa. Contudo, daremos início ao nosso esboço de uma *estética da imanência* justamente com o intuito de responder à quarta questão sugerida e, portanto, não será através desses três autores mencionados, mas por meio da análise da narrativa do desmemoriado Odisseu na moderna Dublin de James Joyce – uma obra literária tida como uma rara obra-prima que produziu uma indelével transformação na história da literatura moderna e mesmo contemporânea, tendo inspirado e ainda inspirando inúmeras gerações de leitores e escritores a se debruçarem em seus fascinantes e cômicos labirintos estético-históricos²².

Começemos então o nosso esboço de uma estética da imanência pela con-

22 Escolhemos *Ulysses* pois ele é um marco literário que está presente nas obras de incontáveis escritores, estabelecendo um preciso patamar para as literaturas moderna e contemporânea. Discorre-se muito inclusive acerca de um estilo joyciano que seria partilhado por escritores como Samuel Beckett, Alfred Döblin, Carlo Emilio Gadda, Jorge Luís Borges, Mia Couto, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, entre outros que conscientemente, inconscientemente ou mesmo a despeito de suas vontades têm suas obras como que definitivamente matizadas por *Ulysses*. (Nota: não apenas os autores “joycianos”, mas toda literatura veio a ser julgada a partir de Joyce).

Além disto, como bem planejara Joyce “I’ve put in so many enigmas and puzzles that it will keep the professors busy for centuries arguing over what I meant ...” (ELLMANN, Richard. *James Joyce*, Oxford University Press, 1959; trad. Ed. Globo, 1989). A fortuna crítica de *Ulysses* é vastíssima, contendo relevantes especialistas nas mais diversas áreas, desde desconstrutivistas, com análises do próprio J. Derrida; piscanalistas com análises de J. Lacan; analíticas com C. Jung; pós-modernas com F. Jameson; marxistas com E. Said e T. Eagleton; estilísticas e filológicas com E. Curtius, mitológicas com J. Campable; de gênero, tanto feminista, como gay; a lista poderia continuar extensivamente por páginas a fio. Além desses, há também os incontáveis especialistas na obra de Joyce, que se especializaram em diversos tipos de “especialismos” joycianos os quais nos vêm a ser extremamente úteis. Enfim, escolhemos um problema exemplar tanto em complexidade quanto em extensão, seja na obra em si como em sua recepção.

cepção histórica que opera no romance de James Joyce a partir da já referida *metempsicose*. A palavra aparece em *Ulysses* algumas poucas páginas após termos sido apresentados a Leopold Bloom. Um pouco depois das oito da manhã, o vemos levar o café matinal à sua esposa Molly Bloom, que ainda se encontra deitada na cama. A palavra está em um romance semi-obsceno e popularesco que a senhora Bloom acabara de ler; ela solicita que Bloom encontre o livro, em meio às suas sujas roupas íntimas femininas, para lhe explicar uma palavra que ela havia deixado marcada no livro. Ele encontra o romance caído embaixo da cama justo em cima de uma protuberância de excremento em um pinico decorado com motivos gregos geométricos cuja forma data da época de Homero. Bloom encontra a palavra marcada: *metempsicose*. Ele a explica com as mesmas palavras que usamos em nosso primeiro parágrafo - *É grego: do grego. Significa a transmigração das almas*²³. Ela, sem compreender, reclama em um tom desdenhoso e jocoso para que ele fale novamente em palavras bem simples que qualquer um possa entender.

Temos uma curiosa trama: um livro erótico-popularesco com pretensões de termos gregos, palavras caídas sobre excrementos emoldurados por desenhos homéricos, a transmigração da alma grega nas fezes do século XX. Recontar o passado glorioso da Grécia de Homero com palavras carregadas de erotismo e vulgaridades contemporâneos, contar mais uma vez a mesma história, porém de um outro modo, como uma sátira, como uma história ordinária em um jogo de transformações, como um labirinto (im)popular. . . Essa sutil passagem de *Ulysses* nos apresenta uma privilegiada chave de leitura para o ambicioso romance de Joyce: recontar a longa e detalhada história de Odisseu (o mais ilustre herói homérico) transmigrada para um dia na ordinária vida de um sujeito qualquer em uma cidade moderna do século XX. Assim, a *metempsicose* desse elevado herói épico resultará na chula, obscena e cômica jornada de Leopold Bloom.

Contudo, a *metempsicose* da *Odisséia* transmigrada para o século XX não resulta apenas nas metamorfoses de seus personagens para a cidade de Dublin, o paralelo grego está na própria linguagem do romance, cuja atualização do mundo helênico ao linguajar popular irá executar múltiplas metamorfoses. A própria

23 *Ulysses*, cap. IV.

palavra “me-tem-sye-kois”, em inglês, ao ser transmigrada para o romance vem a se metamorfosear em “met-him-pike-hoses²⁴” pela reiteração da memória de Leopold Bloom, que busca entender como a palavra grega foi reformulada na linguagem erotizada de Molly em peculiares termos imagéticos que são literalmente traduzidos ao português como “encontrei-ele-[a] lança-esguicha com a mangueira²⁵”, reiterando um triplo encontro da palavra grega com símbolos fálicos. A própria palavra e ideia basilar do romance, a *metempsychose* será tal qual Proteu²⁶: ela foge metamorfoseando-se e assumindo aparências inusitadas e monstruosas, incapaz de retornar idêntica a si mesma ao longo do romance.

Simultaneamente à transformação do poema grego em uma linguagem moderna e vulgar, a *metempsychose* de *Ulysses* tem uma segunda ambição literária ainda mais inusitada: realizar uma segunda odisséia, uma “odisséia de estilos”. O romance irá apresentar uma linguagem fluida que se metamorfoseia de capítulo em capítulo apresentando literariamente as mutações que a própria escrita e fala humanas sofreram ao percorrer uma história que parte do século IV a.C. (com o “nascimento” da escrita ocidental na redação dos poemas homéricos) até alcançar os experimentos da literatura modernista no século XX. Perpassando a história do ocidente em uma odisséia de estilos, vislumbramos o tempo correr pela e na linguagem.

Assim, temos no romance simultaneamente duas odisséias inseparáveis, as várias aventuras de Leopold Bloom, o moderno Odisseu, e as aventuras de uma linguagem em mutação. Para expressar as contradições, os conflitos, as vozes e todas as especificidades de cada aventura e lugar percorridos por Bloom/Odisseu Joyce desenvolveu seu próprio estilo literário. E justamente neste,

24 *Ulysses*, cap. VIII.

25 Tradução própria. Como o livro foi encontrado sob o monte de roupas íntimas de Molly, *hose* por associação a *pantyhose*, também, pode significar meia-calça.

26 Deus marinho da mitologia grega, reverenciado como profeta, tinha o dom da premonição e assim atraía o interesse de muitos que queriam saber as artimanhas do inconstante destino. Porém, ele não gosta de contar os acontecimentos vindouros; então, quando algum humano se aproxima, ele foge metamorfoseando-se, assumindo aparências monstruosas e assustadoras. Porém, se o homem for corajoso o bastante para passar por isso, ele lhe contará seu destino.

por meio dos vários estilos específicos nele inseridos, iremos encontrar as várias transformações que a linguagem humana sofrera em sua longa história. Para precisarmos e aprofundarmos um pouco mais tais ideias, observemos o esquema proposto por Joyce em 1921²⁷, que expõe a estrutura a partir da qual cada capítulo de *Ulysses* foi composto:

<i>Title</i>	<i>Cena</i>	<i>Hora</i>	<i>Órgão</i>	<i>Cor</i>	<i>Símbolo</i>	<i>Arte</i>	<i>Técnica</i>
1 Telêmaco	A Torre	08 am	-	Branco / ouro	Herdeiro	Teologia	Narrativa (juvenil)
2 Nestor	A Escola	10 am	-	Castanho	Cavalo	Historia	Catecismo (pessoal)
3 Proteu	A Praia	11 am	-	Verde	Maré	Filologia	Monólogo (masculino)
4 Calipso	A Casa	08 am	Rim	Laranja	Ninfa	Economia	Narrativa (madura)
5 Lotógrafos	O Banho	10 am	Genitais	-	Eucaristia	Botânica / química	Narcisismo
6 Hades	O Cemitério	11 am	Coração	Branco / preto	Zelador	Religião	Incubismo
7 Éolo	O Jornal	12 am	Pulmão	Vermelho	Editor	Retórica	Entimemática
8 Lestrígones	O Almoço	01 pm	Esôfago	-	Soldados	Arquitetura	Peristáltica
9 Cila e Caribde	A Biblioteca	02 pm	Cérebro	-	Stratford / Londres	Literatura	Dialética
10 Rochedos ondulantes	As Ruas	03 pm	Sangue	-	Cidadãos	Mecânica	Labiríntica
11 Sereias	A Sala de Concerto	04 pm	Orelha	-	Garçonetes	Música	Fuga per canonem
12 Ciclope	A Taverna	05 pm	Músculo	-	Feniano	Política	Gigantismo
13 Nausícaa	As Rochas	08 pm	Olho, nariz	Cinza / azul	Virgem	Pintura	Tumescência / detumescência
14 Gado do Sol	O Hospital	10 pm	Ventre	Branco	Mães	Medicina	Desenvolvimento embriônico
15 Circe	O Bordel	12 pm	Aparelho Locomotor	-	Putas	Mágica	alucinação
16 Eumeu	O Abrigo	01 am	Nervos	-	Marinheiros	Navegação	Narrativa (senil)
17 Ítaca	A Casa	02 am	Esqueleto	-	Cometas	Science	Catecismo (impessoal)

27 Stuart Gilbert publica a tabela em 1930, em seu livro *James Joyce's Ulysses*, (New York, Vintage Books) até hoje, inquestionavelmente, uma das mais significativas análises do romance. A tabela foi manuscrita o por James Joyce, em 1921, para auxiliar Gilbert, seu amigo, a compreender melhor a estrutura do livro.

18 Penélope	A cama	-	Carne	-	Terra	-	Monólogo (feminino)
--------------------	--------	---	-------	---	-------	---	------------------------

Seguindo diretamente a sequência dos cantos da *Odisséia*, temos a primeira coluna da tabela com a seguinte ordenação: I - Os três primeiros capítulos (grafados em negrito) correspondem à *Telemaquia* homérica, ou seja, as aventuras de Telêmaco em Ítaca na ausência de seu pai (Odisseu); nesses capítulos somos apresentados a Stephen Dedalus, um jovem poeta irlandês que está no papel de Telêmaco. II - Do quarto ao décimo quinto capítulos, temos propriamente as etapas da aventura de dez anos percorridos por Odisseu para retornar de Tróia à sua pátria; etapas que são atualizadas nas desaventuras prosaicas em Dublin no decurso de um único dia de Leopold Bloom. III - Por fim, os três últimos capítulos (também em negrito) correspondem ao *Nostos*, ou seja, à chegada de Odisseu a Ítaca e seu retorno ao lar, filho e esposa; nesses capítulos temos o reencontro entre Bloom e Stephen, e o famoso monólogo de Molly Bloom que encerra o livro.

Já a primeira linha da tabela apresenta os sete parâmetros que James Joyce irá usar para compor cada capítulo do livro em um modo diferente de narração. Ou seja, basta cruzarmos a primeira coluna dos cantos homéricos com os parâmetros da primeira linha para começarmos a entender os múltiplos elementos escolhidos por Joyce para compor o estilo e a estrutura que sustentam cada capítulo de *Ulysses*. Há combinações extremamente estranhas, se olharmos a tabela de trás para adiante: *uma técnica* (tais como *narcisismo*, *incubismo*, *Fuga per canonem*, *alucinação*), *uma arte* (como *teologia*, *botânica*, *política*, *mágica*), *um símbolo*, *uma cor* e *um órgão*, *uma hora do dia* e *uma cena*.

Não podemos esquecer de que tal combinatória será no romance preenchida por uma aguda consciência histórica e poética da materialidade das palavras em uma linguagem repleta de humor. O inglês usado por Joyce é imagética e sonoramente muito trabalhado, sendo uma mistura do popularesco linguajar de Dublin com estruturas extremamente eruditas e rebuscadas. Joyce usa constantemente formas dialetais do irlandês, assim como faz traduções diretas de palavras do grego e do latim, como também toma emprestado termos e expressões do italiano, francês, alemão, além de inventar novas palavras (muitas das quais, com o tempo acabaram por integrar a linguagem padrão). Simultaneamente ao trabalho de extrema erudição, Joyce usa inúmeras piadas sujas, canções obscenas e construções com duplo sentido sexual. Observaremos tais características mais adiante quando fizermos a análise do capítulo XII.

Ulysses é, sem dúvida, um singular labirinto literário que requer esforço do leitor, contudo, essa multiplicidade não é tão caótica quanto aparenta. Há, como nos indica a tabela, precisas relações que compõem e ligam as diversas partes do livro, fazendo delas um todo. A leitura de *Ulysses* comprova que este, como qualquer labirinto dificilmente arquitetado, tem um percurso inteligível ainda que obscuro, sendo o produto de uma precisa atividade intencional²⁸. Por exemplo, como visamos a uma compreensão estética do romance enquanto expressão política, resolvemos privilegiar o capítulo XII, pois, segundo a tabela proposta por Joyce, tal capítulo tem como base uma peculiar forma de *arte: a política*.

Assim, orientados pela tabela privilegiaremos tal capítulo para compreender como a política se transforma em arte no interior de um dos maiores romances do século vinte, isto é, mantendo-se enquanto literatura²⁹. De antemão, a tabela nos ajuda a compreender que, neste caso, a arte enquanto política não se confunde com a retórica nem com uma técnica (embora, como veremos, ambas desenvolverão importantes papéis no capítulo). Lembremos que na tabela, por um lado, a retórica é a arte do capítulo VII (que ocorre na redação de um jornal e refere-se ao episódio do *Éolo*, deus grego dos ventos); por outro lado, o esquema da tabela diferencia arte de técnica, elaborando para cada capítulo sua própria técnica, respectivamente para o capítulo XII teremos uma peculiar técnica de “gigantismo”.

Antes de abordarmos o referido capítulo XII, nos deteremos um pouco mais sobre a estrutura da tabela. Tomemos um exemplo aparentemente óbvio como o

28 Caso contrário seríamos condenados a um mero aglutinado caótico de partes extras partes, sem comunicação.

29 Para entender a política nesse capítulo, por um lado, a saída mais imediata e menos eficaz seria levantar, um a um, os lugares comuns dos discursos ideológicos presentes na briga de bar entre os bêbados que estão a discutir no capítulo: nação, estado, religião, idealismo, coletividade, colonialismo, exagero, fanatismo, chauvinismo, antisemitismo, encontramos um pouco de tudo matizado por um bêbado preconceito nacionalista católico irlandês. Nas palavras de Joyce, isso tudo se resumiria a um terror egocidal, contudo apenas enumerar e analisar tais posições “conteudísticas” e ideológicas não nos dirão muita coisa quando procuramos entender a política enquanto uma arte.

capítulo XI do romance. Para recontar o episódio em que Odisseu precisa contornar o canto das sereias, Joyce propõe um capítulo estruturado musicalmente e, então, temos: a) o lugar: uma sala de concerto [no interior de um hotel e ligada a um bar], b) a hora do dia: quatro da tarde, c) o órgão: orelha, d) a cor: não há [pois a tabela trata de cores visuais e o capítulo é puramente sonoro], e) o símbolo: garçoneiro [em que as sereias são transformadas, empurram bebidas na sala de concerto], e) a arte: música e f) a técnica: *fuga per canonem*. Temos claramente uma série de elementos musicais que fazem o canto das sereias transmigrar para elementos estruturantes do capítulo. Contudo, para muito além de um esquematismo, está o modo como Joyce utiliza tais elementos que literalmente transformam o capítulo em música. A sua escrita será executada como uma composição sonora em que tanto o léxico como a sintaxe adquirem deformações musicais para alcançarem refinamentos sonoros, chegando a uma afirmação e, ao mesmo tempo, a uma quase agressiva dissolução da linguagem verbal. Joyce abre o episódio com cerca de sessenta fragmentos “puramente” sonoros, como ‘Imperthnthn thnthnthn’, que funcionam como uma espécie de introdução para a ‘fuga’ do texto, no qual os fragmentos sonoros reaparecerão já como linguagem verbal, por exemplo o ‘Imperthnthn thnthnthn’ se transforma em ‘impertinent insolence’ (‘insolência impertinente’); as variações destes e de um mesmo fragmento ao longo do capítulo irão assumir funções diferentes e muitas vezes mais de uma função em simultâneo. O capítulo é completamente preenchido por temas musicais cantados por personagens bêbados no bar, várias vozes se cruzam e se sobrepõem no ar do salão, mesmo a voz de Molly Bloom ressoa apesar de sua ausência na sala. Simultaneamente, os pensamentos de Bloom divagam acerca de noções de estética musical³⁰.

A incessante mudança de estilos apresentada na tabela fez T. S. Eliot taxativamente acusar Joyce de ser um grande escritor, mas de “não possuir estilo³¹”; contudo, tal acusação é por nós interpretada de modo bem diferente, sendo essa ausência, em si mesma, o principal princípio unificador do romance. Como mais

³⁰ **Nota de trabalho:** seria bom uma nota sobre as regras ou o cânone da composição da fuga; Bach seria um bom exemplo.

³¹ T.S. Eliot em ‘Ulysses, order and myth’ em *The dial*, n.75, 1923.

adiante visaremos demonstrar, cremos que a constante mudança na forma da escrita dos capítulos é fruto de: a) uma análise detalhada do poema homérico, b) uma profunda consciência da transformação da história da literatura e da linguagem humanas, c) uma forma crítica de pensar o lugar histórico do romance moderno na sociedade contemporânea. Foi preciso “não possuir estilo”, ou melhor, ultrapassar a tradicional noção de um estilo pessoal para produzir um “meta estilo”, cuja intenção é, através de uma multiplicidade simultânea de estilos literários (e mesmo não literários), reinterpretar Homero e principalmente a nossa sociedade. Não apenas isto. Cremos que os múltiplos estilos do romance produzem uma denúncia acerca do que, principalmente a partir do século XIX, romântica e ideologicamente passamos a aceitar por estilo: uma naturalização de uma expressão pessoal do autor. Apenas poderemos aprofundar tais afirmações a partir da análise do capítulo XII.

É importante não compreender equivocadamente o que T. S. Eliot diz acerca de Joyce, um grande escritor, mas que não possui estilo, pois, isso de forma alguma, implica em que o livro realizaria uma contração de todos estilos em um pandemônio que poderia aleatoriamente se desdobrar de forma irônica em todas as figuras estilísticas possíveis. Muito pelo contrário, a ausência de um único estilo “pessoal” vem da complexa e coerente produção de estilos específicos para o andamento de cada capítulo do livro. Por exemplo, o estilo musical da *‘fuga per canonem’*, é destinado ao capítulo das ‘Sereias’, fazendo literalmente o romance cantar; já o estilo de ‘desenvolvimento embrionário’ é empregado no capítulo do ‘Gado do Sol’ para alegorizar o nascimento por meio do desenvolvimento histórico da própria língua inglesa desde um inglês hiperarcaico. Cada um dos estilos é produzido cuidadosamente para um determinado capítulo, de maneira que, por exemplo, não poderíamos usar o estilo embrionário para o canto das sereias ou o estilo musical para alegorizar um nascimento. Temos em *Ulysses*, contrariamente à desterritorialização pós-moderna, um enraizamento consciente e crítico na própria multiplicidade da história dos estilos e gêneros literários.

Embora o próprio Joyce tenha fornecido a tabela que nos conduz como que pela mão através da intrincada estrutura de seu romance, a tabela somente nos ajuda no instante em que ela fracassa em apresentar um sentido *a priori*, abstra-

to e unitário tanto para a obra como para cada um de seus capítulos, pois o princípio organizador do romance jamais se deixa reduzir a um único sentido seja em sua linguagem, seja em seus capítulos, seja no romance como um todo, mas ele claramente lida com e produz uma multiplicidade simultânea de elementos e significados. Isto foi precisamente percebido por Hermann Broch, ao comentar a estrutura da tabela:

Num esquema algo simples, poder-se-ia dizer que o método joyciano compreende, no corte longitudinal, uma simbolização formal e funcional, e, no corte transversal, um simbolização do conteúdo estática. Tais divisões, apesar da simplificação, são, em sua maioria, pouco exatas, pois conteúdo e forma estão uns nos outros. Precisamente o problema da dupla, tripla, múltipla simultaneidade, tão visível no Ulysses, mostra como o formal e o puramente técnico por fim se despedaçam. Aqui vem à luz algo que se deveria designar como uma simultaneidade interior³².

O fracasso da interpretação totalizante e unívoca é perfeitamente bem-vindo e nele precisamente reside a fundamental função da tabela cuja utilidade é muito similar ao funcionamento de indicações prévias redigidas em uma partitura musical, ou seja, a sua forma verbal sequer opera com a mesma linguagem das notas musicais grafadas que visualmente representam a música nos pentagramas da partitura, as anotações jamais darão conta do fenômeno musical, jamais poderão substituí-la; ainda assim, tais informações, sem soar como música, sem ser música, serão capazes de nos dizer algo importante sobre a complexidade da experiência de simultaneidades sonoras que iremos ouvir ou tocar.

A metáfora musical é extremamente útil para a interpretação da estrutura do romance e da tabela como um todo. Tomemos brevemente emprestadas as palavras de Pierre Macherey acerca de uma organização musical para o *espaço literário* definida a partir da antropologia estrutural de Claude Lévi-Strauss:

³² Hermann Broch “James Joyce e o presente; discurso por ocasião do Quinquagésimo aniversário de Joyce”, discurso realizado em Viena, Liepezig e Zurique em 1936, tradução de Daniel Reizinger Bonomo, integrante da tese *Impaciência do conceito - Estudo analítico d’Os sonâmbulos, de Hermann Broch*, FFLCH, USP, Faculdade de Letras, 2013.

“Esse é exatamente o procedimento de Lévi-Strauss quando interpreta ou analisa (para ele as duas operações andam juntas) a história de Asdiwal, a qual é sucessivamente dividida e reagrupada. Primeiro ele define os diferentes níveis em relação a ‘uma estrutura subjacente, comum para todos os níveis’. O mito é construído como uma ‘partitura musical’: a sua aparente diversidade supostamente esconde a unidade. Elementos do mito, sequências horizontais e esquemas verticais são combinados para formar o texto de uma mensagem”³³.

Uma mensagem que, em *Ulysses*, frisamos ser essencialmente múltipla, ou melhor, polifônica.

Para pensar o sentido de simultaneidade que nos permitirá entender a ordem que estrutura *Ulysses*, iremos nos aproximar da prática que mais intimamente lida como a simultaneidade: a música. Cremos que a substituição do escorrer linear e teleológico do tempo e de significados na narrativa por múltiplas relações de sobredeterminação entre significações simultâneas, como concebemos na escrita de Joyce, apresenta uma proximidade muito grande com a passagem musical de uma polifonia simples, ainda determinada por uma direcionalidade linear, para uma *polifonia de polifonias* que se dá partir da música barroca, em que múltiplos eventos sonoros e melodias são “*sobrepostos como acontecimentos de naturezas diversas: cada qual com sua vida própria, sua pulsação particular, respirações independentes*”³⁴.

Se nos voltarmos, por exemplo, para uma forma composicional há muito

³³ MACHEREY. P. *Para uma teoria da produção literária*. Lisboa, Editorial Estampa, 1971, p.147.

³⁴ Ver o texto de nosso apêndice.

É importante dizer que as ideias acerca de uma *polifonia de polifonias* aqui apresentadas originam-se de uma pesquisa acerca da polifonia na música barroca que visa sustentar a possibilidade de uma leitura da *eternidade* como uma abertura para a multiplicidade simultânea na filosofia de Espinosa, por tanto, tais ideias têm como principal escopo o século XVII, o resultado dessa pesquisa essa apresentada em nossos anexo I. Cremos que para leitura da obra de Joyce e para a sistematização de nossa *estética da imanência* será de indispensável importância compreender o sentido da estrutura de *polifonias de polifonias* na música moderna.

tempo estabelecida como o contraponto barroco³⁵, de modo geral, podemos dizer que o contraponto envolve a escrita de múltiplas linhas musicais que soam bem diferentes entre si, mas soam em harmonia quando tocadas ao mesmo tempo. O compositor John Rahn claramente sintetizou a ideia da seguinte maneira:

É difícil escrever uma bela canção. É mais difícil ainda escrever várias canções individualmente belas que, ao serem tocadas simultaneamente, soem como um conjunto polifônico que seja ainda mais belo. A estrutura composicional musical que cria cada uma das vozes separadamente contribuindo para que a estrutura polifônica emergja como um todo e, ao mesmo tempo, por outro lado, reforce e comente as estruturas das vozes individuais, foi realizada em seu mais pleno detalhe na técnica do “contraponto”³⁶.

A inovação do contraponto produzirá uma transformação no próprio desenvolvimento da linha melódica, que em si se torna um instrumento para a escuta polifônica, de sorte que mesmo o desenvolvimento de uma linha solo já pressupõe a disposição para um tempo plural. A antiga primazia teleológica cai para um segundo plano e eventos singulares de sobreposição ganham o interesse central. Poderíamos ir mais longe e, neste caso, dizer que todo evento musical já possui o caráter da simultaneidade do múltiplo. O resultado desta escuta polifônica não se destina apenas em relação ao som, mas a nossa própria experiência com o tempo ganha um novo significado ao ser conscientemente contextualizada em um tecido no qual interagem múltiplos eventos simultâneos.

Creemos que esta relação com a percepção de um tempo plural de múltiplos eventos simultâneos enquanto uma *polifonia de polifonias* seja uma chave para a compreensão de uma significação mais complexa não apenas para o evento so-

³⁵ Nossa leitura da simultaneidade musical na polifonia barroca deve muito ao trabalho desenvolvido em sala de aula pelo compositor e professor de composição Willy Correa de Oliveira. Embora uma sistematização de suas ideias não tenha sido devidamente publicada, essa passagem é uma das poucas referências acerca do tema da *polifonia de polifonias* em sua tese OLIVEIRA, W. C. *Cadernos. Tese (Doutorado)*. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), 1998.

³⁶ RAHN, J. *Music Inside Out: going too far in musical essays (Critical Voices in Art, Theory & Culture)*. New York, Routledge, 2000. p. 177.

noro e temporal, mas para a formação conceitual de uma sobredeterminação de sentidos, em oposição a um sentido *a priori*, abstrato e unitário, para se compreender uma obra como a de James Joyce. E ainda que não possamos ingenuamente proclamar a morte da direcionalidade linear na narrativa de Joyce, contudo chegamos a uma consciência de que a sua leitura não seria apenas o percorrer linear da sequência de ações e ideias da primeira à última página do livro, mas almeja, poeticamente, fruir a composição como um claro labirinto de múltiplas perspectivas simultâneas que, cuidadosamente entrelaçadas pelo escritor/compositor, exploram interconexões entre aspectos cada vez mais internos ou imanentes à multiplicidade da materialidade de seu texto e da estrutura da narrativa.

Embora esta construção polifônica seja uma chave importante para darmos mais um passo na compreensão do romance, apenas poderemos demonstrar mais precisamente como esta estrutura opera na obra de Joyce quando nos aproximarmos do final de nossa tese e analisarmos em detalhe o texto do capítulo XII de *Ulysses*. Apesar disto, insistimos em iniciar o esboço desta concepção pois indistintos matizes desta estrutura musical polifônica se farão presentes em todos capítulos da tese, auxiliando a nossa compreensão de uma história anacrônica e policrônica.

Novamente tomando emprestadas as palavras de Macherey para uma possível interpretação da relação sincrônica entre os eixos verticais e horizontais da tabela de Joyce, temos:

“a representação de um espaço literário [tomado a partir de Lévi-Strauss] é completamente emprestada da física aristotélica, uma estética física na qual a diversidade dos objetos é identificada por suas qualidades. A diversidade de elementos é relativa, a prioridade material, necessária para a realização da ordem, mas sem existência independente dela. Portanto, literatura é facilmente reinserida na série das artes: na condição de que as artes sejam definidas como atividade de produção de organismos imaginários.”³⁷

Para compreendermos a formação desta *estética física de organismos imaginários*, precisamos novamente recorrer a uma passagem de Lévi-Strauss citada

³⁷ Macherey texto sobre estrutura no livro MACHEREY. P. *Pour une théorie de La production littéraire*. Paris, François Maspero, 1966.

por Macherey:

"O mito resolve as contradições do real o qual é necessariamente diverso e fragmentado; e nesse sentido ele pertence ao domínio do imaginário. O mito apresenta a realidade por meio de uma série de deformações; mas o todo constituído por essas deformações é estruturado: é portanto significante³⁸."

O mito, interpretado sob esta perspectiva não buscara reduzir a multiplicidade do real diverso e fragmentado em uma unidade de significação simples e unívoca, mas sim procura dar múltiplos significados imaginários às operações desta multiplicidade fragmentada, de modo que a estrutura como um todo em sua multiplicidade tenha sua função e se torne significante. No mito, assim como em Joyce, o fracasso de uma significação unitária (simples, abstrata e a priori) permite erigir a significação de uma estrutura complexa em ação³⁹.

Por outro lado, interpretar o procedimento da tabela joyceana enquanto uma atividade de produção de *organismos imaginários*, que tramaria em simultâneo a *diversidade dos objetos* em relação à *identificação de suas múltiplas qualidades* a partir de uma *física* aristotélica, denuncia que o artista ateuista, para além de sua moderna inovação literária, ainda possui muito sangue jesuíta correndo em suas veias, ainda que correndo em sentido contrário ao esperado⁴⁰. A

³⁸ Achar citação em MACHEREY. P. *Pour une théorie de La production littéraire*. Paris, François Maspero, 1966.

³⁹ Macherey defende o raciocínio da unidade em oposição a ascensão da estrutura interpretando uma passagem de Levi Straus: "todos os paradoxos concebidos pela mente nativa, nos mais diversos planos – geográfico, econômico, sociológico, e mesmo cosmológico – são, depois de tudo dito e feito, assimilados por um paradoxo menos óbvio e no entanto bem real, o dilema no qual a estrutura por trás do casamento matriarcal do cunhado procura, mas fracassa resolver. Mas o fracasso é admitido em nossos mitos, e precisamente no fracasso reside a função do mito. (Lévi- Strauss, *Structural Anthropology*, vol. 2, trans. M. Layton, London, Allen Lane, 1977, p. 170).’ O mito só se presta à análise na medida em que a análise pode identificar uma intenção no mito; inversamente, nós cabe averiguar o que o mito tem a dizer pelo que constitui a sua "estrutura". Achar a citação em MACHEREY. P. *Pour une théorie de La production littéraire*. Paris, François Maspero, 1966.

⁴⁰ Na passagem realizamos um pequeno pastiche de como Mulligan desdenha

educação jesuítica em Clongowes e Belvedere, respectivamente infância e juventude de Joyce, definitivamente deixaram marcas peculiares que se distorceram na produção literária do autor. Podemos sem grande alarde associar o uso desta *física estética* da tabela de *Ulysses* ao procedimento retórico do *ornato dialético* que estrutura boa parte das práticas discursivas da retórica jesuítica, um procedimento poético metafórico que veio a ser ensinado nas aulas de retórica nas escolas e seminários jesuíticos desde a metade do século XVII⁴¹.

Lembremos como o retor Emmanuele Tesauro, no *Il Cannocchiale Aristotelico* em 1654, sistematiza o procedimento do *ornato dialético* como a aplicação engenhosa das categorias da física aristotélica à retórica permitindo formular metáforas e alegorias agudas. As categorias – *substância, quantidade, qualidade, relação, ação, paixão, situação, tempo, lugar e hábito* – são aplicadas a um determinado tema, permitindo construir uma série de *definições imagéticas* ligadas e combinadas entre si, ou seja, sobre o tema se produz uma continuidade de metáforas que foram achadas a partir de semelhanças e diferenças imagéticas organizadas em relação às dez categorias. O *ornato dialético* é uma metáfora intelectualmente produzida como a síntese de uma ou de várias análises categoriais do tema percorrido. Tomemos o exemplo elaborado por João Adolfo Hansen:

Imagine-se que vamos compor um poema de gênero baixo e que resolvemos aplicar o termo anão para caracterizar o personagem como tipo ridículo. Quando se examina o termo repassando-o pelas categorias – por exemplo, a categoria quantidade, que é a primeira das acidentais – é possível achar inúmeras metáforas de coisas pequenas em coisas elementares, como “átomo” e “grão de areia”; em coisas humanas, como “pigmeu” e “unha”; em animais, como “formi-

de Stephen Dedalus “Because you have the cursed jesuit strain in you, only it's injected the wrong way.” *Ulysses*, opus cit, cap. I. É importante notar que o sangue jesuítico em Joyce, assim como em seu personagem, correu para o lado errado (pensando melhor, talvez esse seja o melhor lado em que o sangue possa correr), o romance é repleto de referências religiosas, contudo ao lidar com essas ele é muito mais do que ateu, é herético, sarcástico e obsceno.

⁴¹ A partir do século XVII o *ornato dialético* substituiu a prioridade do uso da noção do *topos* de autoridade que vigorava na instituição retórica desde o mundo grego.

ga”, “pulga”, “mosca”, “ácaro”, “escama de peixe”; em vegetais, como “grão de trigo”, e, ainda, em objetos; entre eles, os militares, como “umbigo do escudo” etc. Por meio da categoria quantidade, pode-se dizer, por exemplo, “Esse umbigo do escudo” para significar “Esse anão”. Quando são repassadas todas as coisas pequenas necessárias para inventar metáforas adequadas à representação do tema, é conveniente fazer uma formulação ainda mais engenhosa, mais aguda e de maior dificuldade. Por exemplo, junta-se a um termo inventado pela categoria quantidade outro termo, que é inventado por meio das outras. Assim, quando já se repassou o índice “pequeno” por todas as classes que foi possível achar da categoria quantidade, pode-se cruzá-lo com outras classes obtidas por meio das outras categorias. Com termos da mesma categoria quantidade, pode-se dizer, na comédia ou na sátira, que “Esse umbigo do escudo mais parece um ácaro” ou “Esse umbigo é uma pulga”⁴²

Além do *ornato-dialético*, a forma peculiar com que Joyce opera com uma quantidade gigantesca de citações e materiais históricos faz um preciso eco aos preceitos de composição textual da *auctoritas* e da *emulatio* também provenientes da instituição retórica. Novamente, só poderemos demonstrar a força com que esses dois preceitos operam no romance quando chegarmos propriamente às análises textuais do capítulo XII de *Ulysses*. Mas, de antemão, já podemos dizer que o romance não cita a *Odisséia* mas reproduz a integridade do poema épico como base de sua narrativa moderna e, como sabemos, na retórica não há *autoridade* mais ilustre que a de Homero (talvez somente o texto da *Bíblia* para os retores cristãos). Além disto, a história da literatura aparece como solo material privilegiado para a criação do romance, assim como para os antigos retores as *autoridades* passadas naturalmente se faziam presentes em seus textos em um concepção de tempo anacrônica muito singular.

Já a *emulação* ocorre na própria maneira como as inúmeras citações históricas e popularescas vêm a ser transformadas na própria forma textual do romance, isto é, Joyce, ao citar autores de distintas épocas, ao mesmo tempo, *emula* os seus estilos, isto é, imita de maneira engenhosa as propriedades e predicados que produzem prazer no estilo de uma obra determinada. A última

42 HANSEN, J. A. em “Agudezas seiscentistas” em *Floema Especial* - Ano II, n. 2 A, p. 85-109, out. 2006.

coluna referente às *técnicas* de escrita da tabela que estrutura o romance apresenta o cerne dos estilos de escrita trabalhados por Joyce em cada capítulo; todos eles são (ou apresentam no interior de si) emulações de outros estilos, que vêm a ser ora mais visíveis ora mais obscuros em seu texto. Tomemos por exemplo a *técnica* desenvolvida no capítulo XIV, a de *desenvolvimento embrionário*, um dos mais claros usos de emulação no romance, pois por meio desse desenvolvimento Joyce procura de maneira poética dar forma ao nascimento da língua inglesa, literalmente emulando os diversos estilos e etapas do desenvolvimento histórico da língua inglesa. Temos diante de nossos olhos uma linguagem que gradativamente vai se transformando, partindo de um proto inglês arcaico e dialetal até alcançar a linguagem moderna do século XX.

Assim, podemos afirmar que Joyce em suas invenções está engenhosamente, à sua maneira moderna, trabalhando com preceitos da instituição retórica, a qual fora durante séculos mantida e trabalhada por jesuítas partir de estruturas discursivas históricas que datam dos remotos tempos de Homero (exemplo mais que privilegiado para os retores Jesuítas). Podemos dizer que Joyce, nos maiores “experimentos vanguardistas” de *Ulysses*, estabelece um profundo diálogo com a tradição e com textos clássicos. A *Odisséia* não se encontra apenas como pretexto narrativo de *Ulysses*, a ilustre obra modernista está estruturalmente ligada à poesia épica de Homero em sentidos ainda mais profundos.

CAPÍTULO II

***Führerbunker* ou o erro de Adorno**

Hitler, o pintor de paredes
Disse: Caros amigos, deixem eu dar uma mão!
E com um balde de tinta fresca
Pintou como nova a casa alemã.

Hitler, o pintor de paredes
Disse: Fica pronta num instante!
E os buracos, as falhas e as fendas
Ele simplesmente tapou
A merda inteira tapou.

Ó Hitler pintor
Por que não tentou ser pedreiro?
Quando a chuva molha sua tinta
Toda a imundície vem abaixo
Sua casa de merda vem abaixo.

Hitler, o pintor de paredes
Nada estudou senão pintura
E quando lhe deixaram dar uma mão
Tudo o que fez foi um malogro
E a Alemanha inteira ele logrou.

‘Canção do pintor Hitler’, Brecht
trad. P.C. de Souza

Estamos em uma dedirrósea *Aurora*⁴³, no século XIII antes de Cristo, na ilha dos míticos gigantes de um olho só, mais precisamente no interior de uma escura caverna onde o nosso peculiar personagem, um distinto burguês plenamente formado pelo século XX, abismado observa penetrar no recinto sombrio “um monstro colossal que mais parece o pico da cordilheira infinda”(v.191⁴⁴). Então, a primeira coisa que o bruto gigante faz, ao notar a presença deste homem e a de seus companheiros, é berrar: “Alienígenas, sois quem? De onde partistes pela senda líquida? Que afazer vos moveu? Singrais o mar tais quais piratas divagantes que, arriscando a própria âni­ma, atemorizam gente nunca vista?” (v. 251). A

43 *Aurora* é a palavra latina para amanhecer. A deusa *Aurora* romana corresponde a *Eos* na mitologia grega, a deusa dos “dedos cor de rosa” (*rhododáktylos*, como é apresentada por Homero), que descerra as pálpebras do dia, abrindo caminho pelos céus para o carro de Hélios (Sol), e anunciando a chegada da manhã.

44 Optamos por retirar as citações da *Odisséia* da recente tradução de Trajano Vi­eira (Ed. 34, São Paulo, 2011), as citações seguem a numeração dos versos referentes ao Canto IX. Para a criação e análise do texto também nos valem os da “clássica” tradução de Odorico Mendes (1799-1864) (Edusp, São Paulo, 1996), ambas traduções possuem um grau de excelência inquestionável, dada a tarefa de, em versos, chegarem ao que entendem por uma manutenção do estilo homérico, “retorcendo” o português em uma espécie de estilo grego. **Nota de trabalho:** também seria importante trabalhar com a tradução do Donaldo Schüller, (*Odisséio*, Ed. LPM, 2007) como fizemos em nosso capítulo IV e, além disto, trabalhar com a tradução de Frederico Lourenço (Cia. das Letras, São Paulo, 2013), pois o estilo desta última tradução, sem perder a poesia, aproxima-se a um lin­guajar mais próximo a um português mais corrente.

voz incrivelmente poderosa do ciclope instaura pânico no coração de nosso burguês. O gigante, então, arrebenta a cabeça de dois dos companheiros do viajante deslocado da linha do tempo e, em seguida, os prepara para sua ceia.

Apavorado por encontrar-se diante de uma monstruosa força que ignora os menores valores civilizados, que desconhece o viver da coletividade burguesa e que jamais teve de se curvar ao sacrifício diário do trabalho mercantil⁴⁵, nosso burguês começa a por em prática a sua *métis*⁴⁶: “A saída melhor para poupar a mim e ao companheiros era o que me ocupava a mente. Entretecia múltiplas estratégias, como sóe ser quando o sopro da alma corre risco (v.420)”. Neste momento, ele põe em prática o fundamental sentido da sua astúcia burguesa: por meio do logro, proteger seu corpo e alma, enfim, manter-se vivo para que possa retornar ao seu lar e negócios. No dia seguinte, o ser gigantesco farta-se novamente de carne humana, então, nosso burguês, já com uma inabalável confiança de que o seu *lógos* (ou melhor, logro) capitalista seria plenamente capaz de dominar o monstro bruto, inicia uma conversa multiardilosa com ele e recomenda-lhe que o sabor do doce vinho, que ele trouxe à caverna com seus companheiros, se harmoniza de modo excelente com a carne humana e, com sua conversa, vai embebedando o ser primitivo de um olho só.

Após copos e copos de vinho “quando a bebida atinge o seu precórdio, [o burguês] disse-lhe palavras mel: ‘Ciclope, queres conhecer o meu nome? Eu te direi e, em troca, receberei de ti o dom que cabe ao hóspede: Ninguém me deno-

⁴⁵ Os “brutos antileis Ciclopes olhiesféricos” (v. 106) eram enormes gigantes de um olho só que habitavam isolados entre si “os píncaros de altíssimas montanhas, em grutas côncavas” (v. 113). Sempre a sós, pois não necessitavam do esforço e do trabalho coletivos, pois as fertilíssimas terras desta ilha tudo lhes provia: nesta multiplicavam-se em abundância cabras e bois graxos; sem precisar semear ou arar a terra, desta cresciam (como que cuidada por deuses) inúmeras frutas suculentas (HOMERO, *Odisséia*, tradução Trajano Viana, Ed. 34, São Paulo, 2011).

⁴⁶ *Métis*, em grego Μῆτις, é a deusa grega que personifica a prudência, sendo também a mãe de Atena deusa da sabedoria. De maneira mais ampla para o antigo mundo grego ela significa uma espécie de sabedoria prática e uma habilidade de subitamente contornar imprevistos. Abordaremos detidamente a *Métis* no capítulo IV da tese.

mino. Minha mãe, meu pai, sócios, não há quem não me chame de Ninguém.’”(v.362) Neste instante, o viajante de outra época realiza o ato heróico que o separará da assustadora criatura que ameaçava devorá-lo, pondo em prática o sentido da superioridade de sua astúcia extemporânea: brincar com palavras, nomear-se como Ninguém e, assim, alterar e ocultar fantasticamente o valor e a percepção das coisas.

A vitória está garantida, o resto da história é sabido por todos: cegar fisicamente o olho do gigante é apenas mais uma decorrência da cegueira que já lhe foi imposta pela auto-nomeação do herói. Bastará esperar *Hipnos*⁴⁷ para que o monstro tombe bêbado de sono, para que Ninguém, com seus companheiros, coloque a ponta de um enorme espeto no fogo, até que esta fique em brasa reluzente e, então, seus homens enterram o espeto brilhante no olho do ciclope, cegando-o por uma segunda vez. Esguicha sangue de seu olho, o gigante urra de dor, mas seus berros não surtirão efeito. Ele grita por socorro, os outros ciclopes vêm de todos os lados da ilha e reunindo-se na boca da caverna, demandam o que molesta o monstro. Do interior da caverna ecoa a voz do gigante: “Ninguém me fere com astúcia, não com força”(v.408). Então os demais ciclopes, que vieram para o socorro do gigante, compreendem, também, apenas o sentido literal da frase; julgando que este enlouquecera, são incapacitados de uma ação e, novamente, dispersam-se pela ilha. Do fundo da caverna escutamos Ninguém dizer a si mesmo: “Ri meu coração, pois meu nome o enganara, e minha astúcia”(v.413).

Com este ferino riso abrimos o nosso capítulo por meio de uma segunda versão do poema homérico, tão ou mesmo até mais anacrônica do que a joyceana. Poderíamos, até então, alegar que a atualização histórico-anacrônica do mito de Odisseu na sociedade contemporânea resultaria apenas em uma questão ligada ao campo da ficção moderna, seria apenas um problema literário cujos limites se encontram estritamente no interior do pensamento estético de James Joyce; contudo a narrativa escolhida para abrir o capítulo irá justamente provar o con-

⁴⁷ *Hipnos*, de acordo com a mitologia grega, é a divindade que personifica o sono e a sonolência.

trário. Antes de tudo, por meio dela procuraremos demonstrar como tal (des)encontro histórico, em seu procedimento anacrônico-ficcional, apresenta-se como um concreto problema político, filosófico e histórico, uma expressão privilegiada para a compreensão do sujeito moderno e da estrutura do pensamento contemporâneo. Nossa proposta não é inusitada, pelo contrário, recontar anacronicamente a aventura de Odisseu enquanto uma chave privilegiada para a compreensão do mundo moderno é constituinte de uma das mais importantes obras da filosofia do século XX, marco fundamental da constituição do pensamento contemporâneo enquanto *Teoria Crítica*. Eis que a narrativa produzida para abrir o capítulo segue diretamente a interpretação da *Odisséia* presente na *Dialética do Esclarecimento*, de Theodor Adorno e Max Horkheimer.

Os textos de Joyce e dos filósofos de Frankfurt são historicamente contemporâneos (principalmente se estamos levando em conta um percurso que se inicia muitos séculos antes de Cristo e chega aos nossos dias): apenas vinte cinco anos separam as publicações de *Ulysses*, em 1922, e da *Dialética do esclarecimento*, em 1947. Temos um intervalo reduzido de tempo entre as publicações, porém a segunda guerra mundial se intercala entre as duas obras; a publicação do livro de Horkheimer e Adorno surge dois anos após o término do grande conflito em 1945; por outro lado, a obra de Joyce foi publicada quatro anos após o final da primeira guerra mundial em 1914-1918. Assim, ambos os livros foram escritos durante grandes conflitos na primeira metade século XX e carregam explicitamente as marcas da violência de suas épocas: patriotismo, ódio entre nações, comportamento de massa, mecanismos de exclusão das minorias, chauvinismo, xenofobia, antissemitismo, etc., etc.. De maneiras distintas, os dois textos retratam a sociedade burguesa e, em sintonia, formulam a imagem histórica desta sociedade como um longo pesadelo do qual o homem deveria se despertar; e precisamente neste sonho assombrado o mito de Odisseu encontra um papel central.

Embora as duas interpretações do poema homérico sejam distintas, uma aproximação entre elas pode nos dizer muito sobre ambas e suas relações⁴⁸. A

⁴⁸ É interessante lembrar que Adorno nutria grande admiração pela escrita de

Dialética do Esclarecimento encontra na figura mítica de Odisseu a forma plenamente constituída de um proto-burguês e a extemporânea racionalidade burguesa deste herói o transformará em um exilado de um mundo ainda regido por leis míticas de uma pré-história da razão. A aventura heróica do proto-burguês será dominar, por meio da racionalidade instrumental, o universo primitivo que o cerca; a inteligência extemporânea do herói instituirá a falência do tempo em que ele se encontra e, por meio da inquestionável eficiência do pensamento capitalista, ele instituirá uma forma superior de mito: o mito da racionalidade esclarecida. Tanto *o Conceito de Esclarecimento* (apresentado no capítulo 1) que conduz o livro, quanto a configuração inicial do processo histórico (apresentado no capítulo 2, 'Excurso I') que se desenvolverá por todo o livro são diretamente derivados da interpretação do poema de Homero.

Já no romance de Joyce, podemos dizer que a exceção no mundo homérico apresentada pela *Dialética do Esclarecimento* – isto é, o pensamento esclarecido carregado pelo Odisseu proto-burguês – será universalizada no mundo moderno de *Ulysses* e a exceção do romance será então se confrontar com esse universal burguês. O livro transporta a aventura homérica como um todo para a sociedade burguesa, o cenário para o novo Odisseu é a moderna Dublin do início do século XX. O exílio do (anti)herói encarnado na figura de Bloom será justamente o descompasso deste em relação à organização da sociedade que o cerca, ele não será o herói desta sociedade, mas sua exceção na figura do pária excluído⁴⁹. Na obra filosófica, o mito esclarecido de Odisseu é a prefiguração do pensamento burguês; no romance, o mesmo mito é transformado na sociedade burguesa. Em

James Joyce. Em 'Posição do narrador no romance contemporâneo' (em *Notas de literatura I*, São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34, 2003.), a obra de Joyce (ladeada apenas por Kafka e Proust) seria uma das raras saídas para o romance contemporâneo, no ensaio, para qualificar a escrita do irlandês Adorno desenvolve a curiosa expressão "criptogramas épicos" que ainda é debatida pelos especialistas joycianos. Há inúmeras referências à obra de Joyce na *Teoria estética* (*Teoria Estética*, São Paulo, Martins Fontes, 1982.) assim como em outras obras de Adorno (acerca de tais referências ver *Modernismo e coerência* de Fabio Akcelrud Durão, São Paulo, Nankin editorial, 2012).

⁴⁹ Embora podemos dizer que a moderna sociedade capitalista necessariamente exige párias.

ambos casos, o personagem central se encontra deslocado, um à frente de seu tempo, outro como o pária deste.

Para compreendermos no que a *Dialética do Esclarecimento* pode iluminar o livro de Joyce precisamos, em primeiro lugar, procurar responder a duas perguntas intimamente relacionadas. De onde surge a necessidade de Horkheimer e Adorno se voltarem precisamente para o mito de Odisseu com o intuito de filosoficamente explicar o pensamento que vigora na sociedade capitalista? Quais as consequências históricas, políticas e filosóficas da transformação anacrônica do herói grego em um burguês?

De início, temos uma resposta que não se encontra de forma explícita no texto da *Dialética do Esclarecimento*, mas que vem nos mostrar como a obra, ao invés de provir de um anacronismo leviano, estaria dialogando muito precisamente com a então recente e desastrosa história política da Alemanha, que marca o projeto do livro escrito em 1947. A escolha de Odisseu estaria ligada, em primeiro lugar, a uma resposta à ideologia nazista, mais particularmente, seria motivada por seu projeto estético. Lembremos como um amplo projeto, que envolvera estandartes, insígnias, uniformes, pintura, escultura, música, cinema, arquitetura e demais artes, tem o toque pessoal da mão de Hitler, “pintor de parede”⁵⁰, que cultivava um ideal de beleza diretamente extraído de valores apolíneos da arte greco-romana, de onde provinham os principais modelos de

⁵⁰ Aqui, lembremos dos versos finais da “Canção do pintor Hitler” de Bertold Brecht:

Hitler, o pintor de paredes
 Nada estudou senão pintura
 E quando lhe deixaram dar uma mão
 Tudo o que fez foi um malogro
 E a Alemanha inteira ele logrou.

E também do documentário *Arquitetura da Destruição* (1989) de Peter Cohen que mostra o desenvolvimento de Hitler desde o artista frustrado até o seu épico projeto estético nazista.

sua estética. O imaginário de um grandioso renascimento da cultura clássica em oposição à degeneração do mundo moderno, era “revolucionariamente” comunicado às massas pelo gênio publicitário de Joseph Goebbels e artístico de Albert Speer⁵¹, operando uma “mítica” fundação épica em que poderia se espelhar o patriotismo alemão. Os exemplos são os mais variados⁵²: fachadas arquitetônicas e monumentos; grandiosas exposições de arte e de “arte degenerada”; o cuidado muito específico com a educação física; a compra do *Discobolus* por cinco milhões de liras; o não bombardeamento de Paris, dado o respeito aos seus museus e patrimônios arquitetônicos; a construção do culto da personalidade de Hitler, espelhado em heróis gregos a um passo da divindade⁵³; chegando a um dos mais

⁵¹ O arquiteto Albert Speer, possivelmente o amigo mais íntimo de Hitler e seu oficial de maior confiança que, por fim, torna-se o Ministro do Armamento do Terceiro Reich sendo o principal responsável pela promoção estética do épico ideal grego na Social Democracia. A admiração pelos dotes artísticos de Speer por Hitler chegou ao ponto do ditador publicamente indicá-lo como a única pessoa capaz de substituí-lo, dando continuidade ao seu legado político frente a Alemanha. Dentre os mais variados projetos estéticos, Hitler havia encomendado a Speer a completa reconstrução de Berlim e Nuremberg segundo a teoria do “Valor da Ruína” elaborada pelo arquiteto. De acordo com a teoria, todos os novos edifícios seriam construídos de modo que ficassem esteticamente agradáveis caso fossem transformados em ruínas milhares de anos no futuro. Tais ruínas seriam o testamento da grandeza do Terceiro Reich, da mesma maneira que as ruínas gregas e romanas são símbolos da grandeza dessas civilizações antigas (SIMON & SCHUSTER, Speer, *Inside the Third Reich*, 1997). Dentre as mais variadas (repete formulação usada logo acima) “criações” de Speer, como os projetos dos desfiles, uniformes, insígnias, etc.; destaca-se a famosa tribuna de Nuremberg (imortalizada pelo filme *O Triunfo da Vontade* (1934) de Leni Riefenstahl, cineasta oficial do Reich) a partir da qual Hitler discursava para um estádio com cerca de 340 mil pessoas; tal tribuna era uma cópia em escala maior do Altar de Pérgamo (uma magnífica estrutura dedicada a Zeus, originalmente construída no século II a.C. na cidade grega de Pérgamo, atual Bergama, na Turquia).

⁵² Documentário *Arquitetura da Destruição* (1989) de Peter Cohen.

⁵³ Lembremos, entre outros exemplos, das épicas emissões radiofônicas de um poeta da estatura de Ezra Pound comparando Mussolini e Hitler a heróis e divindades gregos.

terríveis cruzamentos entre estética, ética e política com o extermínio em massa de sua própria população, motivado pela busca da eugenia ariana, confusamente modelada à perfeição do ideal estético grego.

Assim, parece que Adorno fica justificado ao identificar o pensamento heroico grego, principalmente a épica de Homero, o seu maior poeta, ao pensamento burguês e, portanto, nazi-fascista. Fica claro que trabalhar criticamente a origem do pensamento burguês na Grécia antiga mítica redundava em uma tomada de consciência histórica. Se o pensamento burguês fascista se volta para a Grécia clássica e lá encontra sua identidade mítica, mais eficaz do que simplesmente alegar que essa identidade é falsa, é entrar na própria estrutura do mito e lá espelhar o pensamento burguês, mostrando como este, na verdade, destrói os valores gregos, destrói a própria épica e corrompe o próprio mito. Trabalhar de maneira filosófica a ideologia é adentrar nesta, levando em conta todo o seu caráter imaginário; é levá-la às últimas consequências, expondo-a à sua própria farsa pela imagem que ela mesma produz. Se, no terceiro Reich, os mitos gregos refletem o ideal nazista, então, Adorno e Horkheimer transformam a épica grega em uma narrativa burguesa e nos mostram como esta não será mais gloriosa, mas refletirá a mesma lógica da exploração, da dominação, da loucura capitalista.⁵⁴.

Contudo cremos que o objetivo almejado pelo anacronismo histórico de Adorno e Horkheimer assume uma envergadura filosófica muito mais ampla e profundamente enraizada em uma crítica ao funcionamento social regido sob uma inelutável forma fantástica que se sobrepõe ao nosso modo de relação com a

⁵⁴ A *Dialética do Esclarecimento* leva o contrato capitalista (a sua forma de abstrata de valor de troca) para a formação da subjetividade de Odisseu, neste sentido ela se aproxima da interpretação da robinsonada, tal qual faz Marx no *Capital*. Ambas as interpretações mostram como tais *pseudo* histórias primitivas de Odisseu já apresentam a história de uma dominação esclarecida. Elas mostram que não há um estado natural e que as ações desses heróis já implicam necessariamente na abstração da formação de um logro, o logro de si mesmo. A abstração da natureza pelo trabalho, presente no pensamento de Robson e de Odisseu, já são a alienação de si mesmo.

realidade, isto é, a espetacular fantasia em que “a riqueza da sociedade, em que opera o modo de produção capitalista, aparece como uma imensa coleção de mercadorias⁵⁵” que embora “à primeira vista se mostrem ilusoriamente como coisas triviais e evidentes, contudo, com um olhar mais detido, observa-se que elas parecem como coisas espetaculares, cheias de sutileza metafísica e manhas teológicas”. Para nos fazermos mais claros acerca deste aparecimento fantástico, retomemos as ainda mais célebres e fantásticas palavras de Marx que dão continuidade à abertura do Item 4 do Capítulo I do primeiro volume de *O Capital*, acerca do **caráter fetichista da mercadoria e o seu segredo**: “a forma da madeira, por exemplo, é modificada quando dela se faz uma mesa. Não obstante, a mesa continua sendo madeira, uma coisa ordinária física. Mas logo que ela aparece como mercadoria, ela se transforma numa coisa fisicamente metafísica. Além de se pôr com os pés no chão, ela se põe sobre a cabeça perante todas as outras mercadorias e desenvolve de sua cabeça de madeira cismas muito mais estranhas do que se ela começasse a dançar por sua própria iniciativa⁵⁶. Se a mesa, enquanto mercadoria, pudesse falar, como mais adiante segue Marx em seu disparate realista, ela afirmaria: *é possível que nosso valor de uso interesse ao homem. Ele [valor de uso] não nos compete enquanto coisas. Mas o que nos compete enquanto coisas é nosso valor [de troca]. Nossa própria circulação como coisas mercantis demonstra isso. Nós nos relacionamos umas com as outras somente como valores de troca*⁵⁷.

Para o Marx de *O Capital*, tal disparate denuncia a anacrônica persistência de uma estrutura metafísica e teológica no mundo racionalmente “desencantado” do capitalismo, devido à maneira como as relações sociais aparecem invertidas

⁵⁵ Primeiras palavras de *O Capital* (MARX, Karl, *O Capital*. em *Col. Os Economistas Vol. I*, São Paulo, Nova cultural, 1988).

Supostamente, como afirma Herbert Gorman, Joyce devolvera uma edição do *Capital* à biblioteca porque ele considerou esta primeira sentença do livro “muito absurda” (McGEE, Patrick, *Joyce Beyond Marx*, University Press of Florida, 2001, p. 221).

⁵⁶ Célebre citação retirada do ‘Fetichismo da mercadoria e seu segredo’ em *O Capital*. (MARX, Karl *O Capital*. em *Col. Os Economistas Vol. I*, São Paulo, Nova cultural, 1988).

⁵⁷ Célebre citação retirada do ‘Fetichismo da mercadoria e seu segredo’ em *O Capital*. (MARX, Karl, *O Capital*. em *Col. Os Economistas Vol. I*, São Paulo, Nova cultural, 1988).

ao serem estruturadas pela forma mercadoria. Uma estrutura social invertida que, por um lado, cria a aparência das mercadorias como entes metafísicos dotados de vida própria que estabelecem relações sociais e mercantis entre si, a despeito dos homens que socialmente as produziram e as consomem. Por outro lado, simetricamente, produz o apagamento, ou melhor, o ocultamento das relações sociais presentes no trabalho humano, isola os homens entre si, que, desprovidos de reconhecimento intersubjetivo, devem recorrer não a seus trabalhos reais, mas apenas a estes misteriosos objetos metafísicos para socializar-se, objetos que, por fim, passam a regular a vida humana. A mercê das mercadorias, as relações sociais produzidas pelos homens são projetadas para fora deles nos objetos, como se fossem propriedades naturais desses objetos. Um quiproquó filosófico em que homens são coisificados e os objetos assumem consciência humana⁵⁸.

Pretendemos indicar que o recurso anacrônico ao Odisseu burguês de Horkheimer e Adorno será o de dar uma resposta inteiramente renovada às sutilezas metafísicas e teológicas deste “hieróglifo social” proposto por Marx e que, extemporaneamente, faz com que os homens esclarecidos do capitalismo necessariamente ajam como “primitivos”. Ou seja, por meio do anacronismo filosófico, os frankfurtianos buscam uma resposta crítica a uma das mais persistentes questões marxistas acerca da inversão, “quicá primitiva”, entre fantasia e razão presente nas formas de racionalidade que estruturam a sociedade capitalista. Pretendemos, assim, indicar que não serão Adorno e Horkheimer que furam ou distorcem a história, mas que a própria história esclarecida e positivista é que

⁵⁸ Isto leva ao limite da inversão da relação entre sujeito e objeto onde as possibilidade de reflexão acerca da singularidade dos sujeitos enquanto agentes sociais está conformada ao fetiche mercantil que remete a uma problemática social em que os sujeitos apenas se reconhecem enquanto consumidores de mercadorias que encontram na figura da imagem fantástica da mercadoria a sua própria representação social mais adequada. No limite, isto conduz a ilusão de uma mercado vivo que se troca e se regulariza para além dos próprio homens, como a bolsa de valores que responde com “afetos humanos” e submete a vida coletiva à uma política regulada pela economia, ao invés de uma economia regulada pela política.

está furada, a própria realidade em que vivemos é uma distorção social e filosófica que exige uma reflexão acerca de um tempo presente que está muito além de si mesmo e de sua própria época⁵⁹.

Como uma crítica a este problema, Adorno e Horkheimer procuram realizar uma renovação do espírito marxista que, contudo, ainda trabalhasse com suas bases históricas mais íntimas, ou seja, eles voltam-se com um novo olhar para as bases do método científico materialista de Marx para, então, pensarem a inversão anacrônica de nosso presente histórico. Assim, cabe a nós entender o anacronismo que está na própria letra de Marx e que pode autorizar Adorno e Horkheimer a usarem os conceitos de Marx de maneira anacrônica lá mesmo onde jamais existiram classes, onde jamais sonharia o próprio materialismo histórico.

Precisamos encontrar afirmativamente o anacronismo no próprio pensamento de Marx, contudo isto não é uma tarefa das mais difíceis, pois em seu pensamento o anacronismo se encontra por todos os lados. Tomemos, por exemplo, uma de suas mais famosas afirmações: “A história de todas as sociedades até hoje existentes é a história das lutas de classes.⁶⁰” Uma afirmação um tanto anacrônica, uma vez que a luta de classes e mesmo a definição de classes, segundo o próprio Marx dos *Grundrisse*, só pode ser posta com o surgimento histórico do modo de produção capitalista. Como afirma Marx, as classes são uma palavra vazia de sentido se ignorarmos os elementos básicos do capital como: o dinheiro, o trabalho assalariado, valor de troca, a divisão do trabalho, os preços, etc⁶¹. Sem tais elementos, o processo histórico em que o trabalho abstrato se

⁵⁹ Para Adorno e Horkheimer seria necessário uma renovação do espírito marxista, que contudo ainda trabalhe com suas bases mais íntimas, seria necessário voltar-se então para as bases do método científico de Marx para, então, repensar novamente a história por um viés marxista. Entender o anacronismo que está na própria letra de Marx e que poderia autorizar Adorno a usar os conceitos de Marx de maneira tão anacrônica onde jamais existiram classes, onde jamais sonharia o materialismo histórico.

⁶⁰ MARX, Karl & ENGELS, Friedrich, *Manifesto Comunista*, São Paulo, Boitempo, 2010.

⁶¹ MARX, Karl, ‘Método da economia política’ in: *Grundrisse*, São Paulo, Boitempo, 2011.

torna uma forma social dominante, operando a abismal separação entre os possuidores dos meios de produção e a massa de operários desapropriados, a luta de classes é inconcebível⁶². Se Marx ironicamente escreveu que “Dom Quixote já pagou pelo erro de presumir que a cavalaria andante seria igualmente compatível com todas as formas econômicas da sociedade.”⁶³ Como, então, compreender a anacrônica abertura do *Manifesto Comunista* de maneira rigorosa sem sacrificar a letra que sustenta a estrutura do materialismo histórico de Marx?

Tomemos como guia para nossa resposta o denso e peculiar texto de ‘*O método da economia política*’ apresentado na introdução dos *Grundrisse*, talvez a mais acabada síntese de Marx acerca de seu *materialismo histórico*⁶⁴.

O texto, por um lado, graças à distinção entre devir e desenvolvimento⁶⁵, apresenta uma crítica ao chamado “desenvolvimento histórico” tomado como mero devir e que, segundo Marx “*repousa em geral sobre o fato de a última forma [neste caso, o capitalismo] considerar as formas passadas como etapas que levam a seu próprio grau de desenvolvimento*”. Tal concepção (ideológica) do desenrolar

⁶² A contradição do capitalismo que anima a luta de classes está no fato de que o trabalho socialmente partilhado é privado de si mesmo, pois os meios de produção de um saber coletivo se encontram em mão privadas, ou seja, uma força social que é privada de si mesma.

⁶³ MARX. *O Capital* col. os economistas, São Paulo, Nova Cultural, 1988, p.77

⁶⁴ Sendo que o texto sintetiza para o próprio Marx o seu método histórico definitivo, que é retomado e citado no *Capital* com o principal guia de sua perspectiva materialista.

⁶⁵ O devir é o desenrolar linear das formas históricas como sequência contínua; o desenvolvimento é o processo dialético de dissolução de uma forma histórica quando consegue pôr seus pressupostos e, ao repô-los, se autodestrói. O que foi repostado pela forma anterior se oferece como o pressuposto da forma seguinte, que, ao se desenvolver, o põe por si mesma e, ao repô-lo completamente, se auto-destrói. Assim, uma forma histórica não é a continuação progressiva e melhorada da forma anterior, como imagina o devir; mas é a negação determinada da forma anterior enquanto pressuposto a ser posto e repostado pela nova forma. Neste sentido, a forma capitalista é a mais desenvolvida porque põe os pressupostos deixados pelas formas anteriores. É este o sentido da célebre afirmação de que a anatomia do homem explica a do macaco e não o contrário.

histórico como devir concebe a história sob um aspecto unilateral e linear em que todas as diferenças entre as diversas épocas são diluídas para que anacronicamente se tornem aspectos não desenvolvidos da identidade burguesa projetada em todas as formas de sociedade até hoje existentes. O resultado disto é a formação do mito “ahistórico” do capitalismo, não mais como mais uma construção temporal, precisa e determinada, mas como uma propriedade essencial ao comportamento humano, sendo, portanto, o mais natural e melhor regime de organização humana, o fim último da história. É inegável a configuração mítica que o capitalismo assume sob esta forma de devir histórico; tal qual uma religião revelada⁶⁶, ele aparece, para além de toda determinação temporal, como o sentido último de uma história universal que desde sempre e para sempre estaria determinada.

A diferença entre devir e desenvolvimento é o que permite a Marx, por outro lado, oferecer o argumento central do *materialismo histórico* de “O método da economia política”, qual seja, o de que “*a sociedade burguesa é a organização histórica mais desenvolvida, mais diferenciada da produção. As categorias que exprimem suas relações, a compreensão de sua própria articulação, permitem penetrar na articulação e nas relações de produção de todas as formas de sociedade desaparecidas, sobre cujas ruínas e elementos se acha edificada, e cujos vestígios, não ultrapassados ainda, leva de arrastão desenvolvendo tudo que fora antes apenas indicado que toma assim toda a sua significação etc.*” Em outras palavras, tudo quanto ficara *pressuposto* nas formas anteriores é, agora, *posto* pela forma capitalista que, por isso, é a forma desenvolvida de todas as anteriores, nela negadas e conservadas. Graças à distinção entre devir e desenvolvimento Marx pode ir mais longe, chegando a afirmações que, se tomadas fora da compreensão da

⁶⁶ “Os economistas têm um modo peculiar de proceder. Para eles há apenas duas espécies de instituição, as artificiais e as naturais. As instituições do feudalismo são artificiais, as da burguesia, naturais. Eles igualam-se nisso aos teólogos, que também distinguem dois tipos de religião. Toda religião, que não sua própria, é uma invenção dos homens, a sua própria no entanto uma revelação divina. — Assim, portanto, houve história, mas agora não há mais.” (MARX, Karl, *Misère de la Philosophie. Réponse a la Philosophie de la Misère de M. Proudhon*, 1847, p. 113.)

complexidade de seu método (ou da distinção que estamos enfatizando), soariam sem dúvida anacronicamente acríticas, como, por exemplo: *“como categoria, ao contrário, o valor de troca [capitalista] leva consigo um modo de ser antediluviano”*⁶⁷; ou sua comparação do materialismo histórico com o evolucionismo de Darwin: *“a anatomia do homem é a chave da anatomia do macaco. O que nas espécies animais inferiores indica uma forma superior não pode, ao contrário, ser compreendido senão quando se conhece a forma superior.”*⁶⁸ Tais afirmações se tornam compreensíveis desde que lembremos que o materialismo histórico é dialético e, portanto, descreve o desenvolvimento como processo de negação e conservação, pela forma nova, das categorias presentes nas formas anteriores e, simultaneamente, descreve, nas formas anteriores, a presença secundária ou marginal de categorias que se tornarão primeiras e centrais na forma nova.

Por isso mesmo Marx deixa claro que seu método histórico se distancia do anacronismo acrítico desenvolvido pelos economistas e historiadores burgueses, graças à sobredeterminação de uma multiplicidade simultânea de tempos e fatores no interior da história que contrariam o devir de uma história positivista calcada no naturalismo. Em outras palavras, segundo Marx é *“impraticável e errôneo colocar as categorias econômicas na ordem segundo a qual tiveram historicamente uma ação determinante. A ordem em que se sucedem se acha determinada, ao contrário, pelo relacionamento que têm umas com as outras na sociedade burguesa moderna, e que é precisamente o inverso do que parece ser uma relação natural, ou do que corresponde à série do desenvolvimento histórico.”*⁶⁹

(Nota de trabalho:

Nosso próximo passo seria demonstrar como é possível, para além da or-

⁶⁷ MARX, Karl, ‘Método da economia política’ in: *Grundrisse*, São Paulo, Boitempo, 2011, p.55.

⁶⁸ MARX, Karl, ‘Método da economia política’ in: *Grundrisse*, São Paulo, Boitempo, 2011, p.58

⁶⁹ MARX, Karl, ‘Método da economia política’ in: *Grundrisse*, São Paulo, Boitempo, 2011, p.60.

ganização histórica dada pela distinção entre *devir* e *desenvolvimento*, defender um *materialismo dialético* ainda mais anacrônico e policrônico sem ferir a letra de Marx.

A ideia seria demonstrar um materialismo dialético dado por: uma multiplicidade de tempos com avanços e recuos; pressupostos como graus distintos de abstrações e concreções, com relações de determinação e de subordinação, todos co-habitando o tempo em uma sobredeterminação causal histórica e não apenas sobre as ruínas das formações anteriores.

Por exemplo: por um lado, o trabalho já existe na Grécia, assim como o dinheiro, porém não o capitalismo; como diz Marx, Aristóteles quase chega à definição precisa do trabalho, mas ao grego ainda falta a noção de um trabalho puro, um trabalho que gera valor independente de seu produto, pois o trabalho escravo ainda define a forma de trabalho para a Grécia. Por outro, Marx, via Aristóteles, vai além do trabalho escravo e identifica na Grécia antiga uma forma de auto valorização do valor (justamente um valor independente de seu produto): a perniciosa *crematística*. Marx sugere tanto no *Capital* e como nos *Grundrisse* uma similaridade entre a *crematística* e o circuito capitalista em que dinheiro é trocado por dinheiro, na multiplicação do dinheiro por meio de empréstimo a juros e de especulação financeira.

“Platão, na República, quer submeter violentamente o dinheiro à qualidade de simples meio de circulação e medida, não deixando transformar-se em dinheiro em si. Por isso, Aristóteles considera que a forma de circulação Mercadoria-Dinheiro-Mercadoria, um movimento que denomina econômico na qual o dinheiro funciona somente como medida e moeda, é a forma natural e racional; enquanto a forma Dinheiro-Mercadoria-Dinheiro, a *crematística*, é antinatural e contraditória. Aqui o que é recriminado é o valor de troca que se torna conteúdo e fim em si da circulação, a autonomização do valor de troca em si; o fato de que o valor em si se torna o objetivo da troca e adquire uma forma autônoma, no início ainda sob a forma simples e palpável do dinheiro. Quando se vende para comprar, o objetivo é o valor de uso, ao comprar para vender, o objetivo é o próprio valor”. (*Grundrisse*. 1997, p. 195-196.)

Seria interessante notar um desenvolvimento não linear entre o avanço da categoria econômica e da estrutura social e política; eles andam em tempos distintos. Nesse método da economia política, o desenvolvimento teleológico, por sua vez, é quebrado, pois em seu desdobramento múltiplas linhas do tempo se encontram involucradas; distintas velocidades sociais se encontram lado a lado, a noção de resquícios, de prenúncios, de anacronismo, são constitutivas do pensamento de Marx. Da concretude economia política passa à abstração e vice versa: o avanço empírico das sociedades não é o avanço coordenado com o avanço de suas práticas econômicas mais ilustres, mais modernas. Em certas sociedades primitivas vemos uma consciência maior de seus processos de produção do que em sociedades historicamente mais avançadas. Tem-se que em um mesmo período são postos processos históricos dominantes e secundários. Um dentre os exemplos a explorar seria a ideia de uma acumulação primitiva fora da época primitiva como foi problematizada por Rosa Luxemburgo, David Harvey e Isabel Loureiro.

Fim da nota de trabalho.)

Como podemos, então, a partir da complexidade do materialismo histórico estruturado por múltiplos tempos e categorias simultâneas compreender o sentido crítico do anacronismo de Odisseu como o protótipo do indivíduo burguês?

Em primeiro lugar, na medida em que o materialismo histórico é dialético (o desenvolvimento é processo de negação e conservação, na forma nova, das categorias presentes nas formas anteriores e aquilo que nestas tinha uma presença secundária ou marginal se tornará principal e central na forma nova), ele legitima o reconhecimento anacrônico da presença das linhas da razão e da civilidade da categoria burguesa no mais remoto passado muito além do momento histórico em que a figura do burguês assumirá o papel social predominante. O cerne de nosso problema consiste em encontrar uma justificação material para a presença da categoria burguesa na época de Odisseu sem produzir uma identificação acrítica entre o passado remoto e a estrutura do capitalismo moderno. Para isso, precisamos encontrar o aspecto excepcional do *valor de troca* no interior de uma época cuja forma econômica é definida pela produção agrária e pelos

saques entre povos⁷⁰. Os autores frankfurtianos lembram que embora as economias antigas se baseassem predominantemente na auto produção, contudo a “troca ocasional” entre economias fechadas na época antiga também é historicamente conhecida⁷¹. Odisseu, lançado para muito além do âmbito doméstico de Ítaca, se encontra em uma situação especial, pois, estando longe de seu lar, não se encontra na posição de convidado a visitar outras nações, nem na do guerreiro a conquistar urbes alheias⁷² (pois a guerra já havia sido vencida e as tropas enviadas para suas pátrias). Em uma condição especial, ele é então obrigado a conhecer outros povos não mais pela força da espada ou pela tradição da hospedagem, mas por meio de uma astúcia tal qual a do trocador ocasional que excepcionalmente realiza uma forma distinta de socialização, um distinto modo de obtenção de vantagem entre homens: a dominação pela troca⁷³. Assim Horkheimer e Adorno materialmente localizam a abstrata categoria do valor de

⁷⁰ “O aspecto irracional de sua *ratio* em face da forma econômica tradicionalista ainda predominante. Essa irracionalidade da *ratio* sedimentou-se na astúcia enquanto assimilação da razão burguesa - àquela irrazão que vem a seu encontro como um poder ainda maior. O solitário astucioso já é o *homo oeconomicus*, ao qual se assemelham todos os seres racionais: por isso, a *Odisseia* já é uma robinsonada”. ADORNO, Theodore & HORKHEIMER, Max, *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1985. P.66.

⁷¹ 17. “Os excedentes são trocados ocasionalmente, mas a principal fonte do abastecimento é a autoprodução.” WEBER, Max, *Wirtschaftsgeschichte*. Munique e Leipzig, 1924, p. 3.

⁷² Outro modo “econômico” seriam os prêmios de guerra pelo saque de outros povos, isso Ulisses conhecia bem.

⁷³As autores escrevem: “O desamparo de Ulisses diante da fúria do mar já soa como a legitimação do viajante que se enriquece à custa do nativo. Foi isso que a teoria econômica burguesa fixou posteriormente no conceito do risco: a possibilidade da ruína é a justificação moral do lucro. Do ponto de vista das sociedades de troca desenvolvidas e dos indivíduos que as compõem, as aventuras de Ulisses nada mais são do que a descrição dos riscos que constituem o caminho para o sucesso. Ulisses vive segundo o princípio primordial que constituiu outrora a sociedade burguesa. A escolha era entre lograr ou arruinar-se.” ADORNO, Theodore & HORKHEIMER, Max, *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1985, pg. XXX.

troca convivendo ainda que de maneira subordinada com as categorias arcaicas de produção que predominam na época antiga.

Contudo, a categoria anacrônica da troca ocasional não é suficiente para estruturar o desmedido problema histórico almejado pela argumentação da *Dialética do Esclarecimento* de como a razão ocidental haveria necessariamente produzido a barbárie do espírito capitalista que rege o mundo moderno e cuja expressão máxima seria o nacional-socialismo; portanto, um problema que atravessa toda história da humanidade, encontrando-se na própria estrutura da razão ocidental. Assim sendo, o nosso herói não será um mero comerciante no sentido estrito do termo, mas descobriremos que a sua aventura o conduzirá ao princípio da universalidade abstrata, presente no fundamento mais íntimo do valor de troca, assim, conduzindo Odisseu para o recôndito mais profundo da história ocidental: o comércio de ideias (a ciência esclarecida). *As ideias que sustentam a filosofia grega nasceram no mercado público de Atenas.*⁷⁴ Horkheimer e Adorno recorrem à famosa afirmação de Giambattista Vico para encontrar na falsa forma de universalidade – que infelizmente produziu a inversão da razão ocidental – a mesma abstração que estaria presente no valor de troca. Astúcia de Ulisses conduzirá o universalismo abstrato do valor de troca para a forma mais comum de troca presente na sociedade grega: o sacrifício mítico.

Teríamos, pois, no sacrifício de Odisseu, em sua viagem de múltiplas dores, uma reconfiguração entre pré-história e a própria história do ocidente, que nascerá sob o signo da razão esclarecida (sob a forma do logro pelas ideias). A *Odisseia*, texto fundamental da civilização ocidental, daria testemunho de uma arqueologia/antropologia da razão ocidental em que a própria inteligibilidade da mitologia dos povos primitivos estaria em jogo ao entrar em choque com a novidade que o discurso homérico produz. Segundo os filósofos, a linguagem épica de Homero pressupõe um novo ordenamento que dilapidará as formas de racionalização dos mitos arcaicos, graças precisamente à ordem racional na qual ela os irá

⁷⁴ Achar a ref. Da citação em *A Ciência Nova*. (Trad. Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenbenkian, 2005.) e em ADORNO, Theodore & HORKHEIMER, Max, *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1985.

refletir.

É importante salientar que a universalidade abstrata do valor de troca estaria esboçada de modo muito simples e pouco desenvolvido na troca ocasional (estando ainda desprovida de seus elementos fundamentais como a homogeneização do trabalho pelo tempo, a não especificação dos objetos, a forma universalidade abstrata do dinheiro, que dilui as características concretas das coisas). Assim não será atrelada à forma econômica, que sem dúvida está guiada por outros modos de produção e de valor, que a abstração do esclarecimento proto burguês dará seu testemunho na épica de Homero, mas na forma excepcional do pensamento astucioso de Odisseu, onde encontraremos plenamente desenvolvida a forma abstrata do valor de troca burguês (ainda que em subterfúgios e máscaras inusitadas), forma que irá reconfigurar as práticas de ciência, pensamento e dominação entre os homens, dando início à esclarecida história da razão ocidental.

Para compreendermos a problemática anacrônica da *Dialética do Esclarecimento* é preciso que nos detenhamos na maneira como Adorno e Horkheimer interpretam o poema homérico. Para tanto, iremos nos centrar no conflito entre Odisseu e o ciclope Polifemo, apresentado no Canto IX da *Odisséia*. É pela voz de Homero que conhecemos o nome de nosso herói: o astucioso Odisseu, transposto para o latim como Ulisses. Após dez anos de guerra na distante Tróia, o herói é lançado ao mar em uma viagem, cheia de aventuras, de regresso a Ítaca, onde esposa e filho o aguardam.. Após onze anos de confrontos em mares e terras alheios, ele demonstrará que sua inteligência ou astúcia será mais do que o suficiente para que retorne à sua pátria intacto como o mesmo homem que dela havia partido^{75 76}.

Lembremos como o herói possui a mais aguda astúcia entre os próprios astutos gregos, pois, como ninguém, projeta sua razão como um plano sobre a

⁷⁵ Acerca da ausência de transformação em Odisseu, ver AUERBACH, Erich “A catriz de Ulisses” em *Mimesis*, São Paulo: Perspectiva, 2004.

⁷⁶ E chegando ao seu reino, o herói ainda deverá se confrontar com inúmeros pretendentes que visavam usurpar seu trono e leito.

realidade, garantindo sua sobrevivência e autoridade entre guerreiros. Não podemos nos esquecer que Odisseu, embora não fosse o mais forte entre os gregos que combatiam, ainda sim, astuciosamente foi capaz de emitir o golpe final na guerra contra os troianos ao conceber o mais célebre presente de grego: uma imagem oca, o Cavalo de Tróia⁷⁷. Além de sua sutil inteligência vejamos em que consiste a figura de Odisseu: não é apenas um guerreiro, mas é protegido por Atena, deusa da sabedoria, é rei de Ítaca, filho de Laertes e pai de Telêmaco, marido de Penélope, amante de Calipso, companheiro de armas dos guerreiros gregos, senhor de terras, riquezas e escravos, instaurador de leis e figura central na organização dos laços sociais de seu povo, enfim, um perfeito representante da mítica civilização grega.

Contudo, a antropologia que documenta o nascimento da civilidade grega e o início da história do esclarecimento só é erigida ao entrar em contradição com os mitos populares que constituem o solo da categoria dominante de pensamento de sua própria época, isto é, a submissão às potências míticas e a fuga do universo mítico. Como explica Adorno: “são dois conceitos distintos, que marcam duas fases de um processo histórico nos pontos de sutura da própria narrativa homérica (...) os mitos depositaram-se nas diversas estratificações do texto homérico, mas o seu relato, a unidade extraída das lendas difusas, é ao mesmo tempo a descrição do trajeto de fuga que o sujeito empreende diante das potências míticas.” O mundo pré-histórico está no espaço que Odisseu deve atravessar e somente com esta travessia a consciência civilizada pode dar o testemunho de sua superioridade e propriamente atravessar a essência do pensamento mítico.

É interessante notar que o procedimento anacrônico proposto pela *Dialética do Esclarecimento* (que permite ao *esclarecimento* atravessar o pensamento primitivo mítico) lido por nós a partir da estrutura anacrônica da dialética proposta pelo materialismo histórico, também encontra profundas ressonâncias na estrutura anacrônica presente na própria *teogonia* grega⁷⁸. De fato, a própria

⁷⁷ A imagem oca é, na verdade, uma imagem capaz de revestir outra coisa.

⁷⁸ Embora tais procedimentos anacrônicos sejam muito distintos, ambos diretamente contribuem para a formulação e para a justificação do anacronismo presente na *Dialética do Esclarecimento*.

temporalidade da aventura de Odisseu anacronicamente produz o encontro de, ao menos, duas ordenações mitológicas de épocas distintas, sobrepondo a mitologia “esclarecida” da fase heróica a uma outra muito mais arcaica. Segundo Adorno e Horkheimer, a viagem de regresso na *Odisséia* daria testemunho do choque entre a antiga *religião elementarista* fundada na divindade de Crono, relativa à época de homens nômades (ainda sob uma concepção muito primitiva e mágica de natureza) e a *esclarecida religião logocêntrica da lei solar* de Zeus, já própria do período da sedimentação do homem à terra (esta, já, muito mais próxima do pensamento abstrato e da concepção de uma natureza ordenada pela razão). Com efeito, se nos voltarmos para a detalhada estrutura da *teogonia* grega para analisar o conflito entre Polifemo e Odisseu, vemos que este produz um peculiar choque entre as duas fases da mitologia grega: a da *Raça de Ouro*, sob o reinado da vontade de Crono, e a da *Raça dos Heróis*, sob o reinado da lei de Zeus⁷⁹.

Mais ainda. O choque entre as duas fases permite vislumbrarmos diversos aspectos que são próprios da quinta e última raça, a *Raça dos homens de Ferro*, constituída por seres humanos comuns e que vigoraria até o presente. Há sobre o *Mito das Raças* uma interpretação corrente⁸⁰ que enxerga nas quatro raças (Ouro, Prata, Bronze, Ferro) uma degradação do homem que, respectivamente, passo a passo, declina dos “homens divinos” da *Raça de Ouro*, desprovidos de quaisquer males e carências, até os meros mortais da *Raça de Ferro*, que rapidamente envelhecem e sofrem de muitos males. Contudo, aliados à *Dialética do Esclarecimento*, podemos compreender que essa linha evolutiva das raças de homens

⁷⁹ A estrutura da “cosmogonia” da mitologia grega é detalhadamente organizada nos poemas de Hesíodo em três eras “cosmológicas”; Céus, Cronos e Zeus, apresentadas na *Teogonia*; e em quatro eras: Ouro, Prata, Bronze e Ferro apresentadas em *Os trabalhos e os dias*, duas obras clássicas complementares à épica homérica.

⁸⁰ Ver VERNAT, J.-P. ‘O mito hesiódico das raças – Ensaio de análise estrutural’ em *Mito e pensamento entre os gregos*, São Paulo, Edusp, 1973. Ver VERNAT, J.-P. ‘O mito hesiódico das raças – Ensaio de análise estrutural e A propósito de uma posição crítica’ em *Mito e pensamento entre os gregos*, São Paulo, Edusp, 1973. Vernant, em seu ensaio, também, apresenta um segundo sentido não evolutivo para tais raças, relacionando cada raça a uma divindade grega específica.

guarda em si muito mais do que uma mera involução dos deuses em homens⁸¹. Na verdade, há uma aparente inversão de valores que vem distribuir o humano no divino e o divino no humano por meio do aumento gradativo da percepção humana em uma natureza ordenada racionalmente que, contudo, investe-se contra ele e a partir dele de modo terrivelmente desumano.

Em nosso relato da *Odisséia*, temos, de um lado, o ciclope Polifemo que está intimamente ligado à *Raça de Ouro*, a fase mais antiga, ou seja, o reinado de Crono (segunda fase cósmica da mitologia grega, instaurada pela usurpação da soberania de Ouranos, o Céu⁸², por seu filho, Crono). Esta fase coloca a primeira raça de homens no interior da mitologia grega, vivendo como os deuses em ilimitada abundância, a alma despreocupada, desconhecendo necessidades, males e leis que os limitassem; não envelhecem, sempre iguais, sem fadiga ou miséria, morrem como que subjugados pelo sono. Nesta fase, tudo lhes é dado espontaneamente, uma primavera eterna os alimenta com frutas silvestres, mel que goteja das árvores e bolotas de um grande carvalho, de modo que o trabalho e a agricultura são atividades completamente desconhecidas.

Contudo, este mesmo aspecto de plenitude faz desses homens, vítimas. A ausência de necessidades coincide inversamente com o limite de suas inteligências. Sem conhecer a passagem do tempo, o trabalho, o bem, o mal e a ambiguidade presente nestes, os homens se restringem a um instinto básico e, praticamente ignorantes, acham-se como que em uma espécie de infância da humanidade. Sua inteligência reflete a brutal e temerosa soberania de Crono, o de curvo pensar que temendo a profecia de que – do mesmo modo como ele fizera com seu pai – um de seus filhos viria destroná-lo, ele é obrigado a repetidamente tocar e “animalescamente” engolir seus filhos recém nascidos. Tal atividade devoradora com que procura preservar seu poder, faz com que sua soberania não se expanda, permanecendo, por sua própria natureza, sempre a

⁸¹ A involução também se encontra em Platão, no *Timeu*, e em Ovídio, nas *Metamorfoses*.

⁸² A primeira fase cósmica constitui-se do surgimento e da união entre o Céu e a Terra e de seus rebentos, entre os quais se encontra Crono, tal fase ainda não apresenta a criação dos seres humanos.

mesma, uma força informe e compulsiva de repetição animalesca⁸³.

Contudo, o tempo congelado pela compulsiva repetição de Crono não é capaz de conter a novidade do tempo da transformação orgânica que escorre regularmente sob a ordem de Zeus⁸⁴, a profecia se concretizará e o deus croníada usurpará o trono de Crono. A regência de Zeus instaurará uma nova ordem temporal regular, ele encurta a primavera e cria a circularidade das estações sob o nome de *Horas*, alternando sobre a terra o frio e o calor. Contudo, essa natureza em transformação exigirá o ajuste dos homens às distintas estações, tornando-se necessários o trabalho humano, a invenção de casas, o cultivo da terra e o culto regular aos deuses. A juventude já não será mais eterna e o tempo exigirá que os homens se empenhem para alcançar recompensas antes por nada recebidas.

*“Zeus é o grande espírito mega noos, que em grego significa primeiramente grande percepção – o irrelaxável estado de alerta”*⁸⁵. Dele surgem a consciência da passagem do tempo, a ordenação cíclica da natureza, o trabalho, a sociedade, a história do homens. Essa nascente ordem regular se destacará da temporalidade amorfa e confusa que condizia com a violência e desordem regidas por Crono. Contudo, a ordem do tempo regulada por Zeus também traz ambiguidade. Sob a soberania de Zeus, os homens gradativamente decaem de seres divinos, em repleta abundância, à condição de meros mortais, repletos de penas. A ordem que simultaneamente traz a universalidade, a regra e o conhecimento implica também na corrupção das coisas em necessária transformação. Os homens precisam encontrar males misturados a bens (lembremos como Zeus acorrenta Prometeu ao Cáucaso por ter passado aos seres humanos o segredo do fogo, enviando abu-

⁸³ A soberania de Crono é assimilada às noções de caos, do amorfo e da atemporalidade; o repetitivo devoramento animalesco e a ausência de leis acarretariam na ausência de transformação e da própria história. Ver TORRANO, ‘Três fases e três linhagens’ em HESÍODO, *Teogonia*, tradução J. A. A. Torrano, São Paulo, Iluminuras, 1995.

⁸⁴ **Nota de trabalho:** seria importante esclarecer como o tempo de transformação orgânica concretiza a profecia, uma vez que, este tipo de tempo é obra de Zeus e não causa de seu poder.

⁸⁵ TORRANO, J. A. A. ‘Os mitos: comentários’ em: HESÍODO, *Teogonia*, Tradução J. A. A. Torrano, São Paulo, Iluminuras, 1995, p. 57.

tres para devorar pedaços do seu fígado que ciclicamente se recompõe; e, como castigo aos homens, o croníada permite que Pandora abra sua caixa, de onde escapa todo o mal no mundo dos mortais). Será sob a soberania da lei e da inteligência de Zeus e como um de seus mais ilustres representantes que conhecemos a figura heróica de Odisseu.

A *Odisséia* será capaz de produzir anacronicamente o encontro desta duas ordenações de mundo, sem, contudo, fugir da temporalidade imanente à estruturação da própria *teogonia*. Pois, como nos explica J. A. A. Torrano:

As fases cósmicas não se dispõem numa sucessão propriamente cronológica, embora também não sejam simultâneas. Cada uma destas fases distingue-se das demais por uma temporalidade qualitativamente diversa, não havendo portanto um horizonte temporal uno e único que ao reuni-las num mesmo plano estabeleça ente elas uma rigorosa relação de anterioridade e de posteridade⁸⁶. [...] Além das fronteiras do mundo, inimigos estão vivos e despertos, foram apenas despojados da mais alta timé que constitui a participação no cosmo de Zeus. Esses inimigos não pertencem de modo algum a um passado perdido irrecuperável. O não-presente não é um pretérito irreversível, mas é tão somente o distante e longínquo. Se não pertence mais à atual fase do mundo, o não-presente é então o além-mundano, o que se situa na distância além do círculo do Oceano ou nas profundezas abissais do Tártaro. É esse o estatuto temporal dos inimigos vencidos de Zeus, porque a própria natureza deles pertence a uma temporalidade de outra natureza que a de Zeus.⁸⁷

Justamente aí encontra-se a grandeza da viagem de Odisseu⁸⁸: a terra dos

⁸⁶ TORRANO, J. A. A., 'Os mitos: comentários' em: HESÍODO, *Teogonia*, Tradução J. A. A. Torrano, São Paulo, Iluminuras, 1995, p. 53.

⁸⁷ TORRANO, J. A. A. 'Os mitos: comentários' em: HESÍODO, *Teogonia*, São Paulo, Tradução J. A. A. Torrano, Iluminuras, 1995, p. 58

⁸⁸ Referimo-nos precisamente aos onze anos de regresso (a sua viagem em terras

Lotógrafos, a terra dos Ciclopes, as ilhas Eólias, a terra dos Lestrigões, a ilha de Circe, o Hades, a ilha das Sereias, os monstros Cila e Caribde, a Trinácia do deus do Sol, a ilha de Calipso, a Esquéria são, por meio do herói perdido de Ítaca, a costura excepcional e simultânea entre *o distante e o longínquo*, representando num só e mesmo evento a união de fases e ordenamentos de mundo míticos incompossíveis. Lançado aos limites do *Oceano*, o herói ultrapassa as *fronteiras do próprio mundo*, perdido não apenas em um espaço geograficamente inusitado, mas propriamente naufragando em uma ordenação de tempos distintos e, porque não, anacrônicos.

Nota de trabalho:

Seguem dois resumos bem simples do que viria no resto deste capítulo. São ideias importantes que já foram elaboradas por nós, mas que não conseguiremos redigir propriamente no tempo que nos resta para a defesa.

I - UNIVERSAL LEVELLER: A FÓRMULA DINHEIRO E FILOSOFIA DA IDENTIDADE.

Demonstrar como no fundo a crítica da razão (com sua inversão em mito e vice-versa) apresentada na *Dialética do Esclarecimento* está de acordo com a crítica da universalidade abstrata da ‘fórmula dinheiro’ e da inversão imaginária do ‘fetice da mercadoria’ de *O Capital*.

II - HOMERO SEM POESIA: O ERRO DE HORKHEIMER E ADORNO

Teríamos que completar a nossa leitura da *Dialética do esclarecimento* com o texto de ‘Crítica cultural e sociedade’ de *Prismas* e, talvez, trabalhar com ‘O ensaio como forma’ de *Notas de Literatura* e ‘Educação após Auschwitz’.

A nossa crítica parte da frase lapidar de Adorno: ‘*Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de porque*

alheias), e não à *Telemachia* e ao *Nostros* que podem ser lidos respectivamente como um prólogo que prepara e um epílogo que recolhe esta aventura excepcional para além da cosmologia.

*hoje se tornou impossível escrever poemas*⁸⁹.

Analizando o que é dito na frase de Adorno, compreendemos que após o extermínio dos judeus em Auschwitz (que expressa o limite do fascismo), não seria mais possível escrever poesia. Isso implica que a poesia produza um efeito completamente contrário ao fascismo, que ela diz coisas que nunca poderiam ser ditas após a instalação total do fascismo. Além disso, a frase nos leva a afirmar que antes da implantação do fascismo existia a poesia e que esta era completamente diferente do fascismo. Fazer poesia seria ir contra o fascismo.

A história esclarecida proposta na *Dialética do esclarecimento* é uma história da razão, da ciência, da filosofia e do pensamento que se separou da poesia e que no limite produzirá a aberração de Auschwitz. Assim, Adorno critica a clássica separação entre poesia e filosofia. Em vários momentos, ele frisa os problemas da separação abismal entre o conceito racional e o que pode não ser completamente compreendido pelo conceito, que será escamoteado para o campo da literatura (neste mesmo terreno, ele encontra o abismo entre intuição e razão).

Contudo, quando Adorno analisa Homero, este gigantesco poeta, ele opera com essa mesma cisão que está criticando. Em nenhum momento Homero é poeta, mas sim um sentido completamente explícito: Ulisses é a representação do proto-burguês. Para Adorno, Homero não é poeta, mas um articulador de conteúdos, sua poesia é tão precisa quanto a prosa dos conceitos, suas construções poéticas não possuem imagens abertas, não possuem a tal expressão poética antifascista que existia antes de Auschwitz. Eis porque, em Adorno, a riqueza poética de Homero jamais vem à tona, seja nos seus ritmos musicais, nas suas engenhosas construções metafóricas e demais figuras de linguagem; nada disto é valorizado por Adorno. De fato, temos na leitura homérica de Adorno uma brutal separação entre forma e conteúdo, embora qualquer separação entre estes já seja brutal.

A linguagem analisada pela *Dialética do Esclarecimento* jamais é poética,

⁸⁹ Citação extraída de 'Crítica cultural e sociedade', texto escrito por Adorno em 1949, dois anos após a publicação da *Dialética do Esclarecimento* (publicado no Brasil em *Prismas*, Editora Ática, São Paulo, 1998).

mas uma linguagem que tem o seu modelo e máximo “acabamento” na lógica formal. E pior ainda, quando a poesia aparece na *Dialética do Esclarecimento*, ela não se encontra para rivalizar com a razão esclarecida, mas é o seu gêmeo distorcido: a poesia romântica, maior expressão estética do pensamento burguês (que para Adorno levará ao fascismo). De fato, se reduzirmos o contrário da razão esclarecida à forma mais bem acabada do pensamento estético burguês, o romantismo alemão, não nos resultam muitas alternativas e podemos condenar a arte como um todo (da Grécia antiga à indústria cultural dos grandes estúdios de Hollywood) no mesmo balaio do pensamento esclarecido.

Se nos voltarmos para a frase de Adorno, compreendemos que a poesia de modo algum poderia ser pronunciada pelos fascistas e se partimos do Homero poeta, então, teremos uma outra história para o pensamento ocidental, em que a poesia, o mito e a imaginação poderiam ocupar um outro lugar de destaque. E o Homero poeta, os mitos e as aventuras por ele apresentadas poderiam ter outros sentidos múltiplos tal qual a poesia que combate o fascismo. Se Adorno trabalhasse com o Homero poeta, que estava envolvido com a elaboração histórica da linguagem comum de um povo, talvez ele encontrasse aquela imaginação revolucionária que tanto reivindica.

O problema da leitura de Adorno não se encontra em seu anacronismo, nem em seu aspecto demasiado negativo e pessimista de interpretação da história, aspectos em que ele tem sido amplamente criticado, mas na sua forma esclarecida de ler a poesia de Homero, que faz com que o filósofo destile o mesmo veneno que ele visava anular.

Assim, Adorno não erra por ser anacrônico, mas por cometer o mesmo erro que ele visou criticar. O exemplo das sereias é claríssimo: o problema não está no anacronismo de transformar Ulisses, atado ao mastro, a escutar o canto das sereias, no espectador burguês, imóvel na cadeira da sala de concerto, ou de declarar que o berro de alívio de Ulisses se transforma nos aplausos das salas de concerto, ou que o marinheiros de Ulisses com seus ouvidos tapados expressam a separação de classe na música de concerto. Mas o problema da tese de Adorno se encontra no fato de que, a cada ponto da aventura narrada, há, para ele, sem a

menor sombra de dúvida ou de ambiguidade, um sentido plenamente representado. O problema é transformar o poema nesta alegoria transparente, em um conteúdo completamente claro, ou seja, em um “poema sem poesia”.

CAPÍTULO III

Alegoria da Caverna

Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes. Signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot. Snotgreen, bluesilver, rust: coloured signs. Limits of the diaphane. But he adds: in bodies. Then he was aware of them bodies before of them coloured. How? By knocking his sconce against them, sure. Go easy. Bald he was and a millionaire, *maestro di color che sanno*. Limit of the diaphane in. Why in? Diaphane, adiaphane. If you can put your five fingers through it, it is a gate, if not a door. Shut your eyes and see.

James Joyce, *Ulysses*

Antes de voltarmos para o século XX e as aventuras de nosso moderno Odisseu, façamos mais um excuro pelo mundo grego e por mais uma de suas cavernas para descobrimos um caminho que nos levará, por um lado, a interpretar e integrar Homero, Adorno e Joyce e, por outro, a avançar nos fundamentos de nossa *estética da imanência*. A primeira parte desse excuro foi escrita de forma alegórica e deve ser compreendida como o fundamento do excuro. Por isso tomamos o cuidado de inserir longas notas de rodapé (com tom mais acadêmico) e para as quais pedimos máxima atenção. Além disso, ao final da alegoria introduzimos uma longa e importante **Nota complementar acerca da filosofia de Giambattista Vico**.

Figuremos agora um primitivo estado de natureza humana em relação à poesia, à filosofia e ao mito, sob a forma da famosa *Alegoria da Caverna* de Platão. Joguemos no interior desse recinto cavernoso mais alguns homens em um estado completamente bruto (em uma constituição ainda mais arcaica do que a de Polifemo), quase feras, verdadeiros *bestioni*⁹⁰.

Imaginemos numerosos homens encerrados nesta morada subterrânea onde os olhos buscam a sua cegueira. A caverna é ampla o bastante para permitir buscas em vão e estreita o bastante para que qualquer fuga seja possível. Suas dimensões são difíceis de vislumbrar dada a ausência quase total de luz em seu interior. Uma tremulante claridade frágil reforça apenas a escuridão, fazendo de toda superfície da caverna uma única sombra. O arquejo que a agita se interrompe de quando em quando como um suspiro final. As sombras, então, se imobilizam, talvez seja o fim de seu recinto. Ao cabo de alguns segundos tudo recomeça. Consequência disso para o olho: já não buscando, fixa-se ao chão ou ergue-se para o distante teto onde ninguém há de estar. A temperatura, uma respiração mais lenta faz a caverna oscilar entre o quente e o frio. Ela passa de um extremo ao outro em poucos segundos. Consequência desse clima para a pele; as próprias mucosas sofrem com isso. Um beijo produz um som indescritível⁹¹.

⁹⁰ Chegamos a mais um excursão tortuoso por meio do qual iremos entrar na ilustre *Caverna* de Platão e aprenderemos a habitá-la com as imagens de uma “filosofia poética” provinda de *bestioni* cujas ações em tudo contradizem ao idealismo platônico. “O Príncipe dos filósofos” é o epíteto que Platão recebe de Giambattista Vico, um de seus mais estranhos seguidores, pois Vico é o “pai” dos *bestioni* e o responsável pela filosófica “Descoberta do Verdadeiro Homero”, cujas palavras literalmente tomamos emprestado para tentar escapar da *caverna idealista* de mãos dadas com Homero.

⁹¹ Para construir poeticamente a nossa alegoria, buscamos costurar poeticamente fragmentos de três textos: ‘Alegoria da Caverna’ de Platão presente no livro VII de *A República*; a ‘Descoberta do Verdadeiro Homero’ de Vico, presente no livro III da *Ciência Nova*; e o *Despovoador* de Samuel Beckett. O motivo para o uso dos dois primeiros textos se tornará patente com o desenrolar do excursão, porém torna-se necessário algumas palavras de esclarecimento acerca do uso do *Despovoador*, escrito em 1970. Por um lado, as passagens do texto de Beckett nos servem para inicialmente trazer uma cor literária à alegoria, por outro lado, o *Despovoador* incide na própria estrutura do texto,

Na caverna, desde sempre um boato corre, ou melhor, corre uma confusa ideia: a suposição de que existe uma saída. Aqueles que já não acreditam nisso estão a salvo de acreditar nisso novamente; contudo, parte destes homens, desde a mais remota infância, permaneceram fieis à suposição de uma saída⁹² e quedam-se imóveis durante toda a vida, tão estáticos que parecem ter o pescoço e as pernas agrilhoados, de modo que permanecem com se fossem estátuas a vislumbrar a imóvel eternidade para além das sombras que estão diante de seus olhos.

Sobre a natureza desta possível saída e sua localização, as opiniões principais, ou melhor, as ideias principais afirmam se tratar de uma passagem secreta que tem origem num túnel que conduz como, outrora dizia Sócrates, para além “do mundo de sombras que os cerca na caverna”. Os que nisso acreditam sonham com uma passagem dissimulada na parte detrás ou no teto, dando acesso a um caminho escarpado em cujo fim brilharia o sol, pai de toda luz e claridade. A necessidade desses homens de entrar em movimento e escalar a caverna é esporádica, quase rara; contudo, não mais senti-la é uma liberação mais rara ainda. As solitárias tentativas de se erguerem por meio de seus débeis músculos, esgotados pela inação, acabam sempre em quedas; por vezes, chegam a estourar o crânio e, no melhor dos casos, terminam em breves perdas de consciência.

É curioso notar na caverna repleta de homens a presença de um certo número desses sedentários imóveis, fisicamente tão pequenos, pouco numerosos, contáveis nos dedos das mãos. Olhos baixos ou fechados⁹³ significam abandono da realidade da caverna: esses homens olham para dentro de si, onde não pode haver mais ninguém. Em volta dos sedentários há uma agitada ronda criada por

pois, ao nosso ver, a narrativa de Beckett já traz inúmeros elementos de uma anti-Alegoria da Caverna e de uma anti-*Divina Comédia* que produzem um sentido filosófico muito similar ao que desejamos em nosso excuro. Voltaremos nossa atenção para estes aspectos do *Desposvoador* apenas no final da segunda parte desse excuro, quando também abordaremos um ensaio de Beckett intitulado ‘Dante . . . Vico . Bruno . . . Joyce’.

⁹² O boato diz que essa vontade de sair da caverna é inata, advindo de uma confusa e frágil reminiscência de uma vida precedente em que eles estiveram fora da caverna e contemplaram diretamente a preclara fonte de luz solar.

⁹³ É possível que essa ausência de visão não seja apenas motivada pelas sombras da caverna, mas por uma disfunção fisiológica, como uma espécie de glaucoma.

um segundo grupo de homens: os *bestioni*. Dificilmente contáveis, pois estão necessariamente em contínuo movimento, pondo a errar uma multidão de sombras. Homens que vagam dispersos sem parar e justamente por esse exercício incessante são demasiadamente corpulentos, tal como as feras mais robustas. Ali na ampla caverna eles têm o seu covil.

Corpulentíssimos, robustas forças de músculos e ossos largos. Podem se arrastar tateando em busca do nada. Mas normalmente os movimentos de seus músculos os colocam semi eretos, na altura mediana, no espaço. Seus olhos em nada os distinguem dos sedentários, exceto que sempre os mantêm abertos, embora praticamente também não chegam a ver nada. Um sedentário em que se pisa, em vez de saltar por cima, ou pior, o choque de dois crânios de *bestioni* em movimento contrário⁹⁴, pode descontrolar um buscador que, gritando, rugindo, expressa suas paixões violentíssimas, ao ponto de emocionar toda a caverna.

Por vezes, ouve-se no fundo da caverna um estrondo seco e vigorosíssimo, como se mais de mil crânios se chocassem. Apenas os buscadores, cujos músculos em vigor respondem espontaneamente, são capazes virar as cabeças em direção ao som, julgando, por certo, que fosse articulado pelas sombras. Estes cativos corpulentos são obrigados, então, a fixar a luz da queda de um relâmpago e, em seguida, percebem o som de um segundo trovão. Tudo isso lhes causa grande penar: a luz sobre os olhos é dolorosa; deslumbrados e assustados, ficam impedidos de discernir o mundo de sombras que antes viam. Tudo não dura mais do que um instante. Sem desviar seus olhos doloridos, rapidamente as sombras inundam olhos repletos de dor.

A queda do raio desencadeia contra os *bestioni* um furor coletivo entre seres já irascíveis em seu conjunto e pouco atenciosos uns aos outros. Sem considerar o raio, realmente mais visível do que as sombras em suas faces, assustados e admirados todos erguem seus olhos para buscar lentamente a margem

94 Imaginem então o frágil silêncio dos passos em que subsistem maciças carnes e ossos. Golpeando-se violentamente entre si ou cada um consigo mesmo, quando batem no próprio peito ou quando entram em choque com pontapés, murros e cabeçadas produzem poderosos estrondos em meio ao silêncio.

imaginária que limitaria o teto da caverna, devorando a escuridão com olhos em movimento.

Apavorados, olham para cima enquanto aguardam a queda de outro raio, começam a fitar diferenças nas sombras e a ver pequenos pontos de sombras mais claras e a perceber uma amplidão muito maior do que imaginavam. Um horizonte sem limites descobrem o que imaginavam ser o teto da caverna, muito mais longe do que os seus braços chegariam a tocar. A princípio quase nada enxergam, mas uma imagem mais forte começa a se formar em suas retinas, aos poucos percebem com mais precisão as pequenas sombras mais claras, contemplam-nas como leves luzes: sem o saber, estão a perceber estrelas e a enxergar o céu maior e vivo, com movimentos repentinos em que desfilam estrelas cadentes.

Das sombras e do tremular das estrelas na noite, deslumbrados pelo esplendor apercebem-se de um ambiente em que lhes é possível discernir os contornos difusos que os humanos têm por serem constituídos de carne, músculos e ossos. Ainda percebem pouco nessas sombras, mas já não mais se chocam entre si. Precisam de algum tempo para se refazer; de início, só discerniam contornos difusos, depois, as imagens dos humanos e de outros seres refletidos nas águas que percebem banhar certas partes da caverna; novamente voltam os olhos para as frágeis estrelas e já contemplam mais facilmente os astros cujo resplendor ilumina suas peles. Assim, podem ver em si mesmos e em seus companheiros mais do que sombras, a claridade natural das estrelas cria fronteiras entre eles. Entre claro e escuro, são perfeitas imagens de seres, não mais apenas sombras ou nem apenas envoltos por um mar de sombras.

A partir das imagens refletidas na água, voltam sua atenção para a própria água e percebem que ela forma o leito de um rio, seus olhos seguem o leito que se estende cortando a caverna, olham para o espaço ao redor do rio e percebem que estão em um espaço muito maior, sequer um espaço fechado. O que antes imaginavam ser uma cavidade escura, ou uma caverna, era na verdade uma paisagem vasta e constantemente mutável que estava encoberta por sua ignorância. Contemplavam apenas sombras, mas agora vêm as imagens dos corpos que carregam sombras, gradualmente, por meio de seus sentidos, descortinam as

imagens de uma infinidade de coisas que sempre os circundaram. Sair da caverna de sua ignorância primitiva era simplesmente olhar com atenção aquilo que os circundava⁹⁵ e a clausura rochosa se converte em um vasto mundo sem limites.

Em tal caso, a natureza da mente humana imersa em um mundo de imagens a leva a atribuir sentido ao que a cerca e – como a sua natureza humana era, em tal estado, robustas forças de corpos em movimento que, gritando, rugindo, expressavam as suas paixões – fingem, também, ser o vasto Céu um grande corpo animado que, gritando e rugindo, expressaria suas violentas paixões por meio de raios. Depois, fantasiando sobre a natureza deste raio, fingem ser o que tudo governa no mundo visível, sendo, de certo modo, a causa de tudo o que viam, e a que chamam de Zeus⁹⁶.

⁹⁵ Para Vico os *bestioni* (ou seja, *feras* em italiano) encontrar-se-iam na origem arcaica dos primeiros povos primitivos; além disto, o filósofo também os aproxima de seus estudos acerca do entendimento fantasioso presente na formação da mente infantil e dos povos “selvagens” que a sua época tinha acesso. Há nos *bestioni* de Vico uma espécie de antropogênese que *avant la lettre* implicou em importantes passos para a formulação de um pensamento antropológico. Além disto, assim como na antropologia, Vico irá centrar boa parte de sua filosofia na análise da função dos mitos, cultos religiosos, rituais de casamento e de enterro.

Em nossa alegoria, tal como os personagens de Platão, os *bestioni*, uma espécie de elo perdido entre o animal e os homens, encontram-se em um mundo de sombras com a total privação de conhecimento. Contudo, aos poucos, os *bestioni* vão desenvolvendo a partir de sua ignorância e por meio de sua imaginação uma forma de enxergar esse mundo das cavernas, e, aos poucos, aprendem a habitá-lo. Não há fuga do mundo concreto ou material e, também, nenhuma alternativa exterior a ele a que os *bestioni* possam recorrer, pelo contrário, é a partir das sensações (que o corpo adquire desse mundo concreto) que esses primeiros homens corpulentos, com seus sentidos robustos e com vigorosíssimas fantasias, irão criar, aos poucos, uma sabedoria imaginária.

⁹⁶ Fundamental nesse processo será a concepção da *vera narratio* viquiana, que se fundamenta na *lógica poética* desenvolvida pelos *bestioni* como uma fala própria a esta primeira apreensão do mundo por imagens, sendo ela mesma constituída por ima-

Começam a apontar para o céu, comunicam-se uns com os outros em silêncio através de gestos e julgam que o próprio céu, ou seja, Zeus, lhes comunica algo apontando para baixo com seus admiráveis raios; fazem a natureza gesticular e fabricam oferendas aos céus junto as suas fantasias. Uma primitiva teologia se desenvolve na mente destes homens, assumindo o significado de “língua falada pelos deuses” ou a língua divina mediante auspícios e oferendas, e, portanto, muda.

Desta forma, nasce Zeus, o primeiro dos deuses, a simbolizar as “substâncias” celestes; da mesma maneira Cibele e Poseidon para a terra e o mar que também imaginaram divindades animadas. Além das coisas do céu da terra e do mar, com outras divindades significavam todas as espécies de coisas pertencentes a cada uma delas, como todas as flores à Flora, todos os frutos à Pomona, e assim por diante⁹⁷. Atribuía-se às coisas admiradas o ser da substância das suas

gens e pouquíssima abstração. Vico a define como verdadeira, contudo não a partir de uma relação causal entre ideia e objeto, mas a partir de uma intenção verdadeira expressa pelo falante. Isto opera como se os primeiros falantes cobrissem o mundo com uma série de imagens, criando imagens interpretativas basicamente por semelhança com o corpo humano. Eles fingem a natureza operar conforme a imagem que têm de si mesmos, transformando a natureza em um sistema imagético antropocêntrico não apenas na aparência mas, também, nas volições e no comportamentos dos seres humanos. Um sistema de espelhamento entre homem e natureza que devolve ao homem a sua própria imagem distorcida, pois não opera tendo em mãos um cristalino espelho plano, mas um “espelho convexo” (PEREIRA FILHO, A. J. *Linguagem e praxis - Vico e a crítica à concepção cartesiana da linguagem*. Tese (Doutorado em Filosofia) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010, p. 222) que possui o ser humano como a forma de sua curvatura e, também, repleto de pontos cegos que, mesmo em suas melhores imagens, sempre deixa sombras em meio àquilo que ilumina.

⁹⁷ Vico desenvolve a noção de *universal poético* para designar esse tipo de operação em que figuras antropomórficas (sejam deuses, ou heróis) são usadas para simbolizar fantásticamente a realidade que envolve os primitivos. Tal operação engloba, tanto a realidade concreta, como certos valores abstratos, pois respectivamente, por um lado, Júpiter irá simbolizar as “substâncias” celestes; Cibele, a terra; e Netuno o mar; por outro, simbolizando valores mais abstratos temos que: “A figura de Hércules, por exem-

próprias ideias⁹⁸, criam na sua imaginação e imediatamente acreditam nos deuses. Em uma interpretação do mundo muito distinta daquela abstrata como a dos tempos em que o homem já haviam começado a polir as filosofias (em que o homem, ao raciocinar, abre a sua mente e compreende causa das coisas da natureza), esse primitivo, ao não entender, faz de si mesmo essas coisas.

E tudo o que vêm na natureza comunicam por meio de gestos, não apenas sua admiração e oferendas aos deuses, mas buscam naturalmente entre si e para si uma língua de gestos mudos, mas eloquentes o bastante para transportar intenções por meio de seus corpos, dando início a uma língua corporal. Ora, dos gestos eles passam a emitir sons e, daí, as primeiras palavras, que, ao falar das coisas, dão-lhes os nomes de seus próprios gestos e corpos. Parar os primitivos é como se seus corpos falassem, acham que o som vem da própria carne, e também fantasiam que a vida corporal está nas coisas inanimadas. Assim, se dermos atenção ao tempo em que nasceram as línguas, colocando de perto os nossos ouvidos, observaremos que a maior parte das expressões acerca das coisas inanimadas são feitas com transposições do corpo humano, de suas partes, dos sentidos e das paixões humanas. Dizerem “cabeça” para cume ou para princípio; “frente” e “costas” para adiante e atrás, “boca” para toda abertura, “dente” no

plo, não representa originariamente um indivíduo de qualidades excepcionais, mas o modo como os povos primitivos podiam expressar-se quando queriam significar o mundo da práxis coletiva. Segundo Vico, “Hércules’ não é senão o caráter heróico fundador dos povos pelos aspectos dos trabalhos” (Ciência Nova, §82). O nome próprio ‘Aquiles’, por sua vez, não significa um indivíduo particular, separado de outros indivíduos, mas indica a força unificadora da virtude daqueles combatentes que são como Aquiles, ou seja, o equivalente “dos feitos dos valentes combatentes” (Ciência Nova, §934).”(PEREIRA FILHO, A. J . ‘Vico’ em Os historiadores, org. Maurício Parada, Vozes, 2012.).

⁹⁸ Vico emprega a expressão conceitualmente muito curiosa: “*Atribuíam às coisas admiradas o ser da substância das suas próprias ideias, criam na sua imaginação e imediatamente acreditam nela*”.(colocar a referência da *Ciência Nova*) O filósofo sinteticamente mistura a *substância*, o núcleo da filosofia de Aristóteles à ideia, núcleo da filosofia de Platão, ambas envolvidas pelo imaginar. Em nossa **Nota complementar acerca da filosofia de Giambattista Vico**, abordaremos a relação da filosofia de Vico com Aristóteles e Platão que, espero, esclareça essa curiosa expressão.

arado e na serra, “braço” de rio; coisas ainda mais fantasiosas como “chora o céu”, “assobia o vento”, “murmura a onda”, e até mesmo que “geme um objeto” sobre grande peso.

Mesmo após iniciarem o desenvolvimento de suas sociedades, ainda dizem “teto” pela casa inteira, por que nos primeiros tempos bastava por casa uma cobertura que os protegesse, vemos camponeses pronunciarem coisas como “ficam de amores as plantas”, “ficam loucas as vinhas”, “chorarem os regos”; escutamos os primeiros guerreiros confundirem a matéria pelo todo formado, sem abstrair as formas dos materiais, dizem “ferro” no lugar espada. E tal linguagem chega ao ponto de voltar-se para eles próprios, muitos se acostumam de em lugar de homem ou pessoa usar a palavra “cabeça”, porque dentro dos matagais viam de longe somente a cabeça dos homens. Essas e inumeráveis outras expressões podem-se recolher dessas línguas⁹⁹.

Tais homens, sem compreender adequadamente a palavra “homem”, que é palavra abstrata (e em si encerrará infindáveis discussões em muitos gêneros

⁹⁹ Para Vico, em continuidade a forma imaginária e antropomórfica em que são desenvolvidos os *universais poéticos*, tais primitivos irão desenvolver uma primeira língua ou linguagem, também antropomórfica e imagética que opera sobretudo de forma metafórica. Tal linguagem visa encontrar imagens que perturbem excessivamente o entendimento simples, para permitir que o homem coletivamente seja capaz habitar uma realidade da qual ele desconhece as causas. Assim, operando basicamente por meio da semelhança, tal linguagem já é uma precisa forma de comunicação, articulando o cotidiano em comum destes homens. Vico defende com esta ideia a tese de que a língua e a linguagem têm uma origem na poesia, sendo a metáfora a operação natural à linguagem destes povos; apenas com a passagem de muito tempo, somente quando a mente humana já havia sofrido drásticas mudanças e começado a polir as abstrações é que surge a prosa. Esta primeira imagem-palavra já é posicionamento e ação no mundo, ou seja, uma primeira forma de entendimento e ciência. Assim, Vico afirma que as primeiras narrações fabulosas e suas metáforas não são expressões do falso, pois a adequação entre falso e verdadeiro não se dá entre um conhecimento preciso da causa e seu efeito; mas entre intenção humana e sua resposta prática no mundo. Assim, Vico irá afirmar que: “a curiosidade natural, que irá produzir as primeiras fabulas e metáforas, é filha da ignorância e, ao mesmo tempo, mãe da ciência” (*Ciência Nova*, §377).

filosóficos) conduzem qualidades humanas para toda compreensão do mundo e mesmo dos deuses. Assim, na aparência de uma longa poesia, recriam a saída da caverna escura em um mundo de imagens sepultadas em coisas humanas; e, logo, o próprio Zeus, antes um vastíssimo céu estrelado, torna-se um homem tão pequeno e tão ligeiro que é levado em vôo por uma águia; corre Netuno por mar sobre um delicado coche; e Cibele senta-se sobre um leão.

Esses homens, com frequência, precisavam dar opinião sobre as coisas, entrando em discussões com os companheiros. Nesse caso, para não se perderem em opiniões confusas em uma miríade de imagens, buscam quem melhor e mais prontamente distinguisse os deuses e se recordasse com mais precisão dos que os precediam. Neste momento, evocando a deusa *Mnemosúne*, ou seja, a *Memória*, e suas filhas as *Musas*, tais homens cantam os poemas que recordam a sua primeira morada e recordam a imagem de seus companheiros diante do primeiro raio enviado por Zeus e da filiação dos mais antigos, de todos os deuses, e dos feitos mais heróicos de guerreiros lendários. Porque bastante tempo se passou desde o instante em que os olhos fitaram a luz do primeiro raio; ao mais uma vez contemplarem costuradas em um canto a ordenação e a história dos seus próprios povos, seus olhos ficam submersos em lágrimas. Pois podem contornar um mundo de imagens tão flutuantes em que não restaria aos homens a certeza da mais convicta opinião, a não ser a de suas mortes em um gradual esquecimento. Assim, como um remédio surge o deleite da voz do *rapsodo*, que pretende que enquanto dura pela memória nada morre, tudo se transforma em fantasias, sabedoria e conhecimento¹⁰⁰.

Assim, nasceram simultaneamente os poetas e os cantos que compõem po-

¹⁰⁰ Para a filosofia de Vico, é importante notar que, embora, na tradição oral, o rapsodo (poeta e primeiro historiador) invoque para sustentar seu canto o apoio da deusa *Mnemosúne* (memória) e de suas filhas as *Musas*, ambas entidades míticas oniscientes, ele, com o auxílio delas, não irá revelar a ordem oculta de um sentido primordial místico, metafísico ou teológico que transcendesse a realidade de suas vidas; muito pelo contrário, cantar os deuses e as façanhas de heróis vem expressar o conteúdo antropológico e político daquele que canta e escuta, ou seja, revela a formação das instituições e das práticas cotidianas de certo povo.

emas, cujo primeiro “autor” foi Homero, este último, por si só, um aglomerado de poetas de distintos lugares e épocas, perdidos na multidão dos primeiros povos da Grécia arcaica. Desta forma nasceu Homero, que compôs, ou seja, ligou uma miríade de fábulas. Assim, seus poemas ficam justificados contra todas as acusações que lhes foram feitas pelos críticos: por um lado, de sua repreensível irregularidade, particularmente nas licenças dos metros, na inconstante variedade dos dialetos, na apresentação de sentenças e costumes tanto nobres como vis e de não apenas ensinar os costumes corretos, mas também usar comparações cruéis e idiotismos; por outro, justifica-se em Homero o pior de seus erros, o de ter feito de homens, deuses e de deuses, homens.

Nota sobre a filosofia poética de Giambattista Vico

*In the name of Bacon will you chicken me
up that egg.*

Shall I swallow cave-phantoms?

[...]

Are you ripe at last,

my slim pale double-breasted turd?

How rich she smells,

this abortion of a fledgling!

I will eat it with a fish fork.

White and yolk and feathers.

R. Descartes em *Whoroscope* de S.
Beckett

Assim, terminamos a primeira parte de mais um excursão tortuoso, por meio do qual entramos na ilustre *Caverna* de Platão e aprenderemos a habitá-la com as imagens de uma “filosofia poética” provinda de *bestioni* cujas ações em tudo contradizem o idealismo platônico. “O Príncipe dos filósofo” é o epíteto que Platão recebe de Giambattista Vico, um de seus mais estranhos seguidores, pois Vico é o “pai” dos *bestioni* e o responsável pela filosófica *Descoberta do Verdadeiro Homero*, cujas palavras literalmente tomamos emprestado em nossa Anti-alegoria, para tentarmos escapar da “caverna idealista” de mãos dadas com um Homero poeta.

A filosofia de Vico, autor napolitano que viveu de 1668 a 1744, nos servirá para interpretar e integrar Homero, Adorno e Joyce; mas, em primeiro lugar, ela nos serve como um forte apoio para lidar criticamente com duas linhagens da estética idealista. Lembremos como a estética historicamente nasce duas vezes no interior de perspectivas idealistas: primeiro no período clássico, principalmente com Platão em um programa de ruptura entre mito e filosofia, o qual contém as primeiras especulações acerca da imagem e do belo; depois, no período da modernidade, com os filósofos alemães do século dezenove,

desenvolvendo a estética enquanto teoria e sistema. A filosofia de Vico está intimamente relacionada a ambos momentos: ao primeiro, como um comentador às avessas do *Príncipe dos Filósofos*, Vico aparece no âmbito tardio da recepção do neoplatonismo no humanismo de Florença; ao segundo, por ser encarado pelos próprios românticos (e comentadores de nossa época) como um antecessor anacrônico das teorias estéticas do século dezenove.

Em nosso comentário a Vico, nós nos deteremos em duas longas discussões, respectivamente: a primeira, acerca da literatura de Homero e, a segunda, acerca da filosofia de Platão, e apenas pontualmente nos voltaremos para o românticos alemães. Contudo, é importante salientar que será justamente no interior do idealismo alemão que, após um longo esquecimento, a obra de Vico será, pela primeira vez, valorizada. Há na filosofia viquiana alguns elementos precisos e centrais que causaram ecos nos projetos filosóficos dos primeiros idealistas românticos, destacando-se principalmente: I) uma crítica a uma razão científica totalizadora, II) o conhecimento poético em contraponto àquela razão, III) uma forte dose de irracionalismo; IV) uma forma de pensamento que opera por meio de fragmentos poéticos e imagens; V) uma volta à mitologia; VI) o uso de alegorias, símbolos e metáforas; VI) o recurso a uma estrutura popular “genuína” que estaria ligada à constituição da identidade de uma nação; VII) o uso do engenho, que será transformado no gênio dos românticos, como a essencial função criadora.

Contudo, ao assimilar Vico diretamente ao idealismo alemão¹⁰¹ incorre-se

¹⁰¹ O recurso a Vico como fundação de uma proto-estética romântica é muito comum. Além do emprego sinuoso feito pelos próprios românticos, há uma forte tradição de leituras viquianas estabelecidas na primeira metade do século XX que, a partir dos escritos de Benedetto Croce (*La filosofia di Giambattista Vico*, Laterza, 1911 e *Breviário de estética*. Lisboa, Edições 70, 2008.), defendem tal ideia. A leitura de Croce instaura definitivamente uma nova época para os estudos vichianos, contudo, neste caso, Vico surge literalmente como um esteta idealista *avant la lettre*, com uma filosofia que não se distingue muito da de seus sucessores alemães, tornando tal questão principalmente um problema de datas relativas à invenção de princípios “muito similares”.

Vico irá falecer seis anos antes da oficial criação da *Aesthetica* em 1750, por Baumgarten, que primeiro dará a esta o estatuto de uma disciplina filosófica. Certamen-

em ao menos dois grandes erros: primeiro, ignora-se a originalidade imanente à filosofia de Vico e a sua relação com seus interlocutores históricos, distorcendo seus conceitos e, portanto, o sentido de sua filosofia; segundo, apresenta-se uma carente incompletude para o sistema estético viquiano, pois este é julgado a partir da sistematização de questões como gosto, beleza, criatividade, subjetividade que são centrais para a estética idealista, mas que de forma alguma coincidem com os problemas trabalhados por Vico. Embora problematizaremos nossa discussão com Vico a partir da filosofia platônica, os sete elementos enumerados no parágrafo anterior, que ecoam nas filosofias românticas do dezenove, serão abordados de maneira a demonstrar que o sentido e o uso que Vico faz de cada um destes elementos é completamente distinto do uso e do sentido operado por seus sucessores alemães, de sorte que a aproximação entre Vico e os românticos é um anacronismo superficial que poderia revelar muito sobre a filosofia dos alemães, mas muito pouco acerca da filosofia viquiana.

Para compreendermos o sentido da *Ciência Nova*, com sua crítica à razão e como esta última deveria ser contrabalanceada por uma forma de pensar poética, não devemos procurar resposta no romantismo alemão que sucede a época de Vico, mas, sim, no “grande racionalismo seiscentista” que Vico e seus contemporâneos precisavam contraditoriamente lidar em uma Itália sob a forte

te se buscarmos nos sistemas estéticos do idealismo alemão o fundamento para abordarmos a filosofia de Vico, incorremos em graves erros, muito foi escrito acerca desta incompatibilidade, contudo, se compreendermos (e se ainda podemos falar de) estética para além deste pressuposto alemão, encontramos em Vico uma ampla e frutífera sistematização de relações entre imagem, poesia e razão que nos permite pensar outra concepção de estética, a qual, para nós, vem a ser uma estética não idealista, mas imanente.

Acerca dos problemas da concepção croceana de um sistema estético a partir de Vico, ver: LIMA, J. E. P. *A estética entre saberes antigos e modernos na Nuova Scienza, de Giambattista Vico*. Tese (Doutorado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2006; LAGANÁ, L. ‘Influência de Vico nas teorias estéticas de hoje’ em *Razões de uma Poesia*, org. WATAGHIN, L. São Paulo, Edusp, 1994; e PATELLA, G. ‘In principio era il corpo: Vico e l’origine dell’ estetica moderna’ em AGRIMI, M. *Giambattista Vico: nel suo tempo e nel nostro*, Napoli, CUEN, 1999.

influência da Contrarreforma . Assim, temos duas linhas extremamente complexas e variadas de pensamento: de um lado, a engenhosa retórica jesuítica de moralistas como Baltasar Gracián, Emanuele Tesauro, Saavedra Fajardo a reafirmar prescrições aristotélicas, escolásticas e neo-platônicas, que sustentam a teologia-política da igreja contra-reformada; de outro lado, o sonho de um “grande racionalismo”, sustentado pelo cartesianismo, pela mecânica galilaica, pelo empirismo baconiano e pela soberania política hobbesiana. No cruzamento entre estes dois mundos, não desejando cair em Cila ao tentar evitar Caríades encontra-se a formulação de uma *Ciência Nova* por Giambattista Vico.

Pelo lado de Cila, na esteira do racionalismo seiscentista a partir do célebre princípio de Francis Bacon de que “entende quem faz”, Vico desenvolve um dos princípios fundamentais de sua filosofia, o *verum et factum convertitur*, isto é, de que só se pode conhecer verdadeiramente aquilo que se faz. Contudo, peculiarmente a formulação de Vico visa colocá-lo em uma diametral oposição a Descartes. Com efeito, a proximidade com Bacon explica a distância com relação a Descartes, pois, para Vico, “*o modo de um conhecimento total da natureza pela via dedutiva de índole cartesiana é questionável, uma vez que não foi a mente humana que forjou a ordem das coisas naturais, sendo admitido neste âmbito apenas um conhecimento parcial que se faz pela construção de experimentos, como admitia Bacon*¹⁰²”. Embora Vico confirmasse a grande importância da geometria analítica cartesiana por ser “*um produto da mente humana e, com suas regras bem estabelecidas, pode servir para se produzir conhecimento do mundo físico, mas nunca de forma total ou sem o auxílio de experimentos e da técnica. Portanto, ao contrário do que defendia Descartes, a geometria tem um limite e esse limite se torna mais visível quando se resolve estendê-lo ao mundo humano: “A verdade é que se alguém introduz o método geométrico na vida prática - nihilo plus agas quam si des operam ut cum ratione insanias [Terencio, O Eunuco, vv.62-63] – nada mais faz do que empenhar-se em agir de forma racionalmente insana*¹⁰³”

¹⁰²PEREIRA FILHO, A. J . ‘Vico’ em *Os historiadores*, org. Maurício Parada, Vozes, 2012.

¹⁰³ VICO. *De antiquissima italorum sapientia ex linguae latinae originibus eruenda*, recante il sottotitolo *Liber primus sive metaphysicus*, 1710. Edição e tradução de

Vico vislumbra boa parte do caminho por meio do qual o homem alcançará essa ‘racionalidade insana’ na pretensão cartesiana¹⁰⁴ em reivindicar o espaço legítimo no qual a razão tornar-se-ia seguramente senhora da verdade ao fundar-se no critério de *clareza e distinção* e na evidência inegável do *cogito, ergo sum*. A verdade enquanto evidência buscaria tornar a razão plena e total, abandonando o seu frágil sentido de uma práxis comum coletiva e historicamente (re)fundada pelo homem; e, assim, ganharia um sentido afirmativo metafísico, não histórico e apolítico. A verdade deixaria de ser uma aparição sobre um fundo de permanente transformação e ocultamento, a razão não olharia mais sombras opacas e indecisas, mas realidades claras, distintas, delimitadas, nítidas. Exatidão, rigor, correção, são as qualidades dessa grande razão, a saber, adequação perfeita entre ideia e intelecto, o inteligível e a inteligência, obtida apenas pelas operações da própria alma¹⁰⁵.

Para Vico a *ragione tutta spiegatta*, a razão toda explicada (ou antes, desdobrada por inteiro), isto é, essa transformação da verdade em uma operação mental totalmente esclarecida que acompanha o aperfeiçoamento da linguagem em um nível técnico é, contraditoriamente, concomitante a um movimento de regressão social. De fato, fundada na ilusão de que um homem em plena posse de sua razão seria capaz de por completo vencer suas paixões e alcançar um utilitarismo pleno e, munido do aperfeiçoamento técnico da linguagem, produzirá uma pretensa transparência de utilidade pública, que manterá a população “satisfeita e contente” por determinado período, mas que já traz consigo os males civis de uma forma de interação social destrutiva que Vico nomeia como “barbárie da reflexão”. Pois, tais homens, seres mais divinos do que humanos, não existem em

NAVARRO, F. J. *La antiquísima sabiduría de los italianos*, Barcelona, Anthropos, 2002, página 119.

¹⁰⁴ Para ser mais preciso, Vico tinha como referência precisa de suas ideias uma espécie de “moda” cartesiana que havia dominado os círculos intelectuais de Nápoles. Ver CIRILO, A. *Napoli ai tempi di Giambattista Vico*, Napoli, Cruzollin, 2000.

¹⁰⁵ O final deste parágrafo foi baseado em um fragmento do texto ‘A interpretação do mito da caverna por Heidegger’ de Marilena Chaui presente em *Introdução à história da filosofia vol. I, dos Pré-socráticos a Aristóteles*, Cia das letras, São Paulo, 2002, página 264.

lugar algum, a não ser nos engenhos maliciosos da “presunção do doutos”. Assim, a sociedade concebida por tais ideais irá caminhar em direção a uma regressão ainda muito pior do que a situação das feras primitivas. Nas palavras de Vico:

Uma vez que tais povos, à maneira dos animais, tinham se acostumado a não pensar em mais nada senão nos seus próprios interesses particulares, e cada um tinha atingido o máximo de comodidade ou, para dizer melhor, de orgulho, à maneira de feras, que, ao serem minimamente contrariadas, se ressentem e se enfurecem, e assim, na sua maior celebridade e loucura dos corpos, viveram como animais numa grande solidão de ânimos e desejos, não podendo sequer dois deles concordarem, seguindo cada qual o seu próprio prazer ou capricho -, por tudo isso com obstinadíssimas facções e desesperadas guerras civis, fizeram das cidades selvas e das selvas, covis de homens; e, desse modo, ao longo de vários séculos de barbárie, vão-se enferrujar as grosseiras sutilezas dos engenhos maliciosos, que tinha feito deles feras mais cruéis com a barbárie da reflexão, do que tinham sido com a barbárie dos sentidos. Porque esta revelava uma arrogância generosa, de que se podia defender alguém, sobrevivendo ou defendendo-se; mas aquela, com uma ferocidade vil, com as lisonjas e os abraços, arma ciladas à vida e às fortunas dos seus confidentes e amigos (Ciência Nova, § 1106).

Justamente para refutar essa razão auto-evidente e esse homem divino desprovido de paixões é que surge o “irracionalismo” na filosofia de Vico, o qual busca alcançar uma outra forma de razão menos presunçosa, mais ampla e inacabada, capaz de esboçar um sentido positivo de razão fundado nas transformações históricas das práticas humanas, ou seja, nas instituições e práticas públicas de homens que, além de alma, possuem corpos; além de razão, possuem necessariamente paixões; além da geometria, cultivam a poesia; além do utilitarismo, podem cultivar a compaixão. Talvez assim seria possível, por meio de uma nova filosofia, uma *Ciência Nova*, ainda se defender dos riscos trágicos de recair em uma “barbárie da reflexão”.

Creemos que essa “barbárie da reflexão” apresentada na *Ciência Nova* teria

produzido um eco muito profundo no texto da *Dialética do Esclarecimento* por nós abordado no capítulo anterior¹⁰⁶. cremos que Adorno e Horkheimer seguem bem de perto as ideias de Vico, como se literalmente escrevessem em um destes momentos de retorno da barbárie refletida, a experiência do Terceiro Reich, da Segunda Guerra Mundial e do capitalismo avançado sob a forma do fascismo.

Ainda que as obras sejam bem distintas, há passos muito similares presentes nos dois livros. Para combater a *barbárie da reflexão*, por um lado, Vico desenvolve uma “metafísica da mente” a partir dos *bestioni*, um elo primitivo entre o homem e o animal, os quais irão criar as primeiras instituições humanas expressas por uma mitologia primitiva, que para nós chegará primeiro organizada pela linguagem e pelas aventuras dos poemas épicos de Homero; por outro, para definir o conceito de *esclarecimento*, os filósofos de Frankfurt desenvolvem dialeticamente uma história da razão voltando-se para a noção primitiva e fantástica de *mana* trazida da antropologia (de Marcel Mauss) para compreender como este pensamento selvagem, ao produzir a inversão de si mesmo, geraria a primeira forma de pensamento esclarecido, o pensamento heróico de Odisseu, protótipo do pensamento e da subjetividade do homem ocidental.

A semelhança é notável, pois em ambos os casos será justamente o pensamento selvagem que se transformará no pensamento filosófico, este último necessariamente conservando algo de selvagem em seu interior. Em ambos os casos, a razão esclarecida (filosofante) historicamente procuraria purificar-se por meio da técnica, tentando a todo custo suprimir seu obscuro lado selvagem, o que, contrariamente, produziria apenas uma dominação cega e formal de si mesmo, redundando no regresso a uma selvageria esclarecida ainda mais perversa que a barbárie inocente dos primitivos. Há, em ambos, essa procura metafísica da origem do pensar humano que irá formar a razão ocidental que toma um caminho reverso, transformando-se em uma barbárie racional.

Ambos estabelecem uma espécie de crítica ao anacronismo regressivo que

¹⁰⁶ **Nota de trabalho:** seria importante: apresentar como Horkheimer foi um exaustivo leitor e comentador da obra de Vico. Também, localizar e analisar a citação de Vico na *Dialética do Esclarecimento*, acerca de como o pensamento de filósofo grego nasce das praças de mercado de Atenas.

a “razão toda explicada” operaria em suas épocas respectivamente. Lembremos como, de certo modo, a crítica de Vico à desumanização, da ausência de compaixão, e da despolitização produzidas por uma razão técnica, de cunho cartesiano, completamente voltada para si, ecoa na apatia kantiana do preciso cumprimento das tarefas técnicas, expressa no comportamento desumano dos carrascos do Terceiro Reich, denunciada pelos filósofos de Frankfurt. Lembremos, tal qual procuramos demonstrar no capítulo anterior, como o burguês (do qual Odisseu é uma protofiguração) ao necessariamente operar pela abstração da fórmula dinheiro é necessariamente envolvido em práticas fetichistas primitivas com as mercadorias.

Contudo, as diferenças entre as duas obras são gritantes, seja em relação ao papel da razão e da técnica, seja com relação a Bacon e, também, com relação a Homero. Para compreendermos a singularidade da resposta de Vico que o distancia de Adorno e Horkheimer precisamos, agora, ir para o lado de Caríbdes. Será justamente indo em direção à retórica seiscentista, porém evitando ser engolido por esta, que Vico irá esboçar por meio de Homero uma saída para a “barbárie da reflexão”. Para a construção dessa “metafísica da mente” encerrada em coisas humanas que responda ao princípio do *verum et factum convertuntur*, derivado de Bacon, veremos como Vico, ainda que mantenha o procedimento experimental fundado nas sensações, toma distância dos filósofos empiristas por conduzir o resultado da percepção a sínteses provenientes de práticas retóricas.

Se aproximássemos a saída da caverna dos *bestioni* apresentada em nossa anti-alegoria a uma espécie de empirismo naturalista à maneira de Bacon ou Hume, negando qualquer ideia inata ou concepção de verdade que transcendesse o acúmulo de sensações do sujeito, de fato, não estaríamos inteiramente errados. Para Vico, os sentidos são sempre o ponto de partida para qualquer conhecimento e escreve que *assim se verá verdadeiro, de um modo geral aquilo que Aristóteles dissera, de modo particular, de cada homem: nihil est intellectu quid prius non fuerit in sensu, isto é, que a mente humana não entenda nada que não tenha tido algum motivo nos sentidos, usando, portanto, o intelecto quando, da coisa que sente, recolhe algo que não tenha caído sob os sentidos* (Ciência Nova, §363.). Contudo, para Vico, de um modo muito distinto ao dos empiristas, a mente hu-

mana que recebe os estímulos sensíveis não é uma *tabula rasa* que os receberia passivamente, mas é uma potência engenhosa, que se impulsiona naturalmente na direção de fantasias que ultrapassam aquilo que chega por meio dos sentidos.

As percepções são o ponto de partida, mas a mente engenhosa cria sentidos que previamente não se encontravam na opacidade de tais sensações, que apenas revelariam de modo muito parcial o mundo. A mente, para Vico, possui uma capacidade fantasiosa ou imaginativa de reunir, no que está dado pelas percepções, um sentido que não está dado, operando por meio de semelhanças inusitadas um sentido positivo, do mesmo modo como os poetas fazem surgir sentidos por meio de suas metáforas. É o preceito de *engenho*, criador de metáforas, que Vico transporta das práticas da retórica para um sentido filosófico inusitado.

Assim, a maneira de sair da caverna por meio da imaginação metafórica, difere por completo de uma ciência que opere por meio de um método empírico-experimental. Aliás, para afastar as imagens que, para Bacon, formam opiniões cristalizadas e preconceitos que impedem o desenvolvimento da ciência, ele elabora a teoria da crítica dos *ídolos*, palavra que provém do grego *eidolon* e significa imagem. De fato, jamais poderíamos dizer que os *bestioni* operam por meio de um método experimental, mas há em Vico a estruturação de uma primeira razão engenhosa ou metafórica que se fundamenta na criação de fantasias práticas, que impedem aos homens estar fadados à errância em um mundo de percepções contingente e contraditório.

Contudo, Vico não poderia erigir sua *Ciência Nova* sendo tragado por Caribdes, ou seja, sua aproximação à retórica não poderia dar-se pelo imaginário teológico-político dos retores católicos, que encontram no engenho metafórico a expressão de uma razão oculta e extraordinária, a qual existe na natureza por infusão divina que se mantém encoberta aguardando seu desvelamento¹⁰⁷. Embora Vico tenha desde cedo estudado em escolas de jesuítas, como no *Collegio*

¹⁰⁷ Formulação baseada em PÉCORA, A., *A agudeza na poesia barroca*, in: Revista Cult n.177, São Paulo, Editora Bregantini, 2013.

Massimo, desde jovem já se encontra envolvido com o círculo de pensadores atomistas e anti-jesuítas de Nápoles, que seriam perseguidos pela Inquisição. Contudo, ele se tornará professor titular de retórica da Universidade Régia, em 1699, passando a viver o resto de sua vida desse ofício inegavelmente consagrado e aprimorado pelos grandes mestres e oradores jesuítas¹⁰⁸.

Todavia, não será por meio da doutrina dos jesuítas, e sim motivada pelo princípio moderno e filosófico do *verum et factum convertuntur* que a filosofia de Vico se aproximará da retórica, pois para se compreender algo é necessário compreender como esse algo é criado e assim para compreender com o sentido das instituições humanas é necessário compreender como estas nascem e é este o motivo inicial para voltar a Homero, texto fundante da cultura ocidental. Porém o mundo de Homero com a chave para o conhecimento das primeiras instituições humanas estaria perdido em um tempo inacessível, a não ser que o texto de seu canto pudesse revelar a fundo como operaram tais instituições. Eis porque Vico precisa voltar-se a arte retórica, faz isto para buscar o sentido imanente de um texto narrado por meio de uma estrutura poética e metafórica. Vico assentará a base de sua *Ciência Nova* numa nova arte retórica crítica, calcada em um novo método filológico que pudesse trazer o sentido histórico das palavras usadas em uma época assaz distante¹⁰⁹.

Era preciso, portanto, reunir, limpar, restaurar e reorganizar uma grande quantidade de textos poéticos da antiguidade, composta por fragmentos de fábulas, mitos e narrativas que, por sua vez, gradativamente foram reinterpretadas e modificadas, corrompendo o contexto e sentido originais. Vico chega ao ponto de alegar que mesmo a mitologia que conhecemos por meio de Homero já chega em

¹⁰⁸ As informações acerca da vida de Vico foram retiradas do ensaio de Antonio 'Giambattista Vico' em PEREIRA FILHO, A. J, 'Vico' em *Os historiadores*, org. Maurício Parada, Vozes, 2012.

¹⁰⁹ *A filologia, diz Vico: "é o estudo do discurso e a abordagem dirigida às palavras e que transmite a história explicando as origens e os desdobramentos. Desse modo, ela ordena as línguas segundo as épocas, para compreender as propriedades, as variações e os usos. Porém, como as palavras correspondem às ideias das coisas, a filologia deve antes de tudo compreender a história das coisas" (VICO, 1974, p. 386.).*

parte corrompida e deturpada. Neste processo de reordenação, Vico renova o estatuto teórico da própria mitologia, por meio de um trabalho retórico e filológico que subverte a sua tradicional imagem de fábulas obscuras e impróprias, para instaurar um conhecimento antropológico em que pudessem ser convertidas nas “verdadeiras narrações” dos primeiros povos, revelando o modo de proceder desses homens, elucidando as condições de sua vida social e as concepções mentais que delas decorrem¹¹⁰.

Este é o sentido viquiano da *Descoberta do Verdadeiro Homero*: aproximar-se ao máximo do sentido histórico-imanente de tais textos, compreendendo que para tais homens primitivos este sentido era patente, eram os “universais poéticos” que explicavam e regulavam as suas vidas, fábulas e mitos eram a forma de expressão de seus pensamentos. Para Vico, os poemas de Homero seriam “*dois enormes tesouros onde se guardavam os usos e costumes da Grécia primitiva*” (*Ciência Nova*, §904). O próprio Homero jamais teria sido um homem singular dotado de um engenho espetacular e de uma sabedoria refinada, mas, sim, foi um destes “universais poéticos”. Homero seria “*um conjunto dos rapsodos que, através da tradição oral, efetivamente criaram a Ilíada e a Odisséia em épocas muito distintas uma da outra, revelando na tessitura da linguagem expressa nos poemas*

¹¹⁰ Nesta frase estrategicamente plagiamos Karl Marx, justamente o famoso fragmento em que ele cita Vico:

Com sua teoria da evolução, o biólogo Charles Darwin teria mostrado a formação dos órgãos das plantas e dos animais como instrumentos de produção necessários da vida das plantas e dos animais. Não merece igual atenção a história da formação dos órgãos produtivos do homem social, que constituem a base material de toda organização social? E não seria mais fácil reconstituí-la, uma vez que, como diz Vico, a história humana se distingue da história natural, por termos feito uma e não termos feito a outra? A tecnologia revela o modo de proceder do homem para com a natureza, o processo imediato de produção de sua vida e assim elucida as condições de sua vida social e as concepções mentais que delas decorrem (MARX, K. O capital, Vol. I, Ed. Civilização brasileira, 1980, p.425).

Contudo há um importante detalhe que singulariza Vico em relação a Marx, pois para Vico não é a tecnologia que revelará o modo de proceder do homem, mas apenas uma tecnologia muito especial: a sua linguagem.

*as modificações dos costumes e da mentalidade grega*¹¹¹. Sendo, aqui, importantíssimo notar a definição de Vico para rapsodo: “*de acordo com as origens das duas palavras, das quais essa palavra “rapsodo” é composta, eram “urdidores de cantos”, que devem ter recolhido não certamente de outros, mas dos seus próprios povos: tal como também pretendem que Rapsodo seja dita a partir de “simul”, e “conectare”, quando significa o “fiador”, por quanto liga conjuntamente o credor ao devedor*” (*Ciência Nova*, §904). Assim, erigimos o sentido de um “Verdadeiro Homero”, um Homero poeta, que recolhe a trama simultânea de um conhecimento imaginário, popular e comum a estes diversos povos gregos ou como conclui Vico “*esses povos gregos foram este Homero*” (*Ciência Nova*, § 875).

Com a *Descoberta do Verdadeiro Homero*, Vico poderá explicar a afirmação de que a linguagem humana nasce com a poesia e somente após um longo e gradual processo histórico de transformação do mundo civil, em que o pensamento imagético gradualmente é transformado em e substituído por um pensamento abstrato e conceitual, é que surgirá a prosa, uma forma mais justa à linguagem técnica e científica. Por isso, tais narrações poéticas chegam para as filosofias como fábulas obscuras e impróprias, não apenas por que o seu texto foi literalmente corrompido por acréscimos e revisões indevidas, mas porque o próprio modo de pensar por imagens caiu em desuso para uma filosofia cuja racionalidade opera por abstrações e por um método analítico de distinção e clareza que, por isso mesmo, tem enormes dificuldades em compreender uma linguagem figurada, metafórica ou poética.

Mais ainda. Tais fábulas são obscuras para uma filosofia moderna que haveria realizado o sonho da separação entre corpo e mente, localizando a razão nesta última, pois tais construções metafóricas, encerradas nas práticas destes primeiros povos, revelam a profunda importância que o corpo tem no processo de construção desta linguagem, um processo metafórico-corporal cujos desenvolvimento procuramos inicialmente apresentar em nossa *Anti-Alegoria da Caverna*. Para esboçarmos melhor esse conhecimento poético, vejamos mais um

¹¹¹PEREIRA FILHO, A. J. *Linguagem e praxis - Vico e a crítica à concepção cartesiana da linguagem*. Tese (Doutorado em Filosofia) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010, p.233.

engenhoso exemplo de Vico: “os antigos chamaram ‘sapere’ o provar e ‘saber’ é, propriamente, das coisas que dão sabor, porque provariam nas coisas o sabor próprio delas, pelo que depois, com bela metáfora, foi chamada ‘sabedoria’: que consiste em fazer uso das coisas conforme a sua natureza (§706)”. Inicialmente, o exemplo pode ser lido a luz do empirismo, ou seja, conhecer as coisas pelos sentidos; mas um olhar mais atento pode enxergar muito mais, ele percebe que os antigos não são os filósofos da época de Vico, mas homens que podem vivenciar a sabedoria em uma metáfora tão corporal quanto o paladar. Se olharmos mais atentamente, podemos ver que o saber se encontra na *sinestesia* entre sabor e saber, conduzindo o saber propriamente a uma condição metafórica. Assim, Vico se volta para uma sabedoria “frágil” para contornar a sabedoria “forte” (abstrata e formal) dos filósofos de sua época, buscando em uma outra forma de razão entender a voz dos selvagens, dos poetas, e também das crianças (que pouco trabalhamos em nosso ensaio, mas que possuem um papel importante nas reflexões de Vico).

Vico busca nas imagens poéticas não apenas a origem primitiva do pensamento filosófico, mas um lugar onde o pensamento possa achar um outro caminho para reelaborar sua razão, em uma metáfora que não é um conceito revestido por imagens, mas uma operação mental distinta (que não pode ser reduzida por uma abstração). Desde sempre foi e é um erro traduzir um poema em um conteúdo, um erro transformá-lo em uma representação do entendimento, o sabor da metáfora nunca pode ser o mesmo de um conceito. Contudo, Vico não é um crítico irracionalista ou um cético em relação à razão: sua filosofia é, sem dúvida, centrada na ciência moderna, assim como é um grande elogio para esta. O que Vico procura é emendar os profundos descaminhos éticos dessa “razão toda explicada” dos filósofos de sua época, pois sabe que aplicar essa razão (transparente e idêntica a si mesma) a assuntos humanos é agir racionalmente de forma insana, cujo sabor produziria um povo esclarecido ao amargo retorno anacrônico da “barbárie da reflexão”.

A anacronia, e ou melhor, uma policronia é tanto o problema como parte da solução ao dilema moderno criticado pela filosofia viquiana. Vico desenvolve a teoria de uma história circular em que os povos nascem em estado selvagem,

nada idílico, uma vez que ordenado pela “barbárie dos sentidos”, pela violência assustadora dos sacrifícios, pelos “sagrados terrores dos bosques religiosos” (*Ciência Nova*, §16); contudo, por meio desta teologia primitiva (através de uma *sabedoria poética*) terá início a linguagem propriamente humana que se desdobra em uma sociabilidade que futuramente gerará as primeiras sociedades com o desenvolvimento das instituições e das leis que gradualmente regularão a ação humana em cidades, entre agricultores, mercadores, ferreiros, etc.. Por meio de conflitos sociais, o direito e a soberania da lei gradualmente são estendidos dos nobres à plebe, tornado-se um bem público, passando do censo primitivo de repúblicas aristocráticas para o estabelecimento soberano de repúblicas democráticas. Das repúblicas nasce a *mente heróica* com sua aspiração à justiça comum, da vontade heróica para ordenar as paixões em direção ao bem comum nasce a filosofia, uma vez que a religião já não mais consegue dar sentido a essa *mente heróica*, cujos valores passam a ser compreendidos por meio de ideias e, assim, os filósofos, com sua linguagem esclarecida, serão os últimos a surgir nas cidades.

Justamente no “auge do desenvolvimento humano”, na época dos filósofos, com a clareza das ideias de uma *ragione tutta spiegatta*, com o aperfeiçoamento linguístico¹¹², com a transparência pública fornecendo à multidão o cume das comodidades, irá se encontrar, ou melhor, já se encontra o início da corrupção dos estados populares e de sua filosofia. Um caminho contrário começa a ser percorrido, uma vez que os homens, ao se tornarem ilustrados, na maioria dos

¹¹² Vico é profundamente crítico à práxis da linguagem esclarecida que possuiria a sua regra na transparência discursiva entre os sujeitos como resultado da ordenação da dimensão pública. Para Vico, a linguagem não se resolve em uma transparência prosaica que vai de sujeito a sujeito, fundada na instância subjetiva de uma “mente coletiva” abstrata e guiada por intenções de justiça e verdade. Pelo contrário, o filósofo destaca a opacidade das relações sociais e da linguagem mesmo em sociedades mais complexas e “desenvolvidas”, sendo que o amadurecimento destas não seria resultado da transparência das práxis discursivas, mas sim dos conflitos internos e das disputas sociais de uma sociedade, para Vico, o exemplo mais claro disto seria o amadurecimento da República Romana e a evolução do direito romano ocorridos entorno das disputas entre patrícios e plebeus.

casos acabariam por perder a sua compaixão, acreditando em um utilitarismo voltado para suas próprias honras e benefícios, tornar-se-iam cegos, esquecendo o bem comum, comunitário, e cairiam, segundo as palavras de Vico, *numa grande solidão de ânimos e desejos, não podendo sequer dois deles concordarem, seguindo cada qual o seu próprio prazer ou capricho - , por tudo isso com obstinadíssimas facções e desesperadas guerras civis, fizeram das cidades selvas e das selvas, covis de homens*. Assim, os poucos homens restantes regressariam a um estado selvagem novamente ordenado pela “barbárie dos sentidos”, pela violência assustadora dos sacrifícios, pelos “sagrados terrores dos bosques religiosos” e tornando-se novamente piedosos pelos ensinamentos de uma teologia selvagem, e reiniciariam o processo histórico circular. Essa estrutura circular estaria dividida em três idades¹¹³: I – a Mítica, dos selvagens, deuses e profetas; II – a dos Heróis, com a fundação das primeiras sociedades e cidades; III – a Humana, com o amadurecimento das cidades pela presença de comerciantes e filósofos. Essas idades são o que Vico entende ser o desenvolvimento de uma *História Ideal e Eterna* necessariamente comum às diversas nações.

É bastante importante notar que nessa circularidade, por um lado, há uma refutação à teleologia em que as estruturas mais complexas seriam as mais evoluídas, garantido para si um desenvolvimento contínuo; por outro, os tempos primordiais perdem o brilho mítico de uma *Idade de Ouro* (de uma realização harmoniosa e plena, perante a natureza). Com Vico, ao nosso entender, seria impossível pensar a história de uma forma linear em que os homens encenariam um papel fundamental na astuciosa realização da própria razão com a ascensão dos homens enquanto racionais. Pelo contrário, concordamos com Isaiah Berlin¹¹⁴ que, ao escrever sobre a história em Vico, – de modo muito similar a nossa proposta de uma história polifônica presente nos nossos capítulos precedentes –

¹¹³ É importante notar que embora haja um forte paralelo entre essas três idades em relação às três idades apresentadas na *Teogonia* e nos *Trabalhos e os Dias* por Hesíodo (abordadas no capítulo anterior), o sentido apresentado por Vico, como adiante veremos, é bem distinto do sentido antigo.

¹¹⁴ BERLIN, Isaiah. *Vico e Herder*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

afirma que: “na história ideal eterna, as leis que governam a história de cada nação na sua origem, crescimento, desenvolvimento, maturidade, decadência e queda parecem estar baseadas em um símile polifônico, no qual cada nação, cada cultura, cada grupo de instrumentos, toca sua própria harmonia idêntica ou ao menos similares, tocadas em outras escalas e *tempi*, por outros grupos de instrumentos, outras nações e culturas, em outras partes e épocas” (BERLIN, 1982, p. 81). Nessa polifonia, enquanto certas nações progridem outras, simultaneamente, regredem.

Como já trabalhamos deveras a noção de uma história polifônica enquanto *polifonia de polifonias* em nossos capítulos precedentes, para não fatigar o leitor, procuremos transpor a metáfora musical em Vico para as tradicionais imagens visuais da história enquanto uma linha reta ou mesmo uma linha curva em espiral. Neste caso, porém, teremos que imaginar uma forma completamente distinta, imaginar não um, mas múltiplos círculos girando simultaneamente, contudo em velocidades e ritmos diferentes, com raios também de diferentes dimensões. Nessa imagem seria importante notar que, embora tais círculos girem em uma mesma direção, eles estão necessariamente descompassados, seja pela diferença de velocidade, seja por seu tamanho, fazendo com que cada círculo se encontre em um momento distinto no grau de sua rotação. Por exemplo, enquanto o momento C de uma nação está em movimento de ascensão em um círculo histórico, um momento C', em um segundo círculo, já poderia encontrar-se em movimento de decadência; e um terceiro círculo poderia sequer ter saído do ponto A''' para alcançar B''' (e muito menos ter a mínima noção de C'''). Assim, para Vico, existem múltiplos círculos girando simultaneamente.

Contudo, Vico vai ainda mais longe ao afirmar algo que nos faz entender que tais círculos sequer são concêntricos, podendo acidentalmente se encontrar, ou sequer que eles realmente sejam tão circulares, podendo assumir deformações em sua figura. Respectivamente tomemos dois exemplos de Vico. Dois círculos em momentos distintos de sua rotação se encontram: “os americanos iriam percorrer agora o curso das coisas humanas se não tivessem sido descobertos pelos europeus” (*Ciência Nova*, § 109); um círculo deformado: “os gregos apressaram o curso natural que sua nação deviam fazer passando de pronto a

uma suma delicadeza e ao mesmo tempo conservando suas histórias fabulosas”(§ 158).

Como se observa, é impossível compreender a *História Ideal e Eterna* de Vico como o escorrer único seja da *razão*¹¹⁵ ou de uma *Providência Divina*, conduzindo ao aprimoramento positivo da humanidade. Há uma história múltipla e simultânea de avanços e regressos sem teleologia. Mais ainda, os próprios gregos, que têm um papel privilegiado nas reflexões históricas de Vico, se dermos atenção à citação precedente, constituem-se como um círculo histórico deformado que apressa o seu desenvolvimento em um salto e chegam de pronto às delicadas formações sociais e a complexas ideias filosóficas, mas ao mesmo tempo conservam a crença religiosa nos mitos.

Assim há, não apenas uma teoria anacrônica da história em que as sociedades mais avançadas regressam à barbárie, mas, muito mais do que isso, as suas reflexões acerca de uma *História Ideal e Eterna* indicam que uma única e mesma sociedade contém em si o passado selvagem e a razão colocados simultaneamente, lado a lado e também misturados. Voltar-se para a sabedoria dos antigos e dos primitivos não é responder ao passado, mas, encarar o presente. Pois o anacronismo ou o policronismo vem constituir uma única e mesma sociedade e não apenas em seu regresso; pelo contrário, podemos dizer que ela regressa justamente quando já não é mais capaz de escutar as várias razões históricas e mesmo historicizadas operando simultaneamente em seu presente, a surdez que faz com que se esqueça que ela também é histórica; quando se identifica plenamente a uma razão pura, aí sim rumamos para a desrazão, e, por fim, podemos cair em um trágico anacronismo que faz de homens inteligentes feras perversas.

Assim, a função da história não é nos explicar apenas como nascem os homens ou como nascem suas instituições, e muito menos fornecer as nítidas imagens relativas ao “espírito de uma época”, como ruínas a serem observadas e sobre as quais uma nova sociedade e um novo espírito distintamente emergem;

¹¹⁵ Seja, por exemplo, a razão enquanto o desenvolvimento dialético do espírito à maneira hegeliana; ou, seja, o seu inverso, na razão esclarecida como história linear da barbárie, à maneira dos franckfurtianos, por exemplo.

mas nos dar a ver que as sociedades são compostas em uma espécie de palimpsesto de épocas e mentalidades todas (ainda que em intensidades distintas) em operação simultânea, como vozes imiscuídas a ecoar em nossa própria fala seja para o bem, seja para o mal. Cremos ser esse o sentido da *História Ideal e Eterna* de Vico em que a *Providência* age sem teleologia nas várias histórias simultâneas e circulares das e nas nações. Uma *Providência* circular que não opera como uma espiral única em que a razão a cada volta astuciosamente se coloca em um novo patamar mais elevado, rumo à direção contínua de sua realização, como uma *Providência* ou razão agindo astuciosamente às costas dos homens, desenvolvendo-se oculta, mas positivamente¹¹⁶. Ao contrário, a *Providência* em Vico procura nos ensinar que, junto à compreensão humana, há na história algo de irrefletido, mas não porque seja uma razão inapreensível pelos homens, mas talvez porque seja algo de não racional, operando na história humana¹¹⁷, algo de selvagem que persiste em nós mesmo, em nossas instituições, que não pode ser

¹¹⁶ De modo que se justificaria aquela afirmação popular de que Deus escreve o certo por linhas tortas. Somente uma astúcia muito engenhosa pôde disfarçar a linearidade da evolução teleológica positivista da linha reta na imagem de uma linha curva que dá voltas na espiral hegeliana para ascender aos céus de sua realização.

¹¹⁷ É importante frisar que não é uma mistura entre saberes modernos e místicos, ou religiosos, como se esse irrefletido pudesse ser uma razão para além da razão humana, como algo de ideal e transcendente a repor o sentimento religioso entre os homens; de fato, para selvagens esse sentimento religioso e mítico é um imperativo.

A mitologia em Vico procura entender como a razão humana surge e como ela opera inicialmente por meio do antropocentrismo, contudo sem jamais projetá-lo de modo metafísico. Se, para Vico, o homem apenas conhece aquilo que cria e como esse não criou a natureza, mas é parte desta, projetar a sua forma sobre esta vem a ser apenas a maneira imaginária que este homem primitivo foi capaz de desenvolver para ativamente tomar parte na natureza. O universo não é um delírio humano, mas por meio de um delírio o homem inicialmente apreende a habitá-lo. Vico jamais confunde um antropocentrismo metafísico com seu conhecimento “antropológico” crítico (que seria imprescindível para se repensar a própria filosofia moderna). Muito pelo contrário, este conhecimento antropológico justamente desarmaria as teologias antropocêntricas que apresentam um Deus dotado de vontade, agindo livremente sobre a história humana, como corre na tradição judaico-cristã.

domesticado pela razão, mas nem por isso quer dizer que isto seja um mal, um vício. Muito pelo contrário, talvez esse lado selvagem, se cultivado, seja o que nos permita emendar a própria razão e nos salve de cair em uma nova barbárie.

Assim, Vico escreve história, filosofia da história e filosofia simultaneamente e misturadas, buscando em sua época um caminho entre Cila e Caríades, ou seja, entre saberes modernos e antigos, ou melhor ainda, entre saberes modernos e selvagens e, não apenas entre, mas na mistura destes. Muito distinto daquele exímio cozinheiro platônico que, com perfeição, dialeticamente destrincharia a carne do osso, pois sabe cortar exatamente nas articulações que ligam os membros¹¹⁸, produzindo uma filosofia limpa, desencarnada ou desossada, o novo filósofo viquiano, sem ter achado a famosa glândula pineal, o preciso ponto de encontro que cartesianamente articularia o espírito ao corpo, vai justamente cortar o osso com a carne, deixando intactas as articulações, valorizando não a separação entre os membros, mas justamente a articulação que os une, ou seja, que permite as coisas entrarem em movimento. Assim, ele cozinha com uma sabedoria poética encerrada simultaneamente na mente e no corpo humano, ou melhor, na mistura entre eles, produzindo uma segunda mistura entre obscuridade e clareza, razão e sentimento, verdade e verossimilhança. Cozinha para um homem que sabe que a carne mais saborosa é aquela que se encontra mais próxima ao osso, que a mente é mais poderosa junto ao corpo, que o homem é mais racional ao se saber selvagem, que é mais cientista pois sabe que sua ciência provém da ignorância e que sua razão embora perfeita se torna cega sem a compaixão e, por fim, que a metáfora fundada no possível e na imaginação engenhosa pode ser uma outra forma de pensamento racional e que este conhecimento poético da mistura e pela mistura também é filosofia.

E quanto ao nosso escritor irlandês? Vico foi uma das grandes influências do romancista. É bem sabido que Joyce leu atentamente a obra de Vico, provavelmente em sua estadia na Itália (Turim) enquanto trabalhava em *Ulysses*, mas possivelmente mesmo antes disso, em Dublin enquanto estudava a *Divina Comé-*

¹¹⁸ Platão, *Fedro* 265e.

dia, um interesse central de ambos autores. A obra de Vico tem sido majoritariamente usada pela crítica como chave de leitura para desvelar *Finnegans Wake*, o seu último romance, publicado em 1939. Contudo, sem dúvida, cremos que a *Ciência Nova* possa nos fornecer, de maneira inusitada, uma chave de leitura ainda mais significativa para compreendermos *Ulysses*, de 1922.

As aproximações entre Vico e Joyce advêm principalmente do precioso ensaio de Samuel Beckett intitulado ‘Dante . . . Vico . Bruno . . . Joyce’, de 1929. Beckett, então uma espécie de secretário de seu conterrâneo, faz uma profunda leitura não apenas de Joyce e de *Finnegans Wake*, mas, também, de Vico e da *Ciência Nova*, demonstrando um conhecimento sólido em relação à filosofia moderna¹¹⁹. No ensaio, Beckett faz a precisa reconstrução de um Vico nada idealista, cuja filosofia em tudo se opõe à transcendência. Esse ensaio sempre foi uma das fontes centrais para nossa compreensão da obra do filósofo napolitano. Por isso, quando iniciamos a escrita da ‘Anti-Alegoria da Caverna’, decidimos recorrer ao *Despovoador*, um texto cavernoso de Beckett, para nos ajudar a compor a alegoria, principalmente porque enxergamos em seu texto uma intertextualidade

¹¹⁹ Beckett possuía uma sólida formação em filosofia moderna, especialmente direcionada para o século XVII, tendo se dedicado a uma dissertação sobre Descartes; imiscuídos em seus romances é possível encontrar frases de Descartes, Espinosa, Locke, Berkeley, Geulincx, etc.. Essa formação, principalmente a cartesiana será virada ao avesso e perpassará importantes momentos de sua obra, desde seu primeiro trabalho literário *Whoroscope* (*Putanoróscopo*), publicado de 1930, um longo poema (escrito em um estilo ainda muito influenciado por Joyce) que apresenta a voz de um Descartes moribundo rememorando sua vida em um curioso cenário seiscentista, em que figuram Galileo, os irmãos Gerald e Arnold Boot, Pierre Gassendi, Franz Hals, William Harvey, alguns jesuítas sendo arremessados pelo ar, Francis Bacon, Antoine Arnauld, e mais alguns personagens da época. Há, no poema, pela voz de Descartes, a metamorfose do ilustre “*cogito ergo sum*” em “*fallor ergo sum*”, ou seja, “falho logo existo” uma fórmula, inicialmente derivada do filósofo, que precisamente guiará a produção de Beckett até seus últimos dias. Além disto, é patente como a estrutura rememorativa reflexiva da dúvida hiperbólica do *Discurso do Método* será transformada no mecanismo estrutural do eloquente discurso da falência que atravessará os monólogos da trilogia de seus romances, tendo seu auge no *Inominável*, de 1953.

crítica em relação à ‘Alegoria da Caverna’ e em relação a um dos textos poéticos mais importantes do ocidente, a *Divina Comédia*, cuja estrutura é, também, em muito derivada da Caverna platônica (sendo Dante também elogiosamente reconhecido por Vico, recebendo na *Ciência Nova*, o epíteto de o “Homero Italiano”). Do *Despovoador*, além de toda caracterização inicial da caverna, elaboramos a estrutura de nossos personagens: os “sedentários” e os “buscadores” presentes na narrativa de Beckett foram as bases para compor os personagens platônicos imóveis e os *bestioni* em movimento na anti-alegoria. Já do ensaio ‘Dante . . . Vico . Bruno . . . Joyce’, retiramos a ideia de um purgatório imanente em que seus personagens – contrariamente aos de Dante, que visam ascender a níveis superiores do purgatório até, por fim, alcançarem a luz do Paraíso Celeste que os transcende e lhes garante a salvação – são seres que em um único e mesmo nível, sem jamais ascenderem a outras realidades, serão purgados, ou melhor, “parcialmente purgados” por suas ações entre si ao habitar socialmente, por tentativa e erro, a realidade que os cerca.

Este “purgatório parcial”, que se opõe à transcendência, é o fundamento da precisa aproximação entre Vico e Joyce realizada por Beckett. *Finnegans Wake* assim como a *Ciência Nova* apresentariam este “purgatório imanente” e em que o sentido circularia por meio de uma linguagem tecida em simultâneo por múltiplas línguas e épocas históricas que revelariam o sentido poético de um “homem comum enfim”. Nada de extraordinário nas extraordinárias escritas de *Finnegans Wake* e da *Ciência Nova*, seus complexos delírios e fantasias revelariam nada outro que a instituição imaginária e poética das sociedades criadas pela história humana; ao nosso ver, uma instituição essencial à vida dos homens que, contudo, normalmente nos é vedada a uma fruição fértil, sendo sufocada, na época de Vico, por delírios religiosos da Contrarreforma e por uma cientificidade fria e formal e, no século XX (e XXI), por uma sociedade administrada por uma burocracia técnica e encantada pelo entretenimento da indústria cultural e pelos fetiches do capitalismo.

Contudo, a despeito das precisas referências à obra de Vico contidas em *Finnegans Wake* – que são reiteradamente trazidas pela crítica joycena como: a) o barulho do trovão que desperta pelo pavor a mente dos *bestioni* com que Joyce

praticamente abre o romance; b) a estrutura literalmente circular do romance que seria um reflexo da circularidade da história viquiana; c) as idades míticas e circulares da história humana em ouro, prata, ferro e bronze como apresentadas por Vico que são vislumbradas como estruturando o romance; d) por fim, a famosa referência ao nome de Vico na abertura do romance em “*commodius vicus of recirculation*” que mistura o nome do filósofo à circulação das mercadorias enfatizando a noção fetichista de um capitalismo mítico presente no romance¹²⁰ – cremos que a voz da *Ciência Nova* seja, a despeito da surdez da crítica joyceana, um instrumento ainda mais preciso e precioso para escutarmos *Ulysses*.

Embora Joyce explicitamente cite Vico em *Finnegans Wake*, cremos que ele o faz por, justamente, já ter alcançado em *Ulysses* uma concepção literária e histórica muito próxima à almejada pelo filósofo napolitano, e em sua última obra ele apenas nomearia, talvez por gratidão, o que já se encontra, ao nosso ver, muito mais que implícito em *Ulysses*¹²¹. Em primeiro lugar, o mais gritante, o texto de Homero é essencial para ambas as obras, seja pela ‘Descoberta do Verdadeiro

¹²⁰ Em “Politicoecomedý” and Communism’ em *Joyce beyond Marx*. (University Press of Florida, 2001), Patrick McGEE analisa em detalhe a passagem “*commodius vicus of recirculation*” para dar início a um ensaio em que procura analisar o lugar do pensamento marxista na escrita de Joyce.

¹²¹ Por exemplo, tomemos um dos aspectos que é reiteradamente apontado pela crítica joyceana: a famosa estrutura circular da história viquiana que está explicitamente transposta para *Finnegans Wake*, um romance em que a última sentença do livro continua na sentença que abre o mesmo; ao nosso ver, ela também estaria implícita na estrutura de *Ulysses*, um romance que realiza-se em um único dia, tendo seu início temporal praticamente onde ele acaba, ou seja, ele termina preparando-se para recomeçar a estrutura circular de um novo dia. Há em ambas obras, de modo explícito ou implícito, um “*purgatório parcial*” imanente e circular em que seus personagens literariamente existem. Há diversos outros aspectos da teoria de Vico que podem ser implicitamente encontrados em *Ulysses* como, entre outros: o uso de uma forma poética em muito derivada da linguagem popular, a organização de uma história anacrônica e policrônica, a centralidade de funções corporais (e mesmo animais) em seus personagens, o recurso à literatura de Dante (e demais fontes extremamente eruditas), contudo, o aspecto mais importante e suas derivações não cabem em uma nota, mas serão abordados na continuidade do nosso excuro.

Homero', seja pela estrutura da narrativa homérica que sustenta os capítulos do romance. Já a concepção viquiana do Homero poeta como expressão do trabalho coletivo de uma vasta quantidade de poetas populares, ao ponto da possível reconstrução desse povo apenas por meio de seu texto, ou seja, o Homero capaz de restituir a existência de Tróia da qual sequer as ruínas haviam restado¹²² vai ao encontro da obra de Joyce enquanto intencional costura de uma vastíssima quantidade de vozes e de histórias de Dublin, a ponto do autor, ironicamente, afirmar que "se Dublin fosse destruída por uma tragédia natural ou humana, ela poderia ser completamente reconstruída a partir do romance¹²³". Em outras palavras, cremos que a concepção de uma filosofia-retorico-filológica de Vico, que encontra no trabalho do que hoje chamamos de literatura a capacidade de apresentar a estrutura imaginária que atravessa a sociedade, permitindo-nos conhecer de modo privilegiado as modificações históricas na mentes de seus indivíduos e a história de suas instituições coletivas, ou seja, essa "teoria da sociedade" realizada a partir de uma linguagem literária não exatamente realista, mas essencialmente imagética e metafórica, tanto elevada quanto baixa, teria atraído, e muito, Joyce, que em sua época e ao seu modo procurou colocá-la em prática.

Ainda em relação a Homero, cremos que exista uma grande semelhança do modo como este chega a ambas as obras a partir de uma retomada da tradição grega pelas práticas da retórica jesuítica, mesmo que ambos os autores tenham procurado a seu modo fugir da teologia cristã e de sua transcendência, criando para suas filosofias e literaturas a ideia de um "purgatório imanente", cremos que, ainda que de forma herética, em ambos os casos a *Odisséia* foi "filtrada" pelo cristianismo retorizado dos jesuítas.

Lembremos como tanto Joyce quanto Vico foram formados em instituições jesuíticas. Como afirmamos em alguns parágrafos anteriores, na Itália contrarreformada, o jesuítas tinham uma quase hegemonia nas instituições de ensino e

¹²² Essa oração foi baseada na passagem: "Pois quem, senão Homero, reconstitui Tróia, da qual até mesmo as ruínas haviam desaparecido?" de Olgária Matos em *A História*, São Paulo, Martins Fontes, 2011, p.15.

¹²³ Em ADAMS, D. *Colonial Odysseys: Empire and Epic in the Modernist Novel*. Cornell University Press, 2003, p. 84.

Vico, não diferente de seus contemporâneos, teve grande parte de sua formação em tais escolas e, ainda que seu engenho filosófico o tenha levado a um pensamento anti-jesuítico, a sua longa prática como professor de retórica na Universidade Régia necessariamente o aproxima daqueles que inegavelmente foram os grandes conservadores e aprimoradores das práticas retóricas. Joyce, por sua vez, terá sua formação nas escolas jesuítica de Clongowes Wood College S. J. e de Belvedere College S. J., cujo ensino e prática cristã deixaram marcas extremamente profundas no autor que as descreve em *Retrato de um artista quando jovem* de 1916, romance de inspiração autobiográfica. O *Retrato* diretamente precede a publicação de *Ulisses* e, de certo modo, pode ser interpretado como a superação de sua infância e juventude católicas e da forte vocação para entrar na ordem jesuítica.

Contudo, tanto em Joyce como em Vico, a teologia jesuítica será descartada por meio da própria prática retórica e ambos fogem de um mundo religioso para encontrar uma sociedade desprovida de transcendência e organizada pela imaginação literária, em um processo no qual Homero vem assumir um papel fundamental. Em *Retrato de um artista quando jovem* a superação da fé é realizada pela formação de um escritor herético que, de acordo com as palavras que precedem a última frase do romance, dá boas vindas à realidade da experiência para forjar em sua escrita a consciência incriada de sua raça, o povo irlandês. Já Vico, na esteira da tradição baconiana e empirista, por meio do princípio moderno do *verum et factum covertuntur* irá dar um novo estatuto filosófico e científico para retórica, filologia e mitologia como práticas produzidas pela mente humana.

Sem fugir da tradição retórica, mas por seguir seus preceitos, como o importante preceito da *auctoritas*, de sustentar a argumentação retórica por meio de uma referência a uma *autoridade* do passado, escolhem o autor grego, pois não há *autoridade* mais ilustre do que a de Homero, talvez a única autoridade retórica capaz de rivalizar com o próprio texto da Bíblia. Será por meio de Homero que o escritor formado em *Retrato de um artista quando jovem* irá encontrar a sua vocação mundana e escreverá a história de seu povo, hereticamente helenizando uma Irlanda católica, em *Ulysses*¹²⁴. Será por meio de Homero que Vico

¹²⁴ No final do primeiro capítulo da tese, nas páginas 44-46, apontamos mais as-

concluirá a sua *Ciência Nova*, dando novo sentido para mitologia, para a filosofia e mesmo para religião cristã, agora sem transcendência e demasiado humanas.

pectos da escrita de *Ulysses* em relação aos preceitos da retórica jesuítica, principalmente em relação aos preceitos da *auctoritas* e da *emulatio*, assim como o procedimento retórico do *ornato dialético*. Fizemos isso procurando demonstrar que Joyce mesmo em seus mais ousados experimentos vanguardistas, ainda sim, é um autor profundamente consciente de práticas de escrita que atravessam a história da humanidade, tendo muitas de suas raízes na retórica.

CAPÍTULO IV

Métis e mimesis na caverna de Polifemo

No capítulo anterior, para nos ajudar a compreender filosoficamente a *Odisséia* como construção poética, localizamos alguns preceitos importantes fornecidos por Vico: I - uma linguagem imagética, por excelência metafórica, que se organiza por meio de mitos e fantasias em uma compreensão parcial da realidade; II - uma trama múltipla de conhecimentos populares constituindo uma história coletiva expressa por meio da poesia épica; III - uma forma de pensamento que opera por uma mistura entre retórica e ciência, espírito e corpo, animal e humano, razão e fantasia, sentimento e intelecto, verdade e verossimilhança. Contudo, não podemos partir destas noções gerais de poética, mas, sim, procurar o que há de singular na *Odisséia* que nos permita, tanto ser capaz de por em movimento e compreender a poética viquiana, quanto, ser capaz de diferenciar e abrir o poema ao diálogo com a longuíssima tradição de obras que nascem desde o ilocalizável instante em que seu canto poético foi primeiro produzido, até alcançar os nossos dias, passando principalmente por nossas referências a Platão, Vico, Marx, Adorno, e Joyce.

Tomemos os primeiros cinco versos da *Odisséia* para abrir a discussão:

ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ
πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν·
πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,
πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὃν κατὰ θυμόν,
ἀρνύμενος ἥν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων.

*O homem canta-me, ó Musa, o multifacetado, que muitos
males padeceu, depois de arrasar Tróia, cidadela sacra.
Viu cidades e conheceu costumes de muitos mortais. No
mar, inúmeras dores feriram-lhe o coração, empenhado
em salvar a vida e garantir o regresso dos companheiros.*

ou

*O homem multiversátil, Musa, canta, as muitas
errâncias, destruída Tróia, pólis sacra,
as muitas urbes que migrou e mentes de homens
que escrutinou, as muitas dores amargadas
no mar a fim de preservar o próprio alento /e a volta os sócios¹²⁵.*

Trata-se de uma formulação bastante sintética do que irá colocar em movimento a prolixa enunciação do poema: as Musas, ou seja, a memória coletiva sob a forma de canto, irá contar a história da sobrevivência de um homem que, após vencer a Guerra de Tróia, precisou atravessar um longo caminho marítimo para voltar ao seu lar. O poema narra as amargas errâncias desse navegante que

¹²⁵ Como a estrutura poética da língua e linguagem de Homero foge completamente da estrutura corrente da língua portuguesa, optamos por simultaneamente usar duas traduções, respectivamente a de Donald Schüler (HOMERO, *Odisséia*, L&PM, Porto Alegre, 2007) e a de Trajano Vieira (HOMERO, *Odisséia*, Editora 34, São Paulo, 2011), para, por meio do cotejo entre as três versões, podermos nos aproximar ao máximo do poema original.

o levam a conhecer muitas cidades, a escrutinar as mentes e os costumes de muitos homens e, acima de tudo, a sentir muitíssimas dores. A *Odisséia* narra a história do amargo sofrer desse homem, cujo nome, Odisseu, carrega em si o sofrimento, pois provém da palavra grega *odussomai*, que literalmente significa “sofrer”¹²⁶. A intenção mais óbvia contida em sua nomeação seria a de que ele se tornaria um grande guerreiro (fato mais que prezado por qualquer nobre grego) e produziria muito sofrimento para seus oponentes. De fato, entre os famosos epítetos do nosso herói está o de “arrasa-urbes”, confirmando essa possível predestinação de seu nome. Contudo, o epíteto guerreiro de quem *faz sofrer*, é apenas a dissimulação de um segundo epíteto ainda mais famoso e que, de forma contrária, conduz o seu nome em direção ao “*seu coração ferido*”, ou seja, *daquele que deve sofrer*, sendo esse, talvez, o mais certo e, sem dúvida, um dos mais constantes epítetos que acompanham o ambíguo nome de Odisseu.

O sentido de tais epítetos já se encontra delineado nos cinco primeiros versos que abrem a *Odisséia*, ou seja, não apenas cantar os feitos heróicos da rota tortuosa da volta ao lar, mas, principalmente, os múltiplos sofrimentos de alguém que jamais pode prosseguir em linha reta. Muitos são os caminhos e descaminhos percorridos, pois, solto em mar aberto como náufrago, ele deve: I - navegar para além de terras conhecidas; II - confrontar-se com monstros fantásticos, deuses e povos jamais vistos; III - dialogar com mentalidades alheias; e IV - tanto literalmente, como subjetivamente (em seu coração) ele precisa atravessar o próprio “inferno”.

Assim, a primeira acepção do nome de Odisseu apenas dissimula a segunda e mais forte. Os múltiplos sofrimentos de sua viagem trazem uma estranha ambiguidade ao herói que, de fato, sofre para muito além do que faz sofrer. *Odisséia*, já no próprio título, expressaria uma épica do sofrimento por meio da contraditória história de um herói que para vencer sofre. Um estranho herói, um herói às

¹²⁶ A conexão entre o nome Odisseu e *odussomai* “sofrer” é feita no canto XIX, versos 402-409, na cena em que Odisseu recém nascido recebe seu nome como uma sugestão de seu avô Autólico. Sendo importante lembrar que Autólico, um descendente direto de Hermes, é um dos mais prestigiosos trapaceiros e ladrões da mitologia grega.

avessas, em Homero? Não seria isso moderno demais? Contemporâneo demais? Uma leitura anacrônica da *Odisséia* e de seu personagem? Não. E no caso buscamos a resposta mais eucrônica possível para o poema homérico. A resposta certa está em um terceiro epíteto, aliás o único que, de fato, encontra-se nos cinco versos que estamos analisamos, e, melhor ainda, está presente no primeiro verso que abre o poema e que, mais sinteticamente que os cinco versos seguintes, pode “resumir” a narrativa da *Odisséia*:

ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, **πολύτροπον**, ὃς μάλα **πολλὰ** (v.01, C.I)

*O homem canta-me, ó Musa, o **multifacetado**, que **muitos***

ou

*O homem **multiversátil**, Musa, canta, as **muitas***

O primeiro verso diz muito. Aliás, o termo *muito*, πολύ ou *poli*, será central para compreendermos a *Odisséia* e está presente no primeiro verso: tanto na qualificação do terceiro epíteto, que nos permitirá compreender o herói sofredor como *poli-tropo*, *poli-versátil* ou *poli-facetado*, quanto naquilo que as Musas devem cantar, ou seja, cantar as *muitas* deste homem muito versátil. Algo muito similar ocorre nos cinco versos que abrem o poema: praticamente todas as coisas e todos os feitos são qualificados por esse *poli*. Como vimos, em muita viagem, *Odisseu* deve: I - passar por muitos lugares e cidades, II - dar conta de muitas mentes e/ou costumes e III - , ao fazer isso, sofrer muitas dores.

Contudo, somente o termo *τρόπος*, *tropo*, presente no epíteto, poderá nos ajudar a definir melhor a qualidade desse *muito*. *Tropo* provém do verbo *τρέπο*, ou seja, *girar*. Não podemos dizer que o termo *trepo*, em *polítropo*, seja apenas o efeito de um acúmulo de informações, como se a somatória das várias experiências (lugares, mentes, dores) pudesse produzir o *homem multifacetado*, mas, como veremos, *polítropo* definirá a própria forma do pensamento de *Odisseu* que lhe permitirá passar, ou girar, por tantos *muitos*. Ou seja, *polítropo* seria a sua capacidade de percorrer, conhecer e unir em si uma multiplicidade.

Essa noção de *polítropo* vai ao encontro do preceito de Vico de que o poeta,

ou *aedo*, costura as vozes de tradições muito variadas. A *Odisséia* seria o exemplo preciso disto: dialetos variados, histórias de povos e de épocas variadas, relatos altos e baixos, atitudes nobres e vis, uma verdadeira *paideia* do desabrochar da cultura grega.

Além disto, o termo *polítropo* nos conduzirá a uma linguagem em estado metafórico, como está concebida também no preceito poético viquiano. Em retórica, os *tropos* são as figuras de linguagem com que o engenho trabalha (a sinédoque, a antonomásia, a ênfase, a litote (atenuação), a hipérbole, a metonímia, a ironia, a perífrase e, sobre tudo, a metáfora). E sua importância é central para a retórica seiscentista que sustenta a filosofia de Vico, na qual o *tropo* não é a substituição entre uma palavra e o seu significado, mas sim o giro em que ocorre a mudança de significado que se encontra entre as duas expressões ou palavras colocadas em giro. O giro que pode ocorrer, tanto em um nível mais corriqueiro de expressões descritivas, por exemplo, por meio de uma *perífrase*, quanto no nível específico da materialidade da palavra, pelas transformações operadas por *metáforas*, o tropo por excelência, que funde o giro comparativo entre as palavras, estabelecendo a semelhança por meio de dessemelhanças¹²⁷.

O tropo estabelece relações entre palavras ou entre coisas que não estão imediatamente dadas, ele trata justamente da mistura e das ambiguidades entre as coisas e as palavras. Essa ação poética do tropo, dada por meio da materialidade da palavra e por meio de suas ambiguidades, preenche o texto de Homero. A própria prática do epíteto em que estamos centrando nossa discussão já é um tropo, o de antonomásia, o *homem polítropo* é substituto do nome de Odisseu. Contudo, o significado contido no verbo *substituir* é insuficiente para expressar os múltiplos significados que operam no espaço de definição e indefinição simul-

¹²⁷ Contudo, na ação difusa dos tropos é sempre complicado realizar uma distinção nítida entre a perífrase como um tropo simples e a metáfora como tropo sofisticado. Ainda que exista uma tendência a uma maior sofisticação por parte da metáfora, é possível se formular perífrases engenhosas, assim como também é possível se formular metáforas completamente sem graça. Por exemplo, uma metáfora cristalina, cuja óbvia forma proporcional chega a quase formular uma analogia, careceria da engenhosidade metafórica que, justamente, trabalha com uma proporção desproporcional.

tâneos que produz a associação entre os dois termos. O tropo não é a “substituição” entre os termos, mas um “espaço difuso de diferenciação” entre os termos e um único termo também pode já ser um tropo, como vimos com o nome de Odisseu sofredor, que traz em si mesmo uma afirmação e o seu contrário.

O primeiro verso da *Odisseia* já expressa aquilo que define a profundidade do pensamento poético que produzirá a prolixidade do poema. O *tropo* faz o *poli* não apenas ser uma quantidade grande, mas, principalmente, faz dele uma simultaneidade de muitas qualidades tomadas tanto em si mesmas quanto misturadas. Temos uma grande quantidade coisas tomadas em muitos gêneros e em gêneros cujos limites não estão bem delimitados, ou melhor, gêneros que necessária e ambigualmente se cruzam, produzido sentidos múltiplos e simultâneos.

Assim, o herói da *Odisséia* não precisa ser um guerreiro “exemplar”, mas pode se formar na ambiguidade que seu próprio nome contém: um guerreiro às avessas que, para vencer, sofre. Um homem multifacetado que ao mesmo tempo reúne contrários; e, sendo muitos homens em um, Odisseu é capaz de percorrer caminhos muito variados, ultrapassando o que a identidade fixa de um único homem jamais seria capaz, moldando-se em dores e perigos que um ser constante jamais suportaria¹²⁸. Lembremos como, da frota que parte de Tróia com tantas naus repletas de companheiros, apenas Odisseu será capaz de sobreviver tal viagem de reveses múltiplo. E não apenas em viagem marítima que o leva a terras estranhas, mas mesmo em Ítaca seus sofrimentos se acumulam e ele ainda precisa ser muitos e muitos contrários: para ser rei, ele precisa estrategicamente entrar como um mendigo em seu próprio palácio (Canto XVII).

¹²⁸ Contrariamente à célebre ausência de transformação que afirma Erich Auerbach em ‘A cicatriz de Ulisses’ (capítulo primeiro em AUERBACH, Erich, *Mimesis*, Editora Perspectiva, São Paulo, 2004), para quem Odisseu, após anos de périclos marinhos, voltaria à Ítaca espiritualmente intacto como o mesmo homem que havia partido; cremos que, desde o início, Odisseu já é sempre um outro. Auerbach apenas estaria correto se pudéssemos afirmar que o que volta como o mesmo é exatamente aquilo que jamais pode deixar de ser transformado.

O sofrimento da *Odisséia* provém do encontro de muitas coisas sem forma (pré)determinada no qual, entretanto, se encontra precisamente a grandeza do poema: ser capaz de tramar um princípio de diferença qualitativa e de alteridade no interior da identidade. Para manter-se vivo, Odisseu deve, quando o esperam direto, ser falacioso; quando o querem nobre, ser vil; um homem de muitas aparências e inteligências, sagaz e dissimulado, multiardiloso e com muito nomes. O próprio epíteto de *homem polítropo* que abre o poema também assumirá formas e sentidos variantes: *polimechano* e, principalmente, *polimethes*.

Por que *polimethes*? Porque Odisseu é a figura exemplar da *métis* grega¹²⁹.

Inteligência múltipla e diversa, a *métis* é uma arte da diversidade e um saber para tudo o que aparece porque seu campo de aplicação é um mundo múltiplo e ambíguo, feito de realidades fluidas que não cessam de se modificar e que, a cada momento, reúnem em si aspectos diferentes, contrários e opostos; para dominar um mundo fluído e contraditório, a *métis* deve ser mais polimorfa do que ele. Ela se exerce em situações móveis cujo curso pode mudar subitamente, isto é, submetidas ao tempo veloz e fugidio, o *kairós*. Por isso, ela é uma premeditação vigilante, paciente na tocaia e na espreita e rápida na ação, golpe de vista certo e presença de espírito ou senso da oportunidade; para dominar o *kairós*, a *métis* deve ser mais veloz do que ele. Ela é uma potência de astúcia, de estratégias e de engodo, agindo por meio de disfarces. Suas principais qualidades são agilidade, leveza, rapidez, mobilidade, duplicidade, capacidade de dissimulação que permite ver sem ser visto e colocar-se como isca para melhor agarrar a presa, e capacidade para multiplicar indefinidamente os estratagemas. É mais valiosa e mais preciosa do que a força em todas as situações de competição e antagonismo, pois é a agilidade de espírito ou o golpe de vista para ter compreensão imediata de uma situação nova, adivinhando a semelhança entre ela e outras que aparentemente nada teriam em comum com ela ou, ao contrário, a diferença entre ela e outras que pareciam assemelhar-se a ela. A *métis* é a capacidade para criar um caminho onde não há caminho e sua figura exemplar é o navegante, que cria cami-

¹²⁹ Referência a obra DETIENNE, M; VERNANT, J.P. *Métis - As astúcias da Inteligência*. São Paulo, Odisseus, 2008.

nho no mar, *ápeiron*. E suas armas privilegiadas são o liame ou a amarra e o círculo, pois ela é a arte dos laços, o poder de tramar, trançar e tecer, a arte de operar com múltiplos fios para ligar ou desligar.¹³⁰

Poderia ser mais nítido o retrato de Odisseu, *polimèthes*?

Notas de trabalho:

Seguem três resumos bem simples do que viria o resto do capítulo:

1 - ODISSEU, NINGUÉM E MÉTIS

Interpretar a passagem da nomeação de Odisseu (contra Polifemo) como “ninguém” a partir da ideia de *métis* com a qual daria para contornarmos a leitura de Adorno e, também, a dos críticos de Adorno.

Mostrar como, na passagem da auto-nomeação, a *Odisséia* em grego usa engenhosamente ‘ninguém’ em duas formas: ‘*me tis*’, *me* = partícula negativa e *tis* = alguém e ‘*outis*’, *ou* = partícula negativa e *tis* = alguém. Homero faz uma brincadeira engenhosa entre ‘*me tis*’, ‘*métis*’, ‘*outis*’ e ‘*Odisseu*’. Assim, tanto a *métis* astuciosa, quanto o nome de Odisseu entram no ato de nomeação como “ninguém”. O problema é que as leituras sempre acabam por ignorar a simultaneidade desta dupla de sentidos, seja Adorno que fica com ‘*outis*’, sejam os críticos de Adorno que ficam com ‘*me tis*’. Trabalhar com as duas formas.

Seria preciso fazer uma leitura própria da passagem juntando o polítropo com o polimétis.

Além da passagem da nomeação, deveria apresentar como outros recursos da *métis* estão na própria forma engenhosa como Homero estrutura a *Odisséia*.

2 - PLATÃO, MÍMESIS, MÉTIS, MITO

¹³⁰ Citação extraída de CHAUI 'Seminário sobre o Bom Governo ou o bom poder no Político', *mímeo* apresentado na USP em 13/03/12.

Voltar a Platão para compreender como, por um lado, a *métis*, a imagem, a poesia e Homero são expulsos da *República*. E, por outro lado, como há uma presença muito forte de um pensamento mítico na filosofia platônica, que não é meramente pedagógico, mas estrutural (referência aos textos de Bergson sobre Platão e Plotino).

Trabalhar com quatro pontos: 1) Teoria das ideias no *Mito da Caverna*; 2) Dialética no *Político*; 3) Imagem e *mímesis* no *Mito das ideias* e *Mito de Er*; 4) *metempsicose/mnemosine* no mito de Er.

3 - METÁFORA, MÍMESIS, MÉTIS

Com a interpretação da ideia de *métis* e de *tropo*, elaborar uma teoria da metáfora enquanto uma abertura para uma multiplicidade simultânea (em oposição à dialética, à mimeses e à simplicidade platônicas).

O exemplo deveria ser tirado de metáforas presentes no texto de Homero e deveríamos fundamentar a análise com: 1) a *Retórica* e a *Poética* de Aristóteles; 2) os preceitos da retórica setecentista, principalmente, a do *ornato dialético* (o Aristóteles confuso); 3) a filosofia poética de Vico.

Segue uma primeira ideia de como compreendemos a operação metafórica, com um exemplo metafórico meramente ilustrativo (a ser substituído por uma metáfora engenhosa da *Odisséia*):

“Essa laranja é um Sol.”

Começamos a pensar a metáfora pelas analogias entre ‘laranja’ e ‘Sol’: podemos dizer que a laranja é redonda e que o sol é redondo; a laranja é amarela e o sol é amarelo; a laranja em minhas mãos tem um diâmetro de seis centímetros e o sol ao longe tem um diâmetro de seis centímetros, etc. Pela semelhança eu posso dizer que o Sol é uma laranja e vice versa, sendo possível substituir um pelo outro; digo: “O Sol que seguro em minhas mãos” para dizer “A laranja que seguro em minhas mãos”. De início, a metáfora entre laranja e Sol apresenta que: a laranja redonda é redonda, que a laranja amarela é amarela, que a laranja em minhas mãos com seis centímetros tem seis centímetros. A metáfora compreen-

dida por simples analogia não faz nada além de “trocar seis por meia dúzia”, em que a laranja solar serve apenas para reafirmar as qualidades que dão identidade à laranja. Dialeticamente a metáfora por analogia simples é capaz de destacar as qualidades em comum entre duas imagens; contudo, a metáfora poética irá fazer algo muito diferente.

O efeito poético da metáfora irá, de maneira intencional, transferir as qualidades que o Sol não tem em comum com a laranja para a laranja. A “laranja solar” poética fornece à laranja qualidades como: calor intenso, produção de luz, ser o centro de um sistema planetário ao redor do qual nosso mundo gira (ainda que uma laranja jamais tenha produzido luz, calor ou tenha sido o centro de um sistema planetário). Pensamos a metáfora poética como o encaixe entre dois poliedros irregulares e diferentes, quando você acha duas faces com a mesma forma em cada um dos poliedros, você pode encaixá-las; contudo, ao encaixar as duas faces similares, essas faces ficam encobertas e todas as outras faces dos poliedros estarão descobertas e expostas. O efeito poético pelo encaixe da característica similar (face similar encoberta e inativa) vem expor em (ou transferir a) um objeto todas as outras características não similares (faces expostas em ação). Esse é o efeito poético da metáfora: produzir na semelhança a multiplicidade da(s) diferença(s).

CAPÍTULO V

Ninguém na espelunca de James Joyce

E bem que os descantei bastanteamente,

Canto segunda vez na mesma lira

O mesmo assunto em plectro diferente.

G. Matos

Je est un autre.

A. Rimbaud

Após atravessarmos algumas espeluncas – uma caverna pré-histórica, a caverna homérica, a mítica caverna de Platão e um bunker nazista – voltamos, uma vez mais, ao lugar em que o nosso percurso teve início, precisamente nos encontrarmos em frente à espelunca na Little Britain Street, em Dublin, onde previamente escutamos Bloom se defender contra as ofensas anti-semitas de um bêbado nacionalista. Para isso, Bloom, a moderna *metempsicose* literária de Odisseu, se identificará a uma lista de ilustres nomes de judeus nada ortodoxos: Marx, Espinosa, Mendelssohn, Mercadante e Jesus.

Essa passagem, em que, tal qual o *polítropo grego*, um se identifica a muitos, vem a ser o centro de nossa problemática acerca de como Joyce, em *Ulysses*, irá desenhar a literatura enquanto uma expressão política. Escolhemos iniciar com a passagem da lista de nomes, pois ela é o ápice do conflito entre Bloom e o cidadão nacionalista que marca o capítulo denominado ‘Ciclope’. Escolhemos trabalhar com esse capítulo, o de número XII do romance, porque Joyce definiu que a “arte” que presidiria o capítulo é a “política”. Lembremos como ‘Ciclope’ foi

desdobrado nos sete¹³¹ itens da tabela manuscrita por Joyce, em 1921, que apresentam a estrutura do romance: a) um título, ‘Ciclope’, que remete ao canto IX da *Odisséia*; b) um lugar, a taverna, ou seja, a espelunca na Little Britain Street; c) um horário, cinco da tarde; d) um órgão, o músculo; e) um símbolo, o feniano, ou seja, os míticos heróis do nacionalismo irlandês; **f) uma arte, a política**; e g) uma técnica, o gigantismo. Nosso objetivo será simultaneamente explicar como a interação desses itens é desenvolvida no capítulo e como, a partir dessa interação, podemos mostrar como Joyce produz “arte” enquanto “política”.

Já no início de ‘Ciclope’, escutamos uma débil voz relatar quase ter perdido seu olho: ela nos informa, nas primeiras linhas do primeiro parágrafo do capítulo, que, na esquina de Arbour Hill, um limpador de chaminé, sem perceber, quase enfia a vara de seu longo equipamento de limpeza nos olhos do personagem que enuncia a voz. Uma referência à moderna metempsicose do ciclope Polifemo que tem seu olho perfurado por uma vara em brasa pelas mãos de Odisseu? A voz que narra o capítulo será a de um moderno ciclope? Sim e não!

Podemos dizer que a voz seja a metempsicose de Polifemo de um olho só, que agora surge como narrador do capítulo. Com algumas páginas de leitura, descobrimos que – muito diferente dos outros capítulos em que os acontecimentos são desenvolvido pelas ações e vozes dos próprios personagens – tudo que se passa em ‘Ciclope’ será apresentado pela narração dessa voz; cada novo evento, cada nova ação dos personagens, cada diálogo será indiretamente apresentado na voz dessa testemunha ocular que, por pouco, não teve seu olho perfurado por uma vara.

Assim, o único contato com a história, fornecendo a débil garantia dos seus fatos, será a narração dessa voz que, gradativamente, revela um pouco mais de si. Ela nos informa vir de um sujeito simples de Dublin, um cobrador de más e duvidosas dívidas, uma das profissões mais desprestigiadas e mal pagas da cidade naquela época. E, tão ou mais simples que o seu dono, será a sua narrativa composta por um vocabulário simplório, com frases curtas no típico inglês de Dublin, é marcada por um desinteresse para qualquer assunto que extrapole a articula-

¹³¹ Sete itens, pois o capítulo carece de uma cor na tabela.

ção seguida de mais de vinte e cinco palavras. Também, contrariamente ao que escutamos nos outros capítulos do romance, a voz de ‘Cíclope’ é avessa à complexidade do discurso, ocorrendo o mesmo com o seu pensamento: a complexidade em ambos casos lhe é tediosa. Além disto, a voz do narrador é inserida nos acontecimentos do capítulo e sua interação com estes também é quase mínima, pronuncia algumas poucas palavras de opinião pequena que sequer expressam os silenciosos comentários que são tecidos em sua consciência, pensamentos que acompanhamos, mas que não vão muito além de um simples aborrecimento preconceituoso em relação aos fatos que presencia.

Em um intervalo aproximado de sessenta páginas, no quarto maior capítulo do romance todos os fatos são narrados de forma diminuta pela voz dessa preconceituosa testemunha ocular, incapaz de refletir para além de seus interesses imediatos. Embora seja uma fala medíocre, a sua função no capítulo é máxima, pois indiretamente conhecemos o capítulo nos seguintes moldes: ‘Então ele disse aquilo’ e ‘Então tal pessoa fez isso’. E a habitual preguiça de nosso parcial¹³² narrador é, em muito, ampliada quando se trata de escutar e recontar as palavras de Bloom, que sempre são resumidas por reticências e comentários como: “*E então ele começa com suas palavras difíceis sobre fenômeno e ciência e este fenômeno e o outro fenômeno.*”, “*Posso afirmar a quem quiser me ouvir que ele falará sobre isso uma hora a fio garanto e sem parar*”¹³³.

¹³² A parcialidade da narração indireta também nos faz duvidar da própria narrativa, não aceitando como inteiramente fiéis as palavras pronunciadas e as ações cometidas pelos personagens. Embora, não podemos nos enganar, literariamente o ponto de vista de uma voz parcial e indireta é tão ficcional quanto a enunciação em primeira pessoa de um personagem. Como não existe por trás da narrativa uma realidade factual a ser naturalizada, mas apenas uma “realidade” imaginária, podemos somente nos apegar a verossimilhança que sustenta as partes da obra no todo.

¹³³ As traduções de *Ulysses* empregadas na tese são em grande parte provenientes de Bernardina da Silveira Pinheiro (Rio de Janeiro, Objetiva, 2005), na maior parte destes casos fizemos algumas alterações, cotejando as edições de Antônio Houaiss. (Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1982) e de Caetano Waldrigues Galindo (São Paulo, Cia. das letras, 2012), além de empregar algumas soluções próprias (certas passagens foram retraduzidas por inteiro). As traduções empregadas ainda necessitam de uma boa dose

Por um lado, a simplória voz que narra de forma unilateral o capítulo é a moderna metempsicose da alma do simplório ciclope Polifemo. Lembremos que o olho único do gigante homérico carrega em si a função metafórica que expressa tanto a ignorância em relação ao mundo alheio, como a simplicidade de raciocínio de sua linguagem, sendo incapaz de perceber a engenhosa brincadeira com as palavras feita por Odisseu ao nomear-se como “ninguém”. Além disto, o fato de que o capítulo esteja por inteiro descrito por uma única voz parcial é, também, mais uma forma moderna de apresentar a xenofobia primitiva de Polifemo, cuja incapacidade de abertura para o outro é tamanha que reduz a narrativa a um único ponto de vista a excluir brutalmente todas perspectivas. Assim, tudo que chega a nós sobre os personagens do capítulo XII é mediado por essa voz. Contudo, não nos iludamos; o ponto de vista da sua diminuta perspectiva, as suas medíocres opiniões, os seu poucos pensamentos, a impaciência de sua narração sempre indisposta, amputando as falas dos outros e em especial as de Bloom, por si só, já são um grande confronto perdido em que a pequena voz de ninguém devora todos os outros personagens, ações e falas.

Além disso, a voz do narrador sempre se apresenta pela simplíssima denominação de “I”, ou seja, “eu”, uma palavra monossilábica e, mais ainda, de uma única letra em inglês. Por ser uma única letra, *I*, expressa de maneira metafórica a rasa simplicidade de sua narração, praticamente desinteressada do que a cerca, assim, metaforizando também a estúpida simplicidade autocentrada e xenófoba do ciclope homérico. Além disto, a vogal faz a nossa testemunha ocular de forma literal se transformar em um único olho, pois “olho”, “eye” em inglês, é homófono de “I”; metaforizando em uma única letra o gigante de um olho só¹³⁴. Joyce é agudo, a complexa metáfora do ciclope concentrada em única letra já se encontra na primeira frase que abre o capítulo, a qual se inicia com “I” e termina com “eye” e que relata como o olho do narrador quase foi perfurado: “*I was just passing the*

de trabalho, pois a tradução de Bernardina, a despeito de sua excelência, tende a homogeneizar os distintos estilos empregados no capítulo XII.

134 Na história da literatura há uma intrincada relação entre narrador e testemunha ocular, contudo Joyce irá abordá-la de forma bem peculiar na metaforização da relação por meio da homofonia entre “I” e “eye”, que uma operação que posteriormente será encontrada em diversas obras de Samuel Beckett.

time of day with old Troy of the D. M. P. at the corner of Arbour hill there and be damned but a bloody sweep came along and he near drove his gear into my eye", uma metáfora de tradução impossível que em português se torna: "**Eu** estava só passando o tempo com o velho Troy do D. M. P. ali na esquina de Arbour Hill quando puta que pariu um maldito limpador de chaminé se aproximou e quase meteu seu equipamento de limpeza no meu **olho**."

Contudo, na escrita de Joyce, esse simples narrador que em uma única letra já vem a ser uma complexa metáfora do ciclope homérico, também será algo a mais, justamente aquilo que, no mito homérico, aniquila o gigante de um olho só: "*I*" é "ninguém". Nunca escutamos o seu nome, contrastando com as cascatas de nomes que serão enunciadas no capítulo, além disso, essa voz personagem não havia aparecido em nenhum dos outros capítulos e, após o final de sua narração em 'Ciclope', jamais voltaremos a ouvi-la nem qualquer coisa a seu respeito foi ou será mencionada. No capítulo, *I* é uma espécie de "João ninguém", os outros personagens o conhecem e mesmo trocam palavras com ele, mas *I* jamais se expõe, nunca defende uma opinião em voz alta frente aos outros personagens, sendo difícil compreender se tem amigos ou inimigos entre aqueles com quem conversa. Até mesmo o incidente com o limpador de chaminés, que afirmaria a sua presença enquanto um ciclope, passou de raspão, o espeto não chegou a furar seu olho.

Em seguida ao seu quase encontro com a vara do limpador de chaminés, *I*, relata que, por acaso, cruza com Joe, um típico sujeito decente de Dublin quando sóbrio, mas *I* arremata em seu silencioso pensamento: "Joe nunca está sóbrio". Joe pergunta se o narrador está sem beber, *I* responde em tom jocoso que não toma nada entre as bebidas. Joe convida *I* para irem até a espelunca, o bar de Barney Kiernan na Little Britain Street. Ambos se encaminham para o bar onde, finalmente, encontram com a moderna encarnação de Polifemo:

A figura sentada sobre um enorme bloco de pedra aos pés de uma torre redonda era a de um herói de ombros largos de vasto peito de membros robustos de olhos francos de cabelos vermelhos de múltiplas sardas de barba desgrenhada de boca larga de nariz grande de cabeça comprida de voz grossa de joelhos nus de punho de aço de pernas peludas de rosto corado de braços musculosos. De um ombro ao outro ele media várias varas e seus joelhos como montanhas rochosas estavam cobertos, como igualmente o resto de seu corpo onde quer que fosse visível, por uma espessa vegetação de pê-

los fulvos picantes em coloração e dureza semelhantes ao tojo da montanha (*Ulex Europaeus*). As narinas de abas largas, das quais se projetavam pêlos hirsutos da mesma tonalidade fulva, eram de tamanha amplitude que dentro de sua obscuridade cavernosa a cotovia poderia facilmente alojar o seu ninho. Os olhos nos quais uma lágrima e um sorriso constantemente lutavam por supremacia tinham a dimensão de uma couve-flor de bom tamanho. Uma poderosa corrente de sopro quente se emanava a intervalos regulares da cavidade profunda de sua boca enquanto em ressonância rítmica as reverberações fortes vigorosas e altas de seu formidável coração trovejavam retumbantemente fazendo com que o chão, o topo da torre elevada e as paredes ainda mais elevadas da gruta vibrassem e tremessem.

Ele vestia uma túnica longa sem mangas de couro de boi recentemente tosquiado que chegava até os joelhos como um kilt solto e isso era amarrado no meio por uma faixa de palha e fios de junco trançados. Por baixo disso ele usava calças de tartã de couro de gamo rudemente costuradas com tripas. Suas extremidades inferiores estavam cobertas por botas altas tingidas com líquen purpúreo, os pés sendo calçados com borzeguins de couro de boi cru secado no sal atados com a traquéia do mesmo animal. De sua faixa pendia uma fileira de pedras do mar que dançavam a cada movimento de sua figura portentosa e nelas estavam gravadas com toska e no entanto surpreendente arte as imagens tribais de muitos heróis e heroínas irlandeses da antiguidade, Chuchulin, Conn de centenas de batalhas, Niall de nove reféns, Brian de Kincora, o poderoso rei Malachi, Art MacMurragh, Shane O'Neill, padre John Murphy, Owen Roe, Patrick Sarsfield, Red Hugh O'Donnell, Red Jim MacDermott, Soggarth Eoghan O'Growney, Michael Dwyer, Francy Higgins, Henry Joy M'Cracken, Golias, Horace Wheatley, Thomas Conneff, Peg Woffington, o Village Blacksmith, capitão Moonlight, capitão Boycott, Dante Alighieri, Cristóvão Colombo, S. Fursa, S. Brendan, marechal MacMahon, Carlos Magno, Theobald Wolfe Tone, a Mãe dos Macabeus, o Último dos Moicanos, a Rosa de Castela, o Homem para Galway, o Homem que Quebrou a Banca de Monte Carlo, o Homem na Ravina, A Mulher Que Não Fez, Benjamin Franklin, Napoleão Bonaparte, John L. Sullivan, Cleópatra, Savourneen Deelish, Júlio Cesar, Paracelso, sir Thomas Lipton, Guilherme Tell, Michelangelo Hayes, Maomé, a Noiva de Lammermoor, Peter o Eremita, Peter o Empacotador, Dark Rosaleen, Patrick W. Shakespeare, Brian Confucius, Murtagh Gutenberg, Patricio Velasquez, capitão Nemo, Tristão e Isolda, o primeiro príncipe de Gales, Thomas Cook and Son, o corajoso Soldier Boy, Arrah na Pogue, Dick Turpin, Ludwig Beethoven, the Colleen Bawn, Waddler Healy, Angus the Culdee, Dolly Mount, Sidney Parade, Ben Howth, Valentine Greatrakes, Adão e Eva, Arthur Wellesley, Boss Croker, Heródoto, Jack o Matadorgigante, Gautama Buda, lady Godiva, O Lírio de Killarney, Balor do Olhar Maléfico, a rainha de Sabá, Acky Nagle, Joe Nagle, Alessandro Volta, Jeremiah O'Donovan Rossa, dom Philip O'Sullivan Beare. Uma lança deitada de granito de ponta acerada jazia ao lado dele enquanto a seus pés repousava um animal selvagem da tribo canina cujo arfar aaestertoroso informava que ele estava mergulhado numa modorra agitada, uma suposição confirmada por rosnados roucos e movimentos espasmódicos que seu dono reprimia de tempos em tempos por meio de golpes tranquilizadores com um porrete poderoso de pedra paleolítica toscamente modelado.

Desculpe-nos pela agigantada citação, troquemos por miúdos nas palavras

de *I*:

Ali, sem dúvida alguma, estava o cidadão num canto tendo uma grande confabulação consigo mesmo e aquele maldito cão vira-lata sarnento, Garryowen, à espera do que pudesse cair do céu em sua goela como bebida.

– Lá está ele – digo eu –, no meio de sua bagunça, com seu cantil cheio e sua porção de papeladas, trabalhando pela causa.

Há um contraste gigantesco entre as duas descrições do moderno Polifemo. Havíamos esquecido, ou melhor, omitido dizer que a sucinta narrativa de *I*, que apresenta a totalidade dos fatos entre os personagens de ‘Ciclope’, será no capítulo, a todo momento, acompanhada por interpolações de uma segunda narração grandiloquente que repassa os mesmos fatos ditos por *I*. Contudo, apesar de seu tamanho avantajado, ela não irá interferir na trama da ação que envolve os personagens, estes jamais a escutam e nunca são influenciados pela fala agigantada.

Assim, vamos conhecer duas vezes o nosso “verdadeiro” ciclope moderno: por um lado, é o cidadão, um bêbado em um bar de Dublin que, acompanhado por seu sarnento cachorro, “trabalha” com seus papéis para a causa irlandesa. Já em suas primeiras falas ao ver Joe e *I* entrando no bar, o cidadão denuncia seu caráter tacanho dizendo: “Parados esvaziem os bolsos!”, mas Joe rapidamente intercede: “Amigos deste lado”; o cidadão responde: “Amigos podem passar”. Para a estupefação de *I*, Joe começa a dar informes sobre a causa nacionalista na mesma altura e tom que as demandas do cidadão. Imediatamente, para selar a amizade, os três iniciam calorosas rodadas do “vinho nacional”, um eufemismo patriótico para a tradicional cerveja irlandesa que não cessa de ser bebida por um instante até o final do capítulo.

Por outro lado, completando o nacionalismo feniano do cidadão, este, na interpolação, torna-se uma gigantesca figura tão portentosa e lendária quanto o mítico guerreiro irlandês Finn McCool, líder dos heróis fenianos, um símbolo medieval de onde os movimentos nacionalistas irlandeses do século XIX e XX tiraram seu nome e inspiração. O gigante é tão grande quanto a mítica Dublin que, há três parágrafos, havia sido apresentada em mais uma das muitas interpolações agigantadas que se farão presentes no capítulo, nesse caso, ela retrata

uma segunda vez o caminho (umas duas ruas) que *I* e Joe tomaram para chegar ao bar. Na interpolação, de forma esplêndida, Dublin é a terra onde *“dormem os mortos poderosos como dormiram em vida guerreiros e príncipes de alto renome”*, uma agradável e abundante terra, cortada por inúmeros rios caudalosos em que uma multiplicidade de espécies de peixes nobres se divertem, onde crescem inúmeras árvores sob as quais belas donzelas se sentam cantando as mais belas canções enquanto brincam com toda sorte de belos objetos (tanto os rios quanto os peixes, árvores e objetos são um a um listados por Joyce). Uma terra que atrai heróis das mais longínquas províncias da Irlanda, onde *“surge um magnífico palácio cujo cintilante telhado de cristal é visto por navegantes que cruzam o vasto mar em veleiros construídos expressamente para essa finalidade, e para ali vêm todas as hordas e animais de engorda e primeiros frutos daquela terra para O’Connell Fitzsimon que recolhe um tributo deles, um chefe de tribo descendente de chefes de tribos*. A narrativa agigantada continua descrevendo e enumerando as maravilhosas verduras e frutas, dignas de príncipes, que naturalmente brotam dessa terra.

É uma descrição de uma longínqua terra mítica, digna dos poemas homéricos ou de lendas medievais. E adequadamente a essa terra idealizada, também é descrito o seu herói, um portentoso gigante apresentado por Joyce com inúmeros detalhes, que não descreveremos para não cansar o leitor que já foi obrigado a passar por eles na longa citação. O gigante é um herói tão poderoso quanto a gigantesca e atualmente adormecia ilha Ibérnia (forma latina derivada do céltico utilizada para denominar a Irlanda no Império Romano e no período medieval). Nesse momento, somos apresentados a duas novas figurações do gigante Polifemo: a primeira é o cidadão nacionalista que, mais adiante, se confrontará diretamente com Bloom; a segunda é a sua representação na pele do herói mítico. Tomemos as duas figurações, caso por caso, e utilizemos de início quatro itens apresentados na tabela desenhada por Joyce para nos ajudar a compreendê-los: a) um órgão, os músculos; b) uma símbolo, o feniano; c) uma técnica, o gigantismo; d) uma arte, a política.

Em primeiro lugar temos o cidadão, um militante da causa nacionalista e velho herói de guerra irlandês, que assume em sua pessoa a moderna figuração

do ciclope, o qual irá confrontar-se com Bloom, o moderno Odisseu. Os xingamentos anti-semitas (com que abrimos o capítulo) partem do cidadão e são apenas o ápice do confronto. O cidadão possui características em comum com o Polifemo homérico que ao se modernizarem sofrem algumas transformações ao ponto de se inverterm, contudo, sem abandonar a sua essência. Musculoso tal qual seu antepassado grego, ele é um ex-campeão nacional de arremesso de peso a distância, estando sempre muito mais que pronto para empregar seus músculos em favor da causa. No final do capítulo – em lugar de arremessar, como faz Polifemo, o cume de uma montanha contra a embarcação de Odisseu – o cidadão arremessará uma lata de biscoitos vazia no carro que Bloom usa para a sua fuga.

Estrategicamente, assim como *I*, ele não terá nome, mas é apenas referido como cidadão, pois vem a ser uma típica ou caricata (nesse caso, como na maioria das manifestações do gênero, tais características se confundem) figuração de um comportamento nacionalista de massa. De um gigante sem pares em Homero, o cidadão que o figura se torna o espírito da luta da hegemonia política dos irlandeses católicos frente à coroa inglesa protestante e frente aos irlandeses protestantes descendentes de ingleses. A xenofobia caricata do cidadão torna-se a confusa identidade nacional de oposição ao estrangeiro. Um gigante sem *ágora* que busca a formação de um estado exclusivamente irlandês com suas próprias leis e soberania, e cuja radicalidade nacionalista descarta as saídas mediadas por instituições políticas tradicionais, visando agir por meio da violência direta em uma guerra contínua contra o estrangeiro. O que era o comportamento individual do gigante torna-se o símbolo de uma luta política coletiva que busca despertar a hegemonia de um país gigante adormecido.

O cidadão irá tomar a frente do capítulo e, ainda que outros bêbados venham a surgir no bar ele sempre se adianta nas conversas e, embora suas ideias tacanhas pareçam ter origem em seus músculos e no álcool, ele tem de imediato opiniões para tudo, sempre alternando em sua fala algumas palavras em irlandês. Contudo, ainda que suas opiniões, de modo geral, conduzam o capítulo, temos a sorte de que a diminuta paciência de *I* para narrar os acontecimentos é também sobreposta às falas do cidadão, produzindo coisa do gênero:

Assim naturalmente o cidadão que estava apenas esperando pelo pis-

car de uma palavra começa a falar sem parar sobre os invencíveis e a velha guarda e os homens de sessenta e sete e sobre quem tem medo de falar de noventa e oito e Joe com ele sobre todos os homens que foram enforcados, eviscerados e transportados pela causa para um julgamento sumário pela corte marcial e uma nova Irlanda e um novo isto, isso e aquilo. Por falar em nova Irlanda ele deveria adquirir um novo cachorro ah isso ele deveria.

Engenhosamente, por meio da indisposição de *I*, que não sente a mínima afinidade com o cidadão, Joyce faz com que não sejamos obrigados a escutá-lo por muito tempo e sequer levar muito a sério o inflado discurso nacionalista de um bêbado. As falas do cidadão, embora de grande importância para localizarmos problemas históricos e políticos da Irlanda, sequer são inteiramente apresentadas aos leitores e, também, as respostas de Bloom contrárias ao discurso nacionalista são cortadas com ainda mais veemência pelo discurso de *I*, que, como havíamos dito, é a nossa única forma de contato com os acontecimentos e falas do capítulo. Joyce, como grande escritor, sabe que reproduzir o conteúdo de discursos políticos, independentemente da direção de seu engajamento não deve ser tomado como uma verdadeira literatura política. Uma ‘arte’ enquanto ‘política’ tem que se dar de outro modo.

Passemos, então, para a segunda figuração do moderno Polifemo que vem, à sua maneira, redobrar o nacionalismo do cidadão. Pronunciada em tom épico, tal qual as fantásticas descrições de cenas espetaculares que aparecem nos arcaicos poemas de Homero e nas lendas medievais, é feita a descrição de um musculoso herói, fisicamente gigantesco e esplendoroso em diversos aspectos listados com detalhe e descritos por Joyce. Contudo, do centro de sua grandiosidade desponta uma certa comicidade, como, por exemplo, suas narinas gigantescas, que poderiam abrigar ninho de passarinhos, ou o seu grande olho, que tem a dimensão de uma couve-flor de bom tamanho.

A descrição do gigante parece provir de outra época, uma época antiga, seguindo os padrões tipificados da retórica épica, a fim de representar a figura do herói grandioso que corresponderia a uma mítica e idealizada Irlanda. Isso se torna patente com a descrição das pedras entalhadas que pendem de sua cinta, nas quais estão gravadas com surpreendente arte “as imagens tribais de muitos

heróis e heroínas irlandeses da antiguidade”. Expressão máxima desses heróis antigos, o gigante musculoso se oferece como a continuidade de suas existências. As pedras que pendem de sua cinta apresentam um trabalho que rivaliza em excelência com os entalhes de Hefesto e nelas estão contidas as imagens de oitenta e sete heróis irlandeses, cujos nomes competem em dignidade com a longa lista de nomes dos famosos heróis gregos nas naus da *Ilíada*. Joyce começa pelos nomes dos míticos heróis do círculo feniano, passa por alguns reis lendários, destes passa para heróis históricos e personalidades irlandesas, então no esplendor de grandiosidade patriótica, o texto da lista se põe a misturar nomes lendários, heróicos e grandiosos de outros povos do mundo como se fossem irlandeses, como Golias, Dante Alighieri, Cristóvão Colombo, Carlos Magno, Benjamin Franklin, etc., para, em mais um passo, chegar ao cômico, enumerando nomes mais estranhos, tais como, entre outros, o Último dos Moicanos, o Homem que Quebrou a Banca de Monte Carlo, a Mulher Que Não Fez, capitão Nemo, Tristão e Isolda, etc. Assim, a lista de nomes continua em uma entranha mistura entre personalidades irlandesas, não-irlandesas e mesmo personagens de ficção, até Jack o Matador de Gigantes (que rivalizaria com o gigantesco mítico irlandês) aparece entre os quase noventa nomes que acabam por produzir, na descrição épica, um efeito cômico e ridículo. Por fim, para completar a figura do gigante musculoso há também a descrição agigantada de seu fiel companheiro canino.

O que há em comum entre o discurso nacionalista do cidadão e o épico gigante mítico? O discurso nacionalista radical, e não apenas o irlandês, é normalmente sustentado sobre uma tripla carência temporal¹³⁵: a) o presente é expropriado pela submissão ao colonizador, b) há uma ausência de laços objetivos com o passado emancipado e c) a garantia de um futuro autônomo é praticamente inexistente. Essa tripla carência temporal produz no discurso nacionalista o reaparecimento do um imaginário mítico de um tempo para além do tempo empírico em que a guerra contra o colonizador estrangeiro e a reconquista da própria terra prometida aparecem como uma missão coletiva e como

135 A passagem com as características da carência temporal do discurso nacionalista foi livremente adaptada do penúltimo parágrafo da parte III do texto “O retorno do teológico político” de Marilena Chauí (CHAUI, Marilena, O retorno do teológico político, Belo Horizonte, Editora da UFMG, p. 93-133, 2004).

realização da promessa de um povo no porvir. O entusiasmo nacionalista é, então, sustentado por aparições dos antigos heróis e mártires que conclamam os homens a reatar com a temporalidade mitológica para reencontrar o caminho da salvação nacional.

Não por acaso, o nome escolhido pelo principal movimento radical nacionalista irlandês – que operava por meio de ações violentas, em oposição a uma ação parlamentar e constitucional, no século XIX e no início do século XX – foi de *A Sociedade Feniana*, derivando seu nome dos lendários guerreiros, os *Fiana*, que, liderados por Finn MacCool, no século III, realizaram inúmeros feitos heróicos na ilha Ibéria (antigo nome da Irlanda). O próprio São Patrício, santo patrono da Irlanda e, portanto, também símbolo do nacionalismo, segundo as lendas, teria convertido Oisín, poeta e filho de Finn, que, de modo incrível, teria vivido para além da idade heroica e que, em troca de sua conversão ao catolicismo, teria contado a Patrício as histórias lendárias dos *Fiana*. Lembremos como na tabela desenhada por Joyce o símbolo que preside o capítulo é o ‘feniano’¹³⁶, que designa tanto o movimento nacionalista irlandês, quanto o passado mítico idealizado do país. Assim, o ‘feniano’ se encontra tanto no discurso do cidadão quanto na figura mítica do gigante como duas faces de uma mesma moeda que se fundem no imaginário nacionalista.

Dessa maneira, com um olhar muito diverso da simplicidade da linguagem de *I* que narra as histórias do cidadão, o capítulo é observado uma segunda vez por meio de metódicos detalhes elevados em aproximadamente trinta e três interpolações agigantadas em que são apresentados heróis, cavaleiros, santos, sábios, mártires, templos, castelos, monumentos, praças, jardins, árvores, ani-

¹³⁶ Já em *Finnegans Wake*, a última obra de Joyce, o título traz *Finnegans* enquanto uma referência à imagem mítica da Irlanda e a tradução de *Wake* do inglês tanto pode ser o verbo despertar, quanto o substantivo velório. No caso da escrita polítropa de Joyce, o título vem a ser as duas coisas: por um lado, a personificação da gigante Irlanda que desperta de seu velório, mas que, por outro lado, faz isso por terem derrubado whisky nela; levantando-se, então, uma nação bêbada semiviva, como o nacionalismo radical que a impulsiona e que, em termos históricos, carece apenas de seu próprio funeral.

mais, montanhas, rios, datas públicas festivas, comícios, passeatas, eventos esportivos, enfim, toda espécie de parafernália nacionalista em que uma sociedade pode se identificar heroicamente celebrando algo em comum. Neste sentido, as interpolações e as falas do cidadão vem enumerar aquilo que Marilena Chaui denomina como *semióforos* do nacionalismo, ou seja, a Nação como “o objeto do culto integrador de uma sociedade una e indivisa¹³⁷”. Tomemos as palavras de Chaui para apresentarmos propriamente a sua definição:

Nesse sentido, um semióforo é um signo trazido à frente ou empunhado para indicar algo que significa alguma outra coisa e cujo valor não é medido por sua materialidade e sim por sua força simbólica: uma simples pedra, se for o local onde um deus apareceu, ou um simples tecido de lã, se for o abrigo usado, um dia, por um herói, possuem um valor incalculável, não como pedra ou como pedaço de pano, mas como lugar sagrado ou relíquia heróica. Um semióforo é fecundo porque dele não cessam de brotar efeitos de significação.

[...] Embora um semióforo seja algo retirado do circuito da utilidade e esteja encarregado de simbolizar o invisível espacial ou temporal e de celebrar a unidade indivisa dos que compartilham uma crença comum ou um passado comum, ele é também posse e propriedade daqueles que têm o poder para produzir e conservar um sistema de crenças ou um sistema de instituições que lhes permite dominar um meio social¹³⁸.

Contudo, como antes dissemos, a política enquanto arte em Joyce não opera com o que o tradicionalmente é definido por um conteúdo político. Ele nos enganou mais uma vez, pois literariamente o símbolo “o feniano” é apenas em parte expresso, seja pelo cidadão, seja pelo gigante mítico ou pelos *semióforos* do nacionalismo irlandês. Além disso, a encarnação moderna do ciclope é, também, apenas em parte expressa pelo cidadão e pela figura do gigante mítico; e ousa-

¹³⁷ CHAUI, Marilena, Brasil, *Mito fundador e sociedade autoritária*, São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

¹³⁸ CHAUI, Marilena, Brasil, *Mito fundador e sociedade autoritária*, São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

mos dizer que artisticamente em ambos os casos eles vem a ser expressos não apenas em parte, mas em sua menor parte, o que não diz muito ao se tratar de um gigante. Na escrita *polítropa* de Joyce, sempre é necessário criticamente compreender o sentidos de suas ideias na fartura literária em que elas são expressas e vice-versa. A encarnação moderna do gigante é a técnica de escrita do capítulo: o ‘gigantismo’ assim como foi colocado na tabela de Joyce, e o próprio símbolo “o feniano” também vem a ser expresso por meio dessa técnica. Assim, a moderna encarnação de Polifemo é a própria fartura literária das interpolações agigantadas que recontam em estilo grandiloquente o que já fora narrado de forma diminuta por *I*. A afetada narração das interpolações são em si fenianas, pois em sua maneira de narrar, ainda que existam variações, elas denotam explicitamente traços épicos, heróicos e medievais, que remetem a um estilo de escrita tipicamente romântico. A atmosfera em que a grande maioria das interpolações respira é natural do século XIX, com seu romantismo exacerbado, cujo sentimento escapista visa unir o caráter nacional de um povo às lendas medievais, às ações heroicas e à fé cristã.

Acompanhando a narração de *I* até o final do capítulo, notamos que há trinta e três interpolações agigantadas que em seus detalhes formam uma espécie de “museu” de estilos literários, apresentando a diversidade de lugares comuns e de expressões tipificadas de uma retórica romântica e celebrativa. São os padrões retóricos que fundamentam o espetáculo imaginário em que uma sociedade pode “idealmente” se comunicar, celebrando sua unidade e identidade sem precisar voltar-se para as mediações institucionais e políticas de seu presente. É interessante notar que a língua agigantada das interpolações oscila, de modo geral, entre um imaginário medieval e romântico e um imaginário explicitamente religioso, sendo que o segundo começa a predominar mais para o final do capítulo, onde, entre outras coisas, chegamos a escutar uma missa¹³⁹.

As interpolações agigantadas oferecem um repertório retórico de representações românticas da realidade, demonstrando como seus elementos, a cada

¹³⁹ Sempre hereticamente, o capítulo apresenta inúmeras passagens que tratam de assuntos religiosos; infelizmente, por motivo de prazo, não será possível analisar tais passagens.

momento da simplória narrativa cotidiana de *I*, podem ser imaginariamente atualizados, tanto do ponto de vista de uma nova organização de seus elementos internos, como da ampliação de seu sentido, isto é, como novos elementos podem se encaixar ao discurso primitivo da celebração nacionalista¹⁴⁰. Assim, nós somos capazes de notar como o imaginário romântico, presente na fartura da própria linguagem, propõe o *semióforo* Nação. Mais que isso, vemos como esta identidade nacionalista pode assumir infindáveis semblantes que, sob novas roupagens, adequa-se a quaisquer circunstâncias cotidianas e históricas, podendo ideologicamente se repetir indefinidamente.

As interpolações fazem com que entremos em contato com diversos estilos de escrita, marcando padrões retóricos de distintas épocas e de funções distintas, contudo, isso ocorre a despeito de uma consciência histórica¹⁴¹, ou melhor, podemos dizer que Joyce apresenta a consciência histórica da anulação anacrônica da própria história. A maleabilidade imaginária em que esse discurso é capaz de assimilar quaisquer circunstâncias sempre atualizando-as a partir de uma mitologia originária, vem produzir a pior espécie possível de anacronismo histórico que, por meio do espetáculo heróico, produz a alienação do presente e conduz politicamente a posições extremamente reacionárias e radicais.

Estamos perante um anacronismo em que o presente desmancha-se em brumas imaginárias de um longínquo passado idealizado fazendo com que a política assuma a dimensão mítica de um estado de exceção, simultaneamente centrado no comportamento de massa e no culto à personalidade de líderes e mártires. Como vimos no segundo capítulo da tese, não foi por acaso, que, no século vinte, o maior exemplo histórico de uma ditadura, movida pelo caráter nacionalista, foi o Nacional Socialismo do Terceiro Reich com sua grandiosa e

¹⁴⁰ O parágrafo foi adaptado bem livremente CHAUI, Marilena, Brasil, *Mito fundador e sociedade autoritária*, São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

¹⁴¹ O capítulo é bem diferente de uma apresentação do desenvolvimento histórico da linguagem como ocorre no capítulo XIV, que se passa em uma maternidade e que, como havíamos dito, Joyce para metaforizar um nascimento produz uma técnica de escrita embrionária, que reconstrói, passo a passo, as transformações de um inglês arcaico até alcançar o inglês moderno utilizado pela época de Joyce.

anacrônica aspiração greco-romana¹⁴² sobreposta a suas míticas origens germânicas. Ao propor uma caricatura da tradição épica, Joyce é consciente de que a retomada romântica do estilo épico pela modernidade apresenta um sentido completamente distinto daquele que a épica havia produzido no período clássico. Como vimos por meio da filosofia de Vico, a épica foi para os povos gregos arcaicos uma espécie de história e de antropologia, a *paideia* que visava (de maneira consciente ou não) repassar uma tradição ainda viva, educando o povo de maneira nobre por meio de hábitos e de tradições de seu próprio tempo.

Ainda que nas interpolações do capítulo exista a predominância de estilos de escrita operando por meio da retórica romântica do século XIX, Joyce também apresenta alguns estilos de escrita agigantados contemporâneos ao período em que ele escreve *Ulysses*. A proposta se torna mais complexa, pois com estes novos estilos que são “naturalmente” empregados cotidianamente por sujeitos comuns como a fala jornalística, a fala jurídica, fala científica, fala esportiva, fala acadêmica, fala das colunas sociais, etc., Joyce vem demonstrar como, ainda que não sejam desenvolvidos em estilos românticos, essas falas também carregam, em si mesmas e em uníssono, essa espécie de inflação imaginária de um discurso, que a partir de agora chamaremos de ideológico.

Assim, o capítulo apresenta interpolações que não operam com os mesmo códigos da inflação romântica, mas que possuem seus próprios códigos de inflação e de mitificação de si mesmo; e que, na maneira como são construídos, são capazes de atualizar ideologias não apenas nacionalistas, mas de quaisquer outras formas de hegemonia que naturalmente visam a anulação de uma consciência histórica. Nesse sentido, Joyce está ampliando o leque de estilos das interpolações, ainda que o seu alvo continue bem específico: ele procura desenvolver um trabalho retórico¹⁴³ acerca de como a linguagem, por nós empregada sem maiores considerações, assume contornos ideológicos que, por meio da inflação de sua própria forma, constrói discursos desprovidos de qual-

¹⁴² Como abordamos em nosso capítulo II, p. 54-56.

¹⁴³ Distintamente do capítulo VII, ‘Éolo’, em que a retórica é trabalhada de maneira mais ampla; e também do capítulo XIV, ‘Gados do Sol’ no qual a retórica é desenvolvida no interior de um percurso diacrônico histórico da língua inglesa.

quer consistência histórica. Mais ainda. Joyce tem um segundo objetivo literário, pois, simplesmente por levar as operações desta forma de discurso às suas últimas consequências, procura expô-la ao cômico e ao ridículo que naturalmente o ornam (são o *ornatus* preceituado para o gênero alto que despencou para o gênero baixo).

Temos, assim, uma forma de atualização do discurso mítico moderno, em que realmente não importa o que seja colocado em seu interior – desde que seja colocado dentro da inflação de seu procedimento retórico – sendo precisamente isso o que no texto de Joyce exporá ao ridículo. Chegamos brevemente a ver como isso opera a partir da longa lista de heróis irlandeses da antiguidade talhados nas pedras que pendem da cinta do gigante: após termos passado por uma série de nomes de irlandeses, a lista começa a misturar nomes de pessoas de outras origens, épocas e mesmo personagens de ficção. Joyce é engenhoso, pois sem sair da estrutura formal que naturalmente organiza o discurso, ou seja, ao levá-lo ao pé da letra, ele irônica e comicamente produz a falência do mesmo. A comicidade na inflação dessa forma de discurso, com a completa distorção imaginária de seus conteúdos materiais e históricos é cuidadosamente trabalhada por Joyce, resultando em boa parte do que nos faz rir no capítulo. Veremos isso um pouco melhor, mais adiante, quando entrarmos com mais exemplos de interpolações agigantadas.

Assim, além das interpolações de estilo épico e romântico há interpolações não românticas, que fazem parte do discurso cotidiano comum. Estrategicamente, já nas primeiras falas de *I*, Joyce dá a entender que haverá um segundo discurso indireto no interior do seu discurso. *I* irá reproduzir um segundo discurso sobre algo já dito ao logo do capítulo por ele mesmo. Tomemos o exemplo do início do capítulo, quando *I* explica a Joe que ele trabalha como cobrador de dívidas alheias e que está correndo atrás de um certo Geraghty que deve uma soma de dinheiro ao comerciante judeu Moses Herzog. Ironicamente, *I* imita a reclamação do comerciante, dizendo: “*Meu Jesus, eu tive de rir do judeuzinho pon-do seus manguitos de fora. Ele beber meus chás. Ele comer meus açúcares. Por que ele não me pagar meu dinheiro ?*” Em seguida ocorre a interpolação daquilo que *I* reproduzia com ironia e que, agora, assume a linguagem de um documento jurí-

dico:

Por produtos não-perecíveis comprados de Moses Herzog, de 13 Saint Kevin's Parade na cidade de Dublin, bairro Wood Quay, comerciante, daqui por diante chamado de vendedor, e vendido e entregue a Michael E. Geraughty, Esquire, de 29 Arbour Hill na cidade de Dublin, bairro Arran Quay, cavalheiro, daqui por diante chamado de comprador, *videlicet*, cinco libras avoirdupois de chá de primeira qualidade a três shillings e nenhum pence por libra avoirdupois e quarenta e duas libras avoirdupois de açúcar cristalizado, a três pence por libra avoirdupois, o dito comprador devedor ao dito vendedor de uma libra cinco shillings e seis pence pelo valor recebido cujo total deve ser pago pelo dito comprador ao dito vendedor em sete prestações semanais todo dia sete do calendário de três shillings e nenhum pence: e os ditos produtos não-perecíveis não devem ser penhorados ou dados em garantia ou vendidos ou de outra forma alienados pelo dito comprador mas devem ser e permanecer e ser retidos como propriedade única e exclusiva do dito vendedor para serem utilizados por ele de acordo com sua vontade e prazer até que a dita importância tenha sido devidamente paga pelo dito comprador ao dito vendedor, da maneira aqui estabelecida deste dia em diante entre o dito vendedor, seus herdeiros, sucessores, curadores e depositários judiciais de uma parte e o dito comprador, seus herdeiros, sucessores, curadores e depositários judiciais da outra parte.

Analisaremos, logo abaixo, a afetação ideológica presente na maneira de escrita dessa passagem agigantada, após apresentarmos mais um exemplo de interpolação. Contudo, gostaríamos de frisar que a passagem já no início do capítulo dá pistas de duas questões temáticas que, para além do nacionalismo, são centrais no desenrolar da trama de 'Ciclope': o preconceito antissemita e uma relação bem complicada com o dinheiro. Um pouco mais adiante voltaremos a essas duas questões.

Joyce realiza a costura entre o discurso agigantado e o nosso discurso cotidiano de um segundo modo ainda mais interessante, fazendo com que, em poucos, porém importantes momentos, *I* seja capaz de reproduzir no interior de seu discurso uma segunda fala que se confunde com o estilo da fala agigantada.

Isso ocorre quando há uma mudança no interior do estilo do discurso de *I* devido à presença da leitura de um texto no interior dos acontecimento que ele está narrando. Por exemplo, há algumas passagens em que o cidadão resolve ler textos de jornais em voz alta para os demais bêbados, como as listas de casamento e de óbitos presentes no jornal *Independência Irlandesa*; neste caso, o cidadão enuncia longas listas de nomes¹⁴⁴, tal qual acontece em diversos casos da narração agigantada mítica. Há um outro exemplo que cremos ser ainda mais interessante e engenhoso quando *I*, no meio da trama, relata que Joe tira de seu bolso cartas de apresentação de carrascos e as começa a ler:

7 Hunter Street, Liverpool.

Ao elevado Xerife de Dublin, Dublin.

Honrado senhor eu rogo oferecer meus serviços no penoso caso acima mencionado em que enforquei Joe Gann na cadeia de Bootle em 12 de fevereiro de 1900 e eu enforquei...

– Mostre-nos, Joe – digo eu.

– ... o soldado Arthur Chace por assassinato torpe de Jessie Tilsit na prisão de Pentonville e eu fui auxiliar quando...

– Meu Jesus – digo eu.

– ... Billington executou o terrível assassino Toad Smith...

O cidadão tentou arrebatar a carta.

– Aguento firme – diz Joe –, *eu tenho um truque especial de pôr o nó corredio uma vez dentro ele não consegue sair esperando ser favorecido eu permaneço, honrado senhor, minhas condições é cinco guinéus.*

H. Rumbold,

Mestre Barbeiro.

Joyce realiza uma espécie distinta de interpolação, ou melhor, de quase interpolação com o texto do carrasco, pois, como a carta se encontra na trama de *I*, ela não pode ser considerada uma interpolação em si, mas vem assumir um caráter de realidade no interior da verossimilhança tramada pelo capítulo. Isso faz com que justamente essa quase interpolação, que apresenta uma fria brutalidade

¹⁴⁴ No capítulo, o cidadão faz isso para criticar a presença de uma série de nomes de ascendência inglesa em um jornal teoricamente de cunho nacionalista irlandês.

mortal e comprável (que embora pouco crível¹⁴⁵) seja, de fato, real, para os personagens de ‘Ciclope’ tanto em sua linguagem, quanto em seu conteúdo. Neste caso, com engenho, Joyce faz com que a realidade venha a ser mais bárbara do que as próprias interpolações estrategicamente infladas; e nos faz pensar o quanto um discurso mítico (fantasioso e pouco crível, tal qual a fala agigantada) impõe-se como uma presença marcante sustentando a própria realidade em nossos discursos cotidianos.

A quase interpolação da carta também serve para caracterizar o bar onde se passa o capítulo, um recinto localizado ao lado de um dos principais tribunais de Dublin, que, para não variar, é desdenhado pelo cidadão. Muitos dos fregueses do bar são pessoas com apelações na corte, o próprio Bloom, que em breve irá entrar no capítulo, fará uma parada no bar pois tem algo a resolver no tribunal. É interessante notar que, com o bar, Joyce fará mais uma inversão em relação ao poema homérico, pois, diferente da caverna de Polifemo que apresentava a ausência total de leis, o bar tem as suas paredes decoradas por uma coleção de artigos e objetos sobre direito e punição. Além da carta, os personagens no bar irão apresentar um número significativo de fatos diretamente relacionados a apelações jurídicas e punições penais. Na trama, há uma espécie de junção cômica entre álcool e eventos judiciais que se afinam bem com o discurso nacionalista.

Assim, invertendo a ausência de leis da caverna do ciclope homérico, há, no capítulo XII, diversas interpolações relacionadas a questões jurídicas e penais que, tal qual as duas últimas interpolações que citamos, literariamente procuram apresentar o agigantamento da ideologia presente na forma jurídica enquanto linguagem oficial do Estado, que ao realizar a função apaziguadora e reguladora da sociedade, em sua inflação se apresenta nitidamente como coerção social. En-

¹⁴⁵ É real, embora pouco crível, aceitar que homens comuns, como os barbeiros que diariamente têm a navalha em nosso pescoço, possam, por pouco dinheiro (embora a quantia de dinheiro não seja a questão) transformar-se em carrascos. Causando repulsa entre os seus personagens, a continuação da passagem relata que, na Irlanda desta época, muitos barbeiros completavam seus orçamentos executando o enforcamento do condenados e depois vendendo pequenos pedaços da corda usada no trabalho.

tre os casos jurídico e punitivos apresentados no capítulo, estão: dívidas financeiras, vigilância sanitária, inimputabilidade por doença mental, herança, pensão, danos morais, estelionato, punições corporais e mesmo a pena de morte. Ainda que no capítulo existam casos tematicamente mais pesados acerca da violência jurídica, nós iremos (também para não multiplicar nosso exemplos) examinar como Joyce apresenta a ideologia da linguagem jurídica na interpolação apresentada na passagem antes mencionada, em que *I* precisa coagir Gerady a pagar sua dívida a Herzog; pois, como antes dissemos, embora esse seja apenas um caso de dívidas, a linguagem ideológica jurídica se espalha de forma indiferenciada para uma multiplicidade de casos, constituindo-se como uma unidade imaginária e formal na qual o conjunto de práticas jurídicas pode se afirmar, seja em uma pena de morte ou no furto de uma maçã.

No caso da interpolação da sentença entre Gerady e Herzog, percebemos a inflação da linguagem jurídica por meio dos verbos atestadores na terceira pessoa do singular do presente ou do passado composto que exprimem o aspecto realizado (aceita, confessa, compromete-se, declarou...); ou o uso de indefinidos (todo condenado) e do infinitivo impessoal ou futuro, próprios para exprimirem a generalidade e a omnitemporalidade da regra do direito enquanto referência a valores que pressupõem a existência de um consenso universal; além disso, há o recurso a expressões lapidares como formas latinas. O conjunto dessas práticas retóricas exibe a ideia da neutralidade e da universalidade do próprio discurso do Direito que confere a aparência de um fundamento autônomo – e, por que não dizer, transcendental – no interior do qual se produz e se exerce a autoridade jurídica. A própria linguagem da sentença jurídica expressa essa neutralidade universal que, escondendo a sua constituição histórica, ideológica e classista, afirma-se imaginariamente na figura da estátua cega que imparcialmente equilibra o certo e errado para a grande retorta social, onde vem a ser enunciada a máxima: “a decisão de juiz não se discute, se cumpre!” Temos nesse caso a expressão por excelência da palavra autorizada, pública, oficial e enunciada “em nome de todos e perante todos”, cuja eficácia de sua própria enunciação consagra aquilo que enuncia, colocando a si mesma em um grau de existência superior.

Nesse sentido, a interpolação agigantada nos mostra como, formalmente

distinta da linguagem cotidiana, há na formalidade do discurso jurídico o exercício de um linguajar segundo que encarna plenamente a ideia de uma “ideologia da competência” que realiza a sua dominação pelo prestígio e poder conferidos ao conhecimento específico e elitizado que apenas vem a ser adquirido por meio da própria profissão. Essa linguagem estabelece a ideia de uma autoridade profissional fundamentada em um alto nível de saber formal e especializado que, assegurado pela sociedade e pelo Estado, confere ao advogado o domínio legal sobre o certo e o errado, ficando o exercício do Direito condicionado a uma quase tautologia da coerência jurídica que produz a dissimulação de um discurso autoritário que ideologicamente assume a aparência do verdadeiro e da eficácia plena.

Outra inversão presente do capítulo, que está marcada pelo bar, é que, contrariamente ao poema homérico – em que Odisseu traz o vinho de sua nau e precisa ludibriar o ciclope embebedando-o para escapar da caverna –, o álcool é desde o início a fonte de inspiração que move o cidadão e seus companheiros, todos sem exceção bêbados que não param de beber um só instante. O álcool vem naturalmente acompanhar as demais características chauvinistas do grupo e, somados ao discurso nacionalista que permeia tudo, temos antissemitismo, machismo, homofobia, piadas vulgares, louvações à cerveja, apostas em cavalos, descortesias gratuitas entre pares e fofocas sobre a vida alheia (porque fofocar nunca foi uma exclusividade feminina). Aliás, entre os personagens de ‘Ciclople’ não há a menor presença feminina e quando o “sexo frágil” é referido, na maior parte dos casos trata-se da indigna esposa infiel, entre elas, a própria Molly Bloom, isto é, *“a desmazelada gorda com quem ele [Bloom] se casou é um belo velho fenômeno com um traseiro como uma pista de boliche”*, ou a detestável Rainha Vitória, *“a velha puta flatulenta que está morta”*¹⁴⁶, ou as famosas profissionais do

¹⁴⁶ Certamente os nacionalistas irlandeses têm um ódio todo especial pela Rainha Vitória. É notável a sua descrição como uma bêbada que, contudo, é feita por bêbados do sexo masculino, indicando que, o que para eles é virtude, seria um vício para um mulher: *“Meu Jesus, eu tive de rir da maneira com que ele se saiu com aquilo acerca da velha com aqueles antolhos nela, bêbada como um gambá no seu palácio real toda a noite*

ramo “*de aumentar as partes íntimas*” masculinas; e, de acordo com o cidadão, uma “*adúltera e seu amante trouxeram os saxões ladrões para aqui [a Irlanda]*”. Caro leitor, é bom lembrar que estamos escutando esses insultos por meio da diminuta narração de *I*, imagine o que o ébrio conjunto de afirmações chauvinistas venha se transformar nas interpolações agigantadas.

Esse será o ambiente com que Bloom precisará se confrontar. O local apresenta uma temporalidade turva pelo teor alcóolico. Por um lado, *I* relata uma espécie de sonolência de personagens que haviam caído pela bebedeira, mas surgem das sombras e voltam para elas, mal conseguindo articular palavras; por outro, há a língua solta pelo álcool de alguns personagens, como o piadista Terry, e, também, o entusiasmado falante cidadão que, a cada novo *pint* de cerveja, torna-se mais virulento e descabido. O mais interessante é notar que, com a progressão das rodadas de bebida, não apenas o cidadão e os personagens que giram ao seu redor se tornam cada vez mais bêbados, mas a própria narração do capítulo gradativamente se torna bêbada, pois sentimos nitidamente o álcool ir se acumulando na fala de *I* e o próprio capítulo se torna bêbado. Mesmo a raiva dos personagens nacionalistas dirigida contra Bloom é apenas em parte motivada por sua ascendência judaico-húngara, pois, de forma bem clara e muito ampliando o ódio, está o fato de que ele não paga uma rodada de cerveja para a turma, caso o tivesse feito, tudo indica que o andamento do capítulo poderia ter sido diferente.

Em primeiro lugar, Bloom sequer tinha planos de entrar no bar, mas será o cidadão que, de dentro da espelunca, o avista perambulando de um lado para o outro na rua e o intima a entrar no recinto: —*Vamos entre, vamos lá, ele não vai te comer, diz o cidadão*. O cidadão refere-se ao seu cão, Garryowen, que, no interior do bar, rosnava para Bloom. Com isso, Joyce faz mais algumas inversões em

de Deus, a velha Vic, com seu copo de uísque escocês e seu cocheiro a carregando corpo e carcaça dela para rolá-la na cama e ela o puxando pelos fios da barba e cantando para ele velhos fragmentos de canções sobre Ehren on the Rhine e venha para onde a bebida é mais barata”.

relação ao texto homérico. Em primeiro lugar, Bloom, ao contrário do invasor Odisseu, é convidado a entrar; em segundo, o cidadão de início adverte que Bloom não precisa temer justamente aquilo com que o ciclope, na caverna homérica, ameaça o forasteiro: o pavor de ser devorado. Em seguida, temos uma terceira inversão, pois contrariamente à ausência das leis de hospitalidade da parte de Polifemo¹⁴⁷, é Bloom quem faz questão de não participar das amistosas rodas de cerveja, uma das mais famosas práticas de recepção e confraternização entre os dublinenses, cerveja que, em uma interpolação, em alguns parágrafos precedentes do capítulo, havia se tornado o néctar de cavaleiros imortais: *“Então eles começaram a discutir sobre o assunto, Bloom dizendo que não ia nem podia [beber] e para desculpá-lo sem nenhuma intenção de ofender e assim por diante e então ele disse que pegaria apenas um charuto. Por Deus, ele é um sujeito prudente, sem dúvida¹⁴⁸”*. É interessante notar que, contrariamente ao esforço de Odisseu, que precisa de embriagar Polifemo para que esse caia no sono e o grego possa enfiar o espeto em brasa seu único olho monstruoso, deixando-o cego, Bloom precisa fazer o esforço contrário de negar a bebida e, ao olhos repreensivos do cidadão e dos demais bêbados, irá acender um distinto e inofensivo espeto em brasa: um charuto fedorento.

Antes mesmo de chegarmos à sua ascendência judaica, Bloom já irá, em muitos sentidos, destoar da unidade chauvinista do “macho de bar” nacionalista, produzindo a reprovação e a ira do cidadão e dos personagens que o cercam. Vejamos o que caracteriza a moderna versão de Odisseu, cujo epíteto de “astucioso guerreiro” é rebaixado para “um maricas prudente”, que inspira a reprovação de seus conterrâneos de bar e dos demais personagens nos arredores de Dublin, fazendo com que Bloom se exile na própria cidade e pátria. Bloom é completamente anti-épico, ainda que precise realizar o célebre percurso épico

¹⁴⁷ Lembremos da longa discussão no poema épico em que Odisseu tenta persuadir o Ciclope, alegando que contrariar as regas e tradições de hospedagem era ofender à vontade do próprio Zeus.

¹⁴⁸“So they started arguing about the point, Bloom saying he wouldn’t [drink] and he couldn’t [drink] and excuse him no offence and all to that and then he said well he’d just take a cigar. Gob, he’s a prudent member and no mistake.”

de Odisseu, porém transmutado: a) Calypso é sua casa, onde prepara seu café da manhã; b) o êxtase dos comedores de Lotus, um banho matinal; c) o reino subterrâneo do Hades, o enterro de seu amigo Dignam; d) o palácio de Éolo, sua passagem pelo jornal em que trabalha; e) a terra dos canibais Lestrigões, uma pausa para almoço; f) passar entre Sila e Caribdes, os corredores de uma biblioteca pública; g) as rochas moventes no mar, os personagens de Dublin, vagando pelas ruas; h) as sereias, as garçonetes de um bar com música; i) o ciclope Polifemo, o capítulo que estamos analisado; j) a bela imagem de Nausica, uma masturbação à beira da praia; k) cuidar dos gados de Hélio, um parto na maternidade de um hospital; l) enfrentar o leito e a mágica de Circe, uma noite louca em um bordel; m) por fim, regressar a Ítaca e encontrar a fiel Penélope, o seu regresso ao lar onde Molly, a esposa pouco fiel, dorme.

Embora fosse possível realizar esse moderno percurso de uma forma heroica, Joyce opta por fazer de Bloom um “homem comum enfim”¹⁴⁹. Trabalha para um jornal onde é destratado pelo editor, contudo, não é um jornalista, mas um vendedor de anúncios que precisa conceber frases curtas e de efeito que são acompanhadas de imagens, uma espécie de publicitário antes mesmo do termo ser cunhado, e, diferentemente dos nossos dias, em que é uma das profissões mais importantes e rentáveis, em 1904 e em Dublin, seu trabalho não é dos mais bem vistos e nem bem pagos. No bar, em nosso capítulo, ele tenta convencer um dos personagens acerca da venda de um anúncio.

Bloom é, como diversas vezes chamado no capítulo XII, um homem prudente e com grande docilidade e atenção para com seus concidadãos e para as demais formas de vida animal¹⁵⁰. Mesmo quando sem vontade, jamais se recusa a

¹⁴⁹ Retiramos a expressão “Homem comum enfim” de *Finnegans Wake*, onde “*here comes everybody*” é uma das atualizações das iniciais H.C.E, as quais percorrem todo o livro, tornando-se um multiplicidade de personagens e fatos. Optamos pela a tradução “Homem comum enfim” presente no título da edição brasileira do livro de Anthony Burgess: *Homem comum enfim. Uma introdução a James Joyce para o leitor comum* (São Paulo, Companhia das Letras, 1994), onde ele faz uma precisa análise dos vários sentidos desta expressão.

¹⁵⁰ Diversos animais aparecem no romance: porcos, cavalos, cachorros, gatos,

escutar o próximo, ainda que a ação recíproca não lhe seja tão comum. Está sempre empenhado em ajudar os outros, como por exemplo, no capítulo XII, ele se encontra na frente do bar que se localiza ao lado da corte de Dublin para tentar encontrar os advogados Terry e Martin Cunningham, a fim de ajudar com os problemas legais da pensão da esposa de Dignam, seu conhecido recém falecido, embora sua ação seja interpretada em sentido duvidoso por seus “colegas” de bar. Além disso, no capítulo, Bloom é desacreditado por ter a postura de um marido babão que sai de madrugada para comprar creme para a sua mulher, quando é de comum conhecimento dos personagens do bar que ela lhe é infiel. Os bêbados maliciosamente endereçam a Bloom perguntas insinuanes sobre Blazes Boiland com quem Molly Bloom tem um caso (contrariamente a Penélope que tece e destece durante onze anos a sua mortalha de castidade na espera da volta do marido). Ciente do caso, Bloom passará o romance todo, ou seja, o seu dia em Dublin, procurando ao máximo evitar esbarrar em Boiland.

O romance também revela que há cerca de onze anos, desde que seu filho morreu em seguida ao nascimento (um período que coincide com a volta de Odisseu de Tróia para os braços de Penélope), a relação sexual com sua esposa nunca mais foi a mesma, a sexualidade de Bloom tornando-se muito problemática (durante todo esses anos ele não tem relações sexuais com Molly) e, além disso, há no romance sequências com fortes indicações de suas tendências sado-masoquista e homoeróticas, principalmente no capítulo XV, que se passa em um bordel. Mais ainda, somos informados que esse homem prudente tem sua linhagem masculina duplamente interrompida: além da morte de seu único filho, o seu pai comete suicídio, maculando irremediavelmente a macheza da alma de Bloom. Apesar disso, o corpo de Bloom é um dos mais vivos e sensualizados de todo o romance, como provam seus fluxos de consciência e disso um dos mais fortes exemplos se encontra no capítulo V, referente aos comedores de ópio da *Odisseia*, em que Bloom toma um do banho de banheira e seu corpo é descrito completamente imerso em um mundo de estímulos e prazer (perfumes, cores, sabores, calor, tato).

Temos um conjunto razoável de características de Bloom e mais adiante voltaremos a outras particularidades, principalmente sua ascendência judaica; mas, no

etc.. Bloom conversa com o gato no capítulo III, ele é transformado em um animal no delírio do capítulo XV. O romance tem várias passagens animais, por exemplo, Bloom relata ter engravidado a sua esposa ao ver cachorros transando na rua.

momento, para podermos voltar ao capítulo que estamos examinando, torna-se importante saber que, apesar de seu corpo ser bem sensualizado, nosso moderno Odisseu sempre tem a tendência a interagir com o mundo por meio de uma percepção intelectual e cientificista, ainda que bem pessoal e humanizada; além disto, ele é bastante erudito para um homem comum.

Coloquemos Bloom de volta ao capítulo onde havíamos parado, Ele acaba de entrar no bar por uma intimação do cidadão, incomoda os bêbados porque decide não beber, acende um charuto, escuta a leitura da terrível carta do carrasco barbeiro e começa a discutir sobre pena capital com seus colegas de bar. A contragosto, *I* relata que desde o início *“Bloom veio logo com o por que e o porquê de todo o absurdo do negócio”*, Bloom, de imediato, destoa do discurso chauvinista do cidadão e dos demais bêbados, não apenas com o que diz, mas em sua maneira de discordar que em si traz a inevitável ira dos demais, pois discorda do discurso dos seus “companheiros” de bar por meio do que é mais destoante para eles: o emprego científico da razão.

De acordo com *I*, Alf, que acabara de ler a carta, relata que mesmo na morte os enforcados apaixonados mantêm a sua virilidade acesa em ereções fálicas, alega o caso de Joe Brady, pertencente ao grupo radical nacionalista que atuou entre 1881 e 1883, os Invencíveis: *“– A mais santa verdade – diz Alf. – Eu ouvi isso do chefe dos carcereiros que estava em Kilmainham quando enforcaram Joe Brady, o invencível. Ele me disse que quando cortaram a corda depois da queda aquilo estava de pé na cara deles como um atizador de brasa.”* Bloom procura cientificamente desmentir o fato de que a ereção tenha algo a ver com o enforcado ser um apaixonado: *“– Isso pode ser explicado pela ciência – diz Bloom. – É somente um fenômeno natural, compreendem, porque devido a... E então ele começa com suas palavras difíceis sobre fenômeno e ciência e este fenômeno e o outro fenômeno.”* Mas, para não variar, desconhecemos a continuação do que ele teria a dizer, pois sua fala é interrompida pela censura de *I* por meio de três pontos e um comentário tacanho. Apesar de jamais termos escutado a fala científica de Bloom esta é engolida pela narrativa agigantada e se transforma em um pretencioso discurso médico-científico:

O distinto cientista herr professor Luitpold Blumenduft apresentou um testemunho médico para o efeito de que a fratura instantânea das vértebras cervicais e consequente cisão da medula espinhal seria, de acordo com a tradição mais bem aceita da ciência médica, calculada a fim de produzir inevitavelmente no sujeito humano

um estímulo ganglionar violento dos centros nervosos do aparato genital, fazendo desse modo os poros elásticos da corpora cavernosa se dilatarem rapidamente de maneira tal a facilitar instantaneamente o fluxo sanguíneo para aquela parte da anatomia humana conhecida como pênis ou órgão masculino resultando no fenômeno que tem sido denominado pela faculdade de uma ereção prolífica mórbida para cima e para fora *in articulo mortis per diminutionem capitis*.

Como havíamos dito, para Joyce não importa o suposto conteúdo do discurso, e sim que ele seja apropriado pela inflação imaginária de um estilo discursivo que o transforma em ideologia. Embora a fala original de Bloom procurasse se opor ao chauvinismo do cidadão e dos demais bêbados, mesmo assim, ela é engolida pela interpolação agigantada, produzindo um efeito similar aos demais discursos ideológicos, porém, neste caso, temos a inflação de um discurso científico-médico. Tal qual a profissão jurídica, a médica é um dos maiores símbolos de prestígio social, assim, na interpolação o nome de Bloom é elevado, em língua alemã, ao prestigioso “herr professor Luitpold Blumenduft”. A distinção instituída entre médico e paciente por seu discurso é sustentada, assim como a jurídica, por uma *ideologia da competência* fundamentada sobre um alto nível de saber formal e científico, que assegura aos médicos o domínio sobre a saúde e a doença. Neste sentido, a interpolação apresenta a “*tradição mais bem aceita da ciência médica*” sustentada por uma linguagem que visa a uma pretensa neutralidade e universalidade do próprio discurso científico que lhe confere a aparência de um fundamento autônomo. É interessante notar que o discurso médico culmina comicamente com os tradicionais e impopulares usos de termos latinos que antes ouvimos no discurso jurídico e, mais adiante, iremos escutar no discurso religioso.

Assim, durante o capítulo, a narração agigantada deglute ideologicamente qualquer assunto que seja colocado pelos personagens e escutaremos a inflação da linguagem em estilo jornalístico, acadêmico, esportivo, de coluna social, etc.. Perceberemos também como esse discurso pode com a mesma naturalidade passar de termos latinos para o latido de um cachorro, como ocorre na interpolação que analisa em uma crítica literária os latidos da passagem em que o cidadão bêbado começa a conversar em irlandês com seu cachorro Garryowen o qual, sedento por uma travessa de água, rosna e uiva de volta. Vejamos como mesmo a linguagem canina irá comicamente trazer a superioridade do caráter nacional da língua irlandesa, comprovada por moldes muito próximos ao próprio trabalho acadêmico de crítica literária que realizamos:

Todos aqueles que estão interessados na divulgação da cultura

humana entre os animais inferiores (e seu nome é legião) deveriam se empenhar em não perder a demonstração realmente maravilhosa de cinantropia feita pelo famoso velho setter irlandês cãolobo antigamente conhecido pelo sobriquet de Garryowen e recentemente rebatizado pelo amplo círculo de amigos e conhecidos como Owen Garry. A demonstração, que é o resultado de anos de adestramento por bondade e um sistema dietético cuidadosamente planejado, compreende, além de outros feitos, a declamação de versos. Nosso maior perito de fonética vivo (cavalos selvagens não hão de arrancar isso de nós!) não deixou pedra sob pedra em seus esforços de elucidar e comparar o verso declamado e descobriu que ele tem uma semelhança notável (os *itálicos* são nossos) com os versos irlandeses dos antigos bardos celtas. Não estamos nos referindo tanto àquelas canções de amor adoráveis com as quais o escritor que esconde sua identidade sob o gracioso pseudônimo de Galinho Cheiroso familiarizou o mundo amante de leitura mas de preferência (como um colaborador D.O.C. o assinala em uma comunicação interessante publicada por um jornal vespertino contemporâneo) à nota mais áspera e pessoal que se encontra nas efusões satíricas do famoso Raftery e de Donald MacConsidine para não mencionar um lírico mais moderno grandemente em evidência no momento. Nós acrescentamos um espécime que foi traduzido para o inglês por um eminente erudito cujo nome não temos no momento a liberdade de revelar embora acreditemos que para nossos leitores a alusão tópica seja bem mais do que uma indicação. O sistema métrico do original canino, que lembra as intrincadas regras aliterativas e isossilábicas do englyn galês, é infinitamente mais complicado mas acreditamos que nossos leitores concordarão que o espírito foi bem apanhado. Talvez devesse ser acrescentado que o efeito é grandemente aumentado se o verso de Owen for falado de certa forma lentamente e indistintamente num tom sugestivo de rancor reprimido.

Maldição de minhas maldições

Sete dias todos os dias

E sete quinta-feiras secas

Em você, Barney Kiernan

Sem um gole de água

Para acalmar minha coragem

E meus bagos rosnado vermelho

Para a luzes de Lowry

Voltemos ao bar novamente onde o havíamos deixado, logo após a leitura da carta de recomendação do carrasco, quando o cidadão e Bloom tomam a dianteira da discussão, um deles falando sobre os mártires irlandeses e o sentido de morrer por seu país, o outro continuando a falar sobre os fenômenos corporais envolvidos no enforcamento. E, como vimos, não é possível acompanhar por muito tempo o desenvolvimento dessa discussão, pois *I*, o nosso narrador, rapidamente se esquece dos dois personagens, perdendo-se em lembranças de um fato ocorrido com Bloom e segue nos contando, também pejorativamente, essa nova história em que Bloom procurava mostrar a um jovem os males do álcool, falando de “fenômenos” e “você não percebe” e “por outro lado”. Mas *I* interrompe drasticamente a narração, por um susto, causado pelo aumento da intensidade da discussão entre Bloom e o cidadão que chega a um tenso impasse em uma das passagens mais dramáticas do capítulo:

– À memória dos mortos – diz o cidadão erguendo seu caneco e encarando Bloom.

– Isso aí, isso aí – diz Joe.

– Vocês não percebem o xis da questão – diz Bloom. – O que quero dizer é...

– *Sinn Fein!* – diz o cidadão. – *Sinn fein amhain!* Os amigos que amamos estão ao nosso lado e os inimigos que odiamos na nossa frente¹⁵¹.

Mesmo em relação à memória dos mortos, Bloom insiste em retomar seu ponto, mas é energicamente interrompido por uma exclamação: “*Sinn Fein*” e “*Sinn Fein amhain*” um famoso bordão patriótico em irlandês antigo, que traduzido ao português

¹⁵¹ “—The memory of the dead, says the citizen taking up his pintglass and glaring at Bloom.

—Ay, ay, says Joe.

—You don’t grasp my point, says Bloom. What I mean is ...

—*Sinn Fein!* says the citizen. *Sinn Fein amhain!* The friends we love are by our side and the foes we hate before us.”

quer dizer “nós mesmos” e “nos mesmos a sós”¹⁵² e que, nas palavras do cidadão revelam suas cores ao se transformar no ameaçador: “Os amigos que amamos estão ao nosso lado e os inimigos que odiamos na nossa frente.” Mas o que está posto à frente do cidadão que tanto o perturba?

Com Leopold Bloom, Joyce desloca a questão do conflito entre irlandeses nativos e ingleses colonizadores, que aparentemente dominaria a questão política irlandesa, para a questão da xenofobia de modo muito mais amplo. Joyce passa da questão de nacionalistas versus anticolonialistas ou seja católicos versus protestantes, para a questão ideológica da afirmação do eu pela exclusão do que lhe é diferente. No capítulo, Leopold Bloom é odiado pelo grupo chauvinista liderado pelo cidadão, embora fique claro para todos os personagens que Bloom não é exatamente um judeu, sequer sendo circuncidado, pois seu pai, de fato um judeu húngaro, ao migrar para Irlanda converteu-se ao protestantismo, e mudou seu sobrenome de Virág para Bloom. Assim, Leopold Bloom, nascido na Irlanda, é filho de um *converso* e de uma cidadã irlandesa protestante. Além disto, Leopold se converte ao catolicismo para se casar com Molly. De fato, no dia em que se passa o romance ele usa roupas negras que lhe dão a aparência de um judeu ortodoxo, mas a veste não é motivada pela religião e sim pelo funeral de um amigo, que ocorre no mesmo dia.

No capítulo, há inúmeras confusões acerca de sua identidade enquanto *inimigo* do nacionalista que transformarão Bloom de roupas negras em um *cavalo negro*. Expliquemo-nos. Após uma série de discussões com o cidadão, Bloom pede licença para sair do bar para procurar mais uma vez Terry e Martin Cunningham no tribunal, para que estes, como dissemos, pudessem ajudar na solução dos problemas acerca da herança da viúva de seu amigo recém falecido. Assim que Bloom deixa o recinto, Lenihan, um dos bêbados, supõe que Bloom estava usando o tribunal como um pretexto e que, na verdade, ele teria saído para receber o prêmio de uma corrida de cavalos, justamente a corrida que um *cavalo negro* teria vencido, dando um incrível prêmio de cem para cinco. A expressão idiomática inglesa “*black horse*”, ou seja, um “cavalo negro” significa um cavalo desconhecido que se torna um grande azarão e ganha uma aposta. Para o cidadão e os demais bêbados, Bloom se torna um *cavalo negro*, pois assume a imagem de um

152 O bordão sendo um mote da Liga Gaélica que desde o final do século XIX procurou revitalizar as tradições gaélicas irlandesas na ilha; inicialmente, por meio do ensino da língua e, em seguida, por meio da militância política nacionalista. Ver página 333 de GIFFORD, D.; SEIDMAN, R. J. *Ulysses annotated*. Los Angeles, Universidade da Califórnia, 1998.

estrangeiro que acaba por encher seu bolso com o dinheiro dos homens locais e, pior ainda, mesmo com um prêmio, não resolve pagar uma rodada de cerveja para a turma.

Assim, Bloom assume a imagem do *cavalo negro*, apesar de tudo indicar o contrário, pois todos sabem que ele nunca havia apostado em cavalos, além do que Terry e Martin Cunningham, aparecem no bar, confirmando que haviam combinado de se encontrar com o anti-herói do romance. Eles, além disso, procuram desmentir as várias acusações preconceituosas sobre a origem judaica, a sexualidade confusa e as demais ofensas infundadas sobre Bloom e, estrategicamente, no momento em que a discussão sobre Bloom esquenta, pedem mais uma rodada de cerveja para acalmar o ânimo de todos.

Por assumir a imagem do *cavalo negro* – ou seja, judeu, altruísta, maricas, não beber, não ser nacionalista, etc. – Bloom vem a ser o nosso moderno Odisseu, o *polítropo* outro, expresso agora na figura do “*homem comum enfim*”; que a despeito de ser um “homem bom”, ou talvez por isso mesmo, é ridicularizado e perseguido.

Mas tudo não passa de um jogo de acusações sem fundamento em um jogo de imagens. Mesmo a defesa de Bloom em seu último confronto com o cidadão no final do capítulo – que em relação ao canto de Homero corresponderia ao momento em que Odisseu, após ter escapado da caverna de Polifemo, ao partir em fuga em sua nau resolve dizer ao gigante de um olho só o seu verdadeiro nome que havia escondido com a autodenominação como *ninguém* – irá se transformar na lista de nomes (com que abrimos este capítulo e o primeiro capítulo da tese): Espinosa, Marx, Mercadante, Mendelssohn e Jesus, que revelam uma condição judaica muito particular, ou melhor, uma condição nem tão judaica, como explicamos em nosso primeiro capítulo¹⁵³.

Assim, conhecemos a moderna encarnação literária de Odisseu, mas após tantas reviravoltas e transformações, a que conclusão podemos chegar acerca da transmigração da obtusa alma daquele que lhe opõe, ou seja, a do ciclope Polifemo? 1) o monstruoso gigante de um só olho, em um primeiro momento, teria se transformado em *I*, a nossa testemunha ocular, que, por meio de sua narração diminuta em primeira pessoa, unilateralmente devora por completo a narrativa de todos os demais personagens; 2) mas o monstruoso gigante xenófobo também vem a ser o cidadão nacionalista que agride Bloom e que, por meio de seu discurso chauvinista, tem na ponta da língua a resposta para toda e qualquer questão; e a xenofobia do monstruoso gigante é o ideológico estado de exceção em que uma

¹⁵³ Na primeira parte do capítulo I da tese, páginas 16 e 17.

sociedade nacionalista se divide de forma beligerante entre amigos e inimigos, entre afirmação do eu e o ódio à alteridade; 3) mas o monstruoso gigante ébrio e desprovido de leis também vem a ser o bar que, além de incessantemente alastrar o álcool, tem suas paredes decoradas com uma coleção de artigos e objetos sobre direito e punição, atestando a forma oficial de coerção do estado que se mistura aos relatos sobre o mesmo assunto, emitidos por personagens cada vez mais bêbados; 4) mas o monstruoso gigante mítico também vem a ser o estilo das interpolações agigantadas com a construção de seus semióforos míticos, religiosos e românticos; 5) mas o monstruoso gigante incapaz da reflexão vem a ser também as interpolações com a inflação ideológica dos discursos técnico, jurídico, médico, acadêmico, jornalístico, esportivo, etc. que se sobrepõem à nossa linguagem cotidiana; 6) mas o monstruoso gigante de gritos primitivos também vem a ser a diferença entre a narração diminuta do preconceituoso olhar de *I* e o agigantamento das interpolações de múltiplos semblantes, a diferença da proporção entre elas faz o gigante ser ainda maior; e a xenofobia do monstro vem a ser metaforicamente expressa pela ausência total de comunicação entre as duas narrativas que jamais interagem entre si, radicalmente dividindo o capítulo entre uma e outra versão de um único e mesmo fato.

Com esta enumeração, em que o gigante assume múltiplas identidades, podemos chegar a conclusão que Polifemo e sua xenofobia são o próprio ‘Ciclope’, ou seja, o capítulo em seu conjunto. A moderna transformação literária do monstro homérico é a própria sobredeterminação de todas suas formas narrativas, de todos personagens e eventos do capítulo. O ciclope homérico se transforma no ‘Ciclope’ de Joyce, ou seja, na construção literária do capítulo. Essa talvez seja a primeira grande pista para começarmos a entender como, na literatura de Joyce, a “arte” se transforma em “política” e vice-versa. Assim, a unidade irrefletida de exclusão radical posta pelas diversas figuras ideológicas da afirmação do eu e do ódio à alteridade é expressa pela obra (no caso, pelo capítulo) enquanto um todo literário. O sentido de uma obra de arte não é algo que a preceda ou que possa ser isolado dela, mas é a produção imanente da sua fatura que, enquanto um todo, age prolixamente sobre cada uma de suas partes ressignificando-as, reciprocamente, de maneira precisa. Não isolando de forma artificial o discurso em

uma obra, podemos começar a entender a importância da diferença entre fazer uma “literatura política” e “produzir politicamente a literatura”.

Contudo, a despeito de ‘Cíclope’ e de todas as demais posições antinacionalistas em *Ulysses*, a obra se torna, sem dúvida, o monumento artístico mais importante da Irlanda. E não por que seja uma realização artística superior às demais, mas porque ideologicamente a ela, junto ao São Patrício e à cerveja Guinness, foi atribuída a condição de um *semióforo*. Basta lembrarmos como o dezesesseis de junho, dia em que se passa o romance, é anualmente celebrado como uma das mais importantes festas populares da Irlanda, o *Bloomsday*, inclusive mais popular do que o feriado de São Patrício, o padroeiro do país. Nessa data, o dia mais difícil do ano para se conseguir um quarto de hotel em Dublin, uma massa festiva se dirige para a capital irlandesa para realizar o mesmo periplo de Bloom em *Ulysses*, todos os locais do romance se tornam pontos turísticos badalados, os restaurantes da cidade oferecem em seus cardápios as refeições que o “herói” come durante o seu dia (mesmo o rim no café da manhã), os *pubs* batem recordes na venda de cerveja, há recitais, leituras dramáticas, peças de teatro, desfiles nas ruas, inúmeras festas e toda uma série de bugigangas vendidas em nome do livro para aqueles poucos que o leram com gosto e para aqueles infinitos outros que o compraram para descansar na estante. Por pouco, se o cúmulo do ridículo o permitisse, o dia poderia passar de um simples feriado nacional a um feriado religioso católico, o heróico Santo Bloom ou Santo Joyce, “um novo apóstolo para os gentios¹⁵⁴”.

Contudo, se nos lembrarmos de que *Ulysses* foi escrito no continente europeu, nas cidades de Trieste, Zurique e Paris, em um exílio auto imposto por Joyce que jamais foi capaz de voltar ao seu país¹⁵⁵, e que a obra só foi publicada em 1922, em Paris, sendo proibida em todos países de língua inglesa por mais de dez anos e, pior ainda, na Irlanda a obra apenas passou a circular nas livrarias no

¹⁵⁴ Forma irônica com a qual o cidadão apelida Bloom após esse ter falado sobre amor entre as pessoas.

¹⁵⁵ Exceto por pequenas passagens bem rápidas que Joyce, em suas cartas, relata ter feito com bastante desgosto.

final da década de 1950¹⁵⁶, pois o livro foi de imediato acusado de pornográfico, miserável, grotesco, chulo, ilegível, bêbado, de se contrapor aos bons costumes familiares, pátrios e mesmo literários. Como, então, explicar que com o passar de tão poucos anos, a obra pôde se tornar um símbolo de orgulho nacional? Teria o povo irlandês, com um pouco de humor e bastante clarividência, compreendido a si mesmo como integrante de uma nação bêbada, incompreensível, chula, grotesca e pornográfica, a qual celebraria a si mesma ao intentar contra os valores da família, da pátria, da literatura e mesmo do capital? Com certeza não. A celebração de *Ulysses* enquanto um símbolo patriótico seria uma contradição absurda caso ela não se desse sob a forma de um *semióforo*, pois, como vimos, a apropriação de um objeto enquanto semióforo tem muito pouco haver com as qualidades imanentes desse objeto, sendo seu efeito, enquanto *semióforo*, produzido pelo próprio mecanismo, diríamos, de agigantamento imaginário de uma apropriação que não depende diretamente da realidade daquilo que de maneira ideológica ele recobre. Por meio do *semióforo*, é possível celebrar tudo, desde que o lastro histórico e crítico do objeto escolhido seja apagado e, nesse lugar, seja colocada uma inflação imaginária.

Em diametral oposição a essa celebração alienante que a indústria cultural (irlandesa ou não) faz de *Ulysses* um monumento literário e de Joyce um herói gigante, para prosseguirmos em mais um passo na compreensão de como Joyce produz politicamente a literatura vamos analisar, agora, a moderna *metempsico-*

¹⁵⁶ Apenas em 1934, após longos julgamentos, a obra pôde pela primeira vez circular livremente em um país de língua inglesa, no caso, os Estados Unidos. Após a sua liberação no solo ianque, ainda foi preciso mais três anos para que o livro fosse liberado no Reino Unido. O pior caso foi o da Irlanda que, contrariamente a crença popular, o livro nunca precisou ser legalmente banido, pois as livrarias, por receio às penalidades que poderiam ser tomadas, nunca importaram o livro, pelo menos, até o final da década de cinquenta. O caso de autocensura na Irlanda lembra a infame piada que o velhaco Mister Dizey conta no final do capítulo II de *Ulysses*: “– *Eu só queria lhe dizer – disse ele. – Dizem que a Irlanda tem a honra de ser o único país que nunca perseguiu os judeus. O senhor sabia disso? Não. E o senhor sabe por quê? / [...]– Porque ela nunca os deixou entrar – disse o Sr. Deasy solenemente. / Um acesso de tosse e de riso saltou de sua garganta arrastando atrás de si uma cadeia chocalhante de expectoração ...*”

se de *ninguém*, o disfarce que o *polítropo* Odisseu produz para si mesmo para vencer o monstruoso ciclope: a hipótese mais evidente é que *ninguém* seja Bloom, que encarna a metempsicose de Odisseu, e que do herói mítico passamos ao anti-herói, um “*homem comum enfim*” que, por uma confusão acerca de sua identidade, é perseguido por seus compatriotas. Contudo, no início de nosso capítulo, havíamos defendido a hipótese de que *ninguém* era *I*, um narrador sem nome, mera testemunha ocular, sem opinião, sem ação, um “João ninguém” que não havia aparecido antes do capítulo e que, após o capítulo, desaparecerá do romance.

Contudo, após passarmos pelas diversas expressões que transformam o ciclope homérico no ‘Ciclope’ joyciano, nós nos questionamos se *I* e Bloom não são também apenas disfarces do *polítropo* *ninguém*, que, na verdade, seria outro, talvez o contrário do que imaginávamos, opondo-se tanto a Bloom quanto a *I*, sendo precisamente o que antes descrevíamos ser a parte agigantada do monstruoso gigante: o seu discurso ideológico. Se nos voltarmos para a narrativa homérica podemos dizer que *ninguém* é a brincadeira com as palavras que Odisseu faz com o próprio nome, transformando a nomeação em um disfarce para si mesmo. *Ninguém* seria a complexidade da linguagem capaz de, em sua aparência, esconder uma segunda intenção ou uma segunda realidade. Nesse caso, *ninguém* se aproximaria da própria arte retórica que desde a antiguidade recebe severas reprovações políticas e filosóficas dos acadêmicos, a começar por Platão que a condena, tanto no sofista enquanto a manipulação de jovens, quanto no poeta enquanto um estimulante de emoções bestiais e cuja figura máxima é Homero.

Tendo isso em mente, quando nos voltamos para o capítulo XII de *Ulysses* desconfiamos que o discurso agigantado das interpolações seja talvez o mais importante disfarce de *ninguém*. Pois, como havíamos dito, por um lado, as interpolações partem de um lugar sem identificação, sendo uma mera voz completamente anônima que jamais interfere na história dos personagens; por outro e mais importante, notamos que as interpolações não tem assunto específico, sendo indiferente a tudo aquilo que cai sob seu discurso, embora tudo que caia sob ele se torne muito diferente. Assim, *ninguém* é o agigantamento ideológico da linguagem a produzir um discurso sem substância, uma pura imagem e

anulação da história; é *ninguém* enquanto autoengano produzido pelo semióforo nacionalista e pelo escapismo romântico, que mitificam o passado e transformam o presente em um estado de exceção; é *ninguém* enquanto discurso ideológico da competência em suas diversas modalidades que visam à universalidade de um neutro ninguém, com seus termos técnicos, verbos no infinitivo em uma objetividade matemático-analítica que dissimula mecanismos de dominação; é *ninguém* em todas as formas de alienação que discursam pela e na indústria cultural, seja na coluna social, na locução esportiva, ou na crítica literária, musical, artística que, enquanto jornalismo cultural, deixaram de lado sua aspiração a uma teoria crítica. Enfim, é *ninguém* enquanto forma de uma linguagem ideológica que visa anular a nossa consciência histórica, assim anulando a nossa capacidade crítica e vice-versa. É *ninguém* imaginariamente inflado em múltiplas e grandiosas formas, repetindo irrefletidamente o simplório discurso da reafirmação do eu e do ódio a qualquer alteridade. É *ninguém* que, em uma massa de sonâmbulos, canta a grandiosa afirmação de si mesmo, entoando em uníssono algo tão desprovido de sentido quanto: “O gigante acordou, o gigante acordou!”.

Contudo, Joyce como autor também escreve o seu polítopo discurso literário e sabe que não há discurso que não seja comprometido, mesmo sendo a produção artística de um romance. Então, como não reproduzir mais um discurso ideológico, mas produzir literatura enquanto uma forma política, se o próprio gênero do romance também carrega padrões irrefletidos provenientes da própria ideologia presente no gênero, que historicamente é uma criação burguesa? Como certa vez escreveu o poeta “*onde mora o perigo, lá também cresce o que salva*¹⁵⁷”, ou seja, em literatura, o remédio à sua própria inflação ideológica vem a ser composto da mesma substância que o próprio veneno. É necessário um tipo de escrita que se situe também no interior da opacidade das ideologias literárias, que use a sua linguagem, mas que exista, enquanto uma obra de arte, justamente na medida em que faz com que possamos nos contrapor criticamente às diversas formas dos discursos ideológicos. Como fazer isso, ou melhor, como Joyce é capaz de fazer isso? A resposta à maneira joyciana é também polítropa: como *ninguém*.

¹⁵⁷ Hölderlin, poema intitulado ‘Patmos’ de 1802, versos 3 e 4.

Modernamente, ou mais precisamente, do final do século XVIII até os nossos dias, a unidade de um estilo artístico é baseada na expressão individual de seu autor, um princípio particularmente subjetivo a que todo o resto da criação artística é subordinado. Se tomarmos o romance como exemplo, nele o narrador, seu herói, seu anti-herói, vilões, os conflitos e todos os dados da criação vêm sob a medida do estilo e do engenho do autor. Por exemplo, há uma unidade na obra *Um retrato do artista quando jovem*, forte escrita auto biográfica, contendo o discurso de um sujeito em formação, em que partimos da infância do personagem e acompanhamos as inquietações e conflitos durante seu crescimento individual até o final de sua adolescência. Há uma voz única predominante no romance, a qual se identifica com o protagonista Stephen Dedalus. Essa voz se apresenta no início do livro de maneira simples e infantilizada e, conforme o personagem amadurece, ela também vai gradativamente se tornando mais complexa. Extremamente trabalhada e sofisticada, por meio da qual a narrativa se desenvolve, essa voz é identificada como o próprio estilo de seu autor, a primeira fase da escrita de James Joyce.

Há uma infinidade de romances que, como *Um retrato do artista quando jovem*, tradicionalmente apresentam: a) uma trama organizada por uma série de eventos em um tempo linear, ainda que neste possa haver avanços e recuos; b) um herói ou mesmo uma porção destes que desenvolvem uma tarefa, seja ela uma aventura, uma tarefa psicológica, moral ou histórica, etc.; c) um estilo específico de escrita que lhe dá unidade, ainda que as vozes de diversos personagens em uma mesma obra naturalmente soem cada uma a seu modo. Neste sentido, há inúmeras obras mais ou menos tradicionais em que a engenhosidade dos seus autores foi capaz de, também, mais ou menos bem realizá-las. Contudo, em nossa tese procuramos demonstrar que o romance *Ulysses* em nada se assemelha a isso. Ainda que tenhamos analisado particularmente o seu capítulo XII, podemos dizer que não apenas esse capítulo, mas o livro como um todo procura escapar dessa tradicional forma narrativa do romance.

Podíamos iniciar retomando a ideia de que *Ulysses* visa colocar em xeque a estrutura romanesca da identidade burguesa, escrevendo um livro sobre o “homem comum enfim”, pois Joyce transforma um dos mais elevados heróis gregos no prudente e pacato Bloom que, como procuramos demonstrar, é a todo

momento oprimido por viver em uma sociedade burguesa. Contudo, heróis ou anti-heróis sempre fizeram parte da tradição do romance, não basta termos um anti-herói para rompermos a estrutura ideológica do gênero, é preciso muito mais. Certamente nós nos identificamos temporariamente com Bloom e mesmo Stephen, contudo, Joyce procura quebrar essa forma de identificação, em que o leitor se segura no herói e a sua energia emocional é concentrada na trama que o personagem desenvolve. Em *Ulysses*, essa quebra não é produzida no plano do personagem (em suas características sociais que o tornam um anti-herói) ou no plano da continuidade da narrativa (que se torna irresoluta), ou em qualquer outro detalhe específico, mas a quebra é realizada em um nível mais profundo, ou seja, na própria dinâmica estrutural do romance.

Como vimos no capítulo XII de *Ulysses*, nenhum dos personagens, nenhum dos eventos ou das particularidades estilísticas, seja a voz diminuta de *I* ou as interpolações agigantadas ou Bloom têm em si a totalidade do seu próprio sentido, pois cada detalhe do capítulo opera por meio de uma sobredeterminação recíproca de doação de sentido, fazendo com que *cada parte sempre seja em outro*, ou melhor, há uma mistura entre interioridade e exterioridade entre as partes, que têm o seu sentido dado na transformação dinâmica da relação com o que lhe é o outro. Assim, é no interior da estrutura do romance com um todo, na dinâmica interna de sua estrutura de descentramento que Joyce procura colocar o leitor a uma distância da própria narrativa, em uma situação em que não pode mais se situar em uma simples viagem romanesca, em uma simples condição de entretenimento que reafirme a identidade do sujeito a si mesmo. A condição de reconhecimento do herói (ou mesmo anti-herói) não desaparece porque Joyce o teria expulsado (Bloom e Stephen estão presentes a todo momento na trama), mas a maneira descentrada como a obra produz a sua significação faz do reconhecimento da identidade heroica impossível, uma vez que o romance faz com que a aparição total e transparente de uma identidade nunca seja outra coisa do que uma imagem (parcial e em muitos casos ideológica) que será desmontada. Para dar conta de uma experiência literária que não é da ordem da identidade romanesca, o romance cria uma distância reflexiva no leitor, que exige deste um esforço ativo de questionamento acerca de sua própria identidade enquanto su-

jeito unitário.

Contudo, o *Ulysses* pode apresentar esse descentramento crítico em relação à estrutura do romance e à identidade romanesca do sujeito porque, em primeiro lugar, Joyce realiza uma crítica profunda à própria identidade do autor enquanto um sujeito. Por um lado, é de conhecimento comum que *Ulysses* é uma obra de inspiração parcialmente autobiográfica, tanto que a famosa e extensa biografia de Richard Elman tornou-se um dos mais célebres instrumentos de trabalho entre pesquisadores da obra de Joyce. Pessoas reais, lugares reais e eventos reais que Joyce conheceu, habitou e vivenciou em Dublin são diretamente trazidos para a criação dos personagens, dos cenários e da trama do romance, o próprio Stephen Dedalus um *alter ego* juvenil de Joyce que fora central para a escrita de *Um retrato de um artista quando jovem* reaparece no romance. Mas algo de muito especial acontece no romance que faz com que jamais possamos encará-lo como mais uma autobiografia a reafirmar uma identidade burguesa. De fato, Joyce, em muito, escreve a partir do que fora o seu dia a dia em Dublin, pois não há outra realidade que ele conheça, sua escrita não se dá como uma inspiração divina, que *ex nihilo* seria capaz de criar um novo mundo como um mágico tira, em aparência milagrosa, um coelho da cartola. Contudo, ainda que exista uma enorme pessoalidade em sua obra, há, por outro lado, um gigantesco esforço de despersonalização crítica do próprio autor no romance. Tomando o lugar do “gênio” literário de Stephen Dedalus, Bloom é um homem comum, um judeu, uma minoria em vários sentidos, mas no romance há muito mais do que Bloom. O capítulo XII é sob este aspecto, exemplar: há nele uma multiplicidade de personagens e de nomes que não são apenas tomados de pessoas reais ou imaginárias que habitaram ou poderiam ter habitado a época em que Joyce viveu em Dublin, mas uma infinidade de nomes de toda história de Dublin, da Irlanda e da humanidade.

Há na escrita de Joyce um nítido esforço para uma abertura a uma multiplicidade histórica em seus mais diversos sentidos. Assim, em *Ulysses* a descrição da vida de um indivíduo não é um meio para reafirmar sua identidade; ao contrário, ela serve para revelar nessa vida a condição ideológica da própria situação da afirmação do sujeito no interior de uma estrutura histórica infinita-

mente maior do que ele. É por isso que em *Ulysses* não temos uma auto biografia, mas a “autobiografia de todo mundo”, que não visa delinear o *um*, mas um *ninguém* múltiplo, sempre como um outro em tudo diverso daquele visado pela identidade da literatura burguesa, seja de seus personagens, seja de seu autor.

Há um segundo equívoco comum acerca da escrita de *Ulysses* que pode ser referido à pessoalidade subjetivada da individualidade de Joyce tomando como referências as análises da prática do *fluxo de consciência*, uma técnica que se torna célebre com a publicação obra de Joyce. O equívoco, neste caso, se encontra na psicologização da ideia de que o *fluxo de consciência* – uma apreensão que mistura processos conscientes e inconscientes de associações livres da subjetividade de um personagem – pudesse, à maneira freudiana, revelar o próprio inconsciente, não apenas do personagem, mas do seu autor. Ainda que a técnica literária explicitamente se valha do desenvolvimento da psicanálise que apresenta o subconsciente e o inconsciente de um sujeito, em *Ulysses*, pelo menos, não podemos confundi-la com uma apresentação da própria subjetividade do seu autor, a menos que concebêssemos um Joyce esquizofrênico com múltiplas personalidades¹⁵⁸. Não. Para Joyce, mesmo essa expressão de autenticidade de um sujeito é também retórica, pois em sua obra há personagens e cada um deles possui um fluxo de consciência bem distinto do outro: há a singularidade de um fluxo poético, idealista e romântico de Stephen, completamente distinto do fluxo sensual, empírico com tons científicos de Bloom, que, por sua vez, é distinto da enxurrada de associações carnavais de sua esposa Molly, e o mesmo deve ser dito de cada um dos personagens menores do romance. Como analisamos detidamente apenas o capítulo XII, centrado na voz de *I*, não iremos entrar em detalhes acerca das distintas particularidades dos fluxos de consciência presentes na obra¹⁵⁹. Contudo, podemos dizer que, em *Ulysses*, Joyce leva ao pé da letra a lição

¹⁵⁸ Como equivocadamente o faz Lacan, mas por outros motivos, em seu Seminário 23 *Le sinthome*, em que diz que a produção literária de Joyce é um “saber fazer” com seu sintoma que impede ao autor de “tombar” na doença.

¹⁵⁹ No capítulo, há exemplos de *fluxo de consciência* de *I*, que são tão simplórios quanto as suas demais características, segue um exemplo já do final de ‘Cíclope’ quando este vai ao banheiro e vem à sua mente bem bêbada um “resumo” de tudo que se passou

de retórica de fazer com que o artifício soe o mais natural possível de maneira que *o fluxo de consciência*, em sua escrita, se torna uma imagem construída. Assim como no carnaval de Veneza em que, à meia noite, quando chegava o momento dos foliões retirarem as máscaras, eles encontravam por debaixo dessas outras máscaras, literariamente, em *Ulysses*, a verdadeira face ou o rosto mais natural se torna uma máscara.

Ulysses é uma grande obra porque suas inúmeras máscaras literárias nos conduzirão não apenas para além de um anti-herói ou de uma anti-representação romanesca, mas para uma espécie de anti-autor. Um autor *ninguém* que é sempre em *outro* e que vem sustentar essa tríplice negativa não por meio de uma voz individual, mas por meio de uma polifonia de vozes. Justamente aquilo que, em nosso primeiro capítulo, quando analisávamos a tabela que apresenta os diferentes estilos respectivos aos capítulos do romance, afirmamos acerca de T.S. Eliot criticar Joyce de “ser um grande escritor, mas de não possuir estilo”; de fato, Joyce escreve por meio da emulação de estilos, contrariamente à ideologia da autenticidade romântica que se prende à ideologia da naturalidade expressiva da identidade do sujeito. Contrariamente a essa noção romântica de autor, Joyce desenvolve sua arte como uma abertura a uma multiplicidade de experiências da história da literatura e da comunicação humana. Costurando estilos dos mais diversos autores, ele produz um descentramento da própria ideia de autoria na obra literária. É como se existisse um “não autor” na tensão

no capítulo:

“Adeus Irlanda estou indo para Gort. Assim eu só fui até o fundo do quintal para fazer xixi e puxa vida (cem shillings por cinco) enquanto eu descarregava meu (Jogarfora [nome do cavalo azarão] a vinte) fardo, nossa, falo comigo mesmo eu sabia que ele estava com a mente inquieta (duas doses de Joe e uma em Slattery) para escapar da meta de (cem shillings são cinco libras) e quando eles estavam no (cavalo negro) Pisser Burke me falava sobre o jogo de cartas e deixando escapar que a filha estava doente (nossa, devo ter feito cerca de um galão) sua mulher de traseiro flácido falando por um alto-falante ela está melhor ou ela está (uau!) tudo um plano para que ele pudesse sumir com a bolada se ganhasse ou (meu Jesus, eu estava cheio mesmo) estivesse comerciando sem licença (uau!) a Irlanda minha nação diz ele (hoc, toc) nunca estar à altura desses malditos (terminou finalmente) cucos (ah!) de Jerusalém.”

dos “vários autores” presentes na obra. Eis o que torna a tradução de *Ulysses* uma tarefa tão complicada, pois, nas melhores experiências que atualmente conhecemos, um tradutor, ainda que faça um excelente trabalho, não é capaz de com o mesmo êxito traduzir a multiplicidade de estilos de autores que são o próprio Joyce. Normalmente, o tradutor acerta no estilo de um capítulo, mas tem dificuldades com o estilo de outro. Além disto, para complicar mais as coisas, há no texto joyciano inúmeras emulações de estilos históricos e de registros de escrita variados que também implicam em mais dificuldades para a capacidade de escrita de um único e mesmo tradutor. Ainda que Joyce seja considerado um dos maiores gênios da literatura moderna, sua escrita vem contradizer a ideologia da genialidade da autoria romântica; talvez por isso *Ulysses* seja uma obra de tão grande importância crítica e, ao mesmo tempo, seja tão pouco lida por uma massa demasiadamente presa na afirmação de individualidades.

Dadas as radicais rupturas que *Ulysses* produz em relação ao modelo tradicional de romance, narrativa e autoria, a obra, em seus quase cem anos de existência¹⁶⁰, veio a ser de ser compreendida, por um lado, como um dos principais exemplos do que, em sua época, ou seja, a primeira metade do século XX, convencionou-se chamar de *crise do romance* e, por outro, como um dos principais exemplos do que, na segunda metade do século XX e para alguns autores persistindo até os nossos dias, veio a se chamar (com a teoria pós-moderna) como a *crise* ou o *fim das metanarrativas*. Cremos que o descentramento literário que procuramos demonstrar em *Ulysses* seria uma manifestação política, porque ele não reproduz passivamente tais crises, mas dá respostas bem precisas a elas (ainda que de maneira extemporânea em relação à problemática da pós-modernidade literária e mesmo cultural).

Em relação à ideia de uma *crise do romance*, como diversos críticos foram capazes de demonstrar, a própria ideia de romance já nasce em crise e vive por meio desta, sendo um gênero que historicamente foi apenas capaz de se reafirmar por meio de suas transformações¹⁶¹. Contudo, a ideia de *crise do romance* tal

¹⁶⁰ Precisamente, completou noventa e um anos em fevereiro de 2013.

¹⁶¹ Acerca das transformações históricas da ideia de *crise do romance* ver ‘Sobre

qual permeou a geração de Joyce, consistiu-se sobretudo pela problemática do esfacelamento dos padrões literários do romance realista do final do século XIX. Neste sentido, vemos nitidamente como a própria experiência literária de *Ulysses* visa fazer duvidar da própria condição do romance enquanto uma obra que visasse a uma unidade ou uma totalidade, denotando o artificialismo presente na escrita e nos discursos que constituem o próprio gênero. Assim, *Ulysses* é um romance que intencionalmente faz com que desconfiemos do próprio gênero romance, seja ele realista, naturalista, fantástico, histórico, psicológico, romântico, etc. Joyce nos mostra que é necessário duvidar da escrita para escrever, é necessário não naturalizar procedimentos literários, mas escrever rente a eles, no interior deles produzindo neles próprios um distanciamento crítico, pois o único verdadeiro antídoto contra a crise da escrita de romances que alegremente se identificam como romances, só é produzido por um descentramento pela e na própria substância que a envenena: a própria escrita de (anti-)romances.

Assim, *Ulysses* torna-se uma grande resposta e mesmo um “modelo” para um novo tipo de romance da crise. São inúmeras as grandes obras, na primeira metade do século vinte que, consciente ou não, partilham de seus procedimentos literários, produzindo os mais diversos resultados. Na literatura brasileira basta mencionarmos obras como *Macunaíma* e *Grande Sertões: Veredas*; na literatura alemã, obras como *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin e *Os Sonâmbulos* de Hermann Broch; na italiana, *Casamentos bem arranjados* de Emilio Gadda; a lista poderia continuar por uma diversidade de títulos e de países.

Já em relação à problemática pós-moderna do *fim das metanarrativas*, no sentido de não mais existirem formas narrativas totalizantes e capazes de apresentar a unidade formadora de uma época e de um indivíduo, recorreremos a uma citação de Marilena Chaui para compreendermos melhor os contornos dessa questão:

Os aspectos econômicos e sociais da nova forma do capital são

romances e crises’ em BONOMO, D., *Impaciência do conhecimento: aproximações aos Sonâmbulos de Hermann Broch*, Tese (Doutorado em Letras), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

inseparáveis de uma transformação sem precedentes na experiência do espaço e do tempo, designada por Harvey como a “compressão espaço-temporal”, ou seja, o fato de que a fragmentação e a globalização da produção econômica engendram dois fenômenos contrários e simultâneos: de um lado, a fragmentação e dispersão espacial e temporal e, de outro, sob os efeitos das tecnologias eletrônicas e de informação, a compressão do espaço – tudo se passa aqui, sem distâncias, diferenças nem fronteiras – e a compressão do tempo – tudo se passa agora, sem passado e sem futuro. Na verdade, fragmentação e dispersão do espaço e do tempo condicionam sua reunificação sob um espaço indiferenciado e um tempo efêmero, ou sob um espaço que se reduz a uma superfície plana de imagens e sob um tempo que perdeu a profundidade e se reduz ao movimento de imagens velozes e fugazes¹⁶².

Procuramos por meio de *Ulysses* oferecer ao menos duas respostas a esse problema. Por um lado, as críticas às ideologias capitalistas nos mostraram como a ideia de totalidade centrada na figura da unidade, que redonda no espírito de uma época e no próprio indivíduo como uma entidade soberana, é sustentada por forças ideológicas que visam reafirmar a imagem da unidade e harmonia de um sistema de produção econômico, social e político, em que os indivíduos de forma justa seriam valorizados por seus talentos naturais e esforços pessoais. Contudo, quando atravessamos essa imagem ideológica, percebemos como esse sistema de produção não está fundado em indivíduos, mas na divisão de classes sociais, constituído pelo conflito e não pela harmonia e por uma multiplicidade de interesses e não pela confluência deles, e no qual o desenvolvimento e florescimento dos talentos e capacidades individuais e coletivos são bloqueados pela opressão e pela exclusão e a liberdade individual é apenas formal, visando esconder relações de dominação de classe. Neste sentido, procuramos mostrar que, em *Ulysses*, a experiência de descentramento de seus personagens, seus estilos, sua autoria e do próprio gênero do romance produzem criticamente um distanciamento da imagem de unidade indivisa e harmônica, perfazendo de forma literária um caminho similar às críticas teóricas das ideologias que sustentam a

¹⁶² CHAUI, Marilena, ‘O retorno ao teológico político’ em *Retorno ao Republicanism*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, p. 93-133, 2004.

imagem da unidade como núcleo do sistema de produção capitalista¹⁶³.

Assim, no romance de Joyce, a própria noção de unidade é criticada, mas de maneira muito diferente e produzindo efeitos muito distintos da forma pós-moderna, em que a ausência de unidade, em lugar de ser apreendida como efeito da “compressão espaço-temporal”, é elogiada como libertária. De forma diametralmente oposta, procuramos na tese mostrar como a crítica à unidade em Joyce é realizada a partir de um aprofundamento do espaço e do tempo, isto é, do mergulho na(s) história(s) da literatura, da Irlanda e dos homens, dando atenção ao poder diferenciador do tempo nunca enquanto produtor de identidades, mas como diferença interna de si consigo, autodiferenciação que é *in-quietação* (para usarmos a bela expressão de Merleau-Ponty), indeterminação essencial e abertura a multiplicidades constituídas por meio de sobredeterminações históricas. Contrariamente ao presente instantâneo em que de forma irônica todos os gatos são pardos, só podemos desfrutar a literatura joyciana quando somos capazes de achar nossos próprios caminhos nos labirintos históricos produzidos por ela.

¹⁶³ a despeito da imposição negativa do Partido Comunista Soviético e de Lukács, cremos que não seja por acaso que importantes críticos literários marxistas dedicaram boas linhas de suas obras a *Ulysses*. Em relação aos russos, embora poucas linhas sobre Joyce tenham sido diretamente produzidas por Mikhail Bakhtin, as suas teorias foram amplamente desenvolvidas por estudiosos joycianos, dando continuidade às ideias do russo. No ambiente anglofônico temos importantes nomes como: Edmund Wilson de *Rumo a estação Finlândia*, que dedicou a primeira parte de sua carreira de estudos à obra de Joyce; ou de autores mais dedicados ao problema da ideologia, como Terry Eagleton que tem importantes escritos sobre literatura, ideologia e colonialismo em que Joyce aparece como uma peça central; mesmo Frederick Jameson, um marxista pós-moderno, tem Joyce como uma figura central em seus escritos. O marxismo oriental de Edward Said também tem importantes linhas sobre Joyce. E embora fugindo da crítica literária, é notável lembrar que Eiseinstein, o importante cineasta soviético, tinha como último o plano de sua vida filmar *O Capital* de Marx, adaptando-o a estrutura de *Ulysses* de Joyce.

CONCLUSÃO

Latidos: arte, imanência e Espinosa

<i>Maldição de minhas maldições</i>	<i>The curse of my curses</i>
<i>Sete dias todos os dias</i>	<i>Seven days every day</i>
<i>E sete quinta-feiras secas</i>	<i>And seven dry Thursdays</i>
<i>Em você, Barney Kiernan</i>	<i>On you, Barney Kiernan</i>
<i>Sem um gole de água</i>	<i>Has no sup of water</i>
<i>Para acalmar minha coragem</i>	<i>To cool my courage,</i>
<i>E meus bagos rosnado vermelho</i>	<i>And my guts red roaring</i>
<i>Para a luzes de Lowry</i>	<i>After Lowry's lights.</i>

*Talvez devesse ser acrescentado que o efeito é em muito aumentado se o verso de Owen for falado de certa forma lenta e indistintamente num tom sugestivo de rancor reprimido*¹⁶⁴. Com tais palavras de uma acadêmica e cômica crítica literária, a voz de *ninguém* termina a longa análise dos latidos de Garryowen, demonstrando, por moldes próximos ao próprio trabalho acadêmico que realizamos na tese, a aberrante hipótese de que tais versos caninos portam a superioridade do caráter nacional da língua irlandesa. Contudo, o ressentido cachorro ironicamente nos pergunta se não estaríamos agindo no interior do discurso científico e ideológico que nós mesmos criticamos e se nós, tal qual a voz pretensamente vazia de “ninguém” das interpolações do capítulo XII de *Ulysses*, não estaríamos ocultando interesses ao formularmos uma hipótese maniqueísta que expressa a oposição entre imanência materialista e idealismo, propondo uma série de perguntas estratégicas que gradualmente respondemos, conduzindo, como que pela mão, o leitor a aceitar a hipótese por nós criada? O cão insiste na pergunta, acusando-nos de formular uma argumentação entre nós e eles, pela oposição da imagem de uma estética romântica e idealista em relação

¹⁶⁴ Fragmento de uma interpolação presente no capítulo XII de *Ulysses* que foi por nós analisada no capítulo V da tese, p.154-156.

à ideia de uma estética imanente e materialista. O que o cão pergunta? Pergunta se nós, que visamos a uma estética que opera pela mistura em uma multiplicidade simultânea, não estaríamos recaindo no mesmo erro que procurávamos criticar acerca da nítida identidade das separações? Ele afirma que no limite, a nossa estética da imanência deveria achar um meio tom entre o branco e preto, entre idealismo e materialismo entre imanência e transcendência? Pergunta se não carecemos de um tom de cinza que nos evitasse cair, do mesmo modo como a *Dialética do Esclarecimento*, em um erro dualista ao tentar superar o dualismo, produzindo uma mordida que acaba por pegar a própria calda?

Realmente estaríamos operando em uma velha dicotomia, quando os melhores momentos da filosofia contemporânea e moderna procuraram superar tal dicotomia?. Caberia-nos um *mea culpa*? Já que, por um lado, a própria filosofia de Espinosa, que sustenta a nossa estética da imanência, teria sido deglutida pelo idealismo alemão por meio da pena de Lessing que, ao escrever a *Educação do gênero humano*, se declara espinosista, gerando a faísca que acende uma frondosa fogueira no interior do romantismo alemão, produzindo fervorosas defesas e recusas ao espinosismo por meio de seus mais ilustres personagens como Jacobi, Mendelshon, Herder, Schlegel, Holderling, Goethe, que culminaria com a capciosa colocação de Hegel “Ou Espinosa ou nenhuma filosofia”¹⁶⁵. E, por outro lado, a obra de Espinosa, fora os estudos de tradição espinosana, é, hoje, normalmente caracterizada como uma representante de uma filosofia idealista e intelectualista¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Capciosa pois reconhece a importância do espinosismo como o início abstrato do qual toda filosofia que se preze deveria partir e, por fim, superar. A citação de Hegel foi extraída de CHAUI, Marilena, *Nervura do Real*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 282.

¹⁶⁶ Segundo Mariana de Gainza em *Espinosa: Uma filosofia materialista do infinito positivo* Edusp, São Paulo, 2012, p.15: “Fato reconhecido, entre outros, por Christofer Norris, quem assinala em relação à recepção de Espinosa no mundo de fala inglesa: “Among critical theorists – at least in Britain and North America – his writings have been pretty much ignored, save for the occasional reference to him as an out-and-out idealist metaphysician whose thought exemplifies the errors and delusions to which such thinking is

Mais grave ainda, Vico, outra referência central em nosso trabalho, apesar dos esforços recentes da crítica viquiana de enxergar o filósofo em seus próprios termos seiscentistas e setecentistas, chega à contemporaneidade, ainda mais do que Espinosa, sob a imagem de uma antecipação do pensamento romântico, endossada pelos próprios idealistas alemães, imagem reafirmada no século vinte por Benedetto Croce, o seu mais ilustre comentador.

Contudo, procuramos durante a tese e procuraremos na conclusão demonstrar que a resposta a tais perguntas é, sem dúvida, negativa. cremos que a dificuldade em nossa tese encontra-se em um lugar mais profundo e problemático do que a inversão ou a diluição entre os pólos de uma filosofia idealista ou imanente. cremos que as inversões e as diluições de sinais apontam para um debate que não se dá apenas entre argumentações coerentes de textos e contextos históricos, mas justamente na incoerência histórica da interpretação de certas ideias, pois, apesar das mais mirabolantes e imagináveis dialéticas, a imanência não se torna idealismo nem vice-versa sem falsear ambos sistemas.

Se criticamos a norma estanque de verdade, procurando um sentido positi-

chronically prone". Norris, C., Spinoza & the origins of Modern Critical Theory, Oxford, Basil Blackwell, 1991, p. 11 (sendo interessante remarcar a ligação, implícita no comentário de Norris, entre a classificação de Espinosa como idealista e seu desconhecimento. Espinosa, diríamos, é habitualmente desconhecido enquanto metafísico idealista). Como exemplo dessa tendência classificatória podemos citar F. Pollok (Spinoza: his life and philosophy, Londres, 1880, pp. 175-6): "Spinoza's doctrine, when thus reduced to its simplest terms, is that nothing exists but Thought and its modifications" (redução a termos simples que nos lembra imediatamente as Lições de História da Filosofia de Hegel, nas quais é dito que "o idealismo espinosista é muito simples e fácil de compreender em seu conjunto" pois pode ser reduzido à sua ideia básica – a afirmação da "substância Una"). De maneira mais eloquente, E. Ritchie assinala que "Spinoza's whole attitude toward knowledge – the intense intellectualism pervading both his psychology and his ethics, and dominating his philosophical outlook" é a primeira constatação que permite, no final, afirmar que "Spinoza offer the clearest and sharpest contradiction to materialism in any of its forms, yet the modern materialist constantly appeals to the authority of his name" (The reality of the finite in Spinoza's system, The Philosophical Review, Vol. 13, No. 1, Jan., 1904, pp. 16-29. Duke University Press, in: <http://www.jstor.org/stable/2176406>).

vo para a verossimilhança do universal poético que encontra na coerência prática de imagens uma outra forma de reflexão, jamais visamos produzir a ideia de que tudo desembocaria na obscuridade de miríades de possibilidades interpretativas. Pelo contrário, procuramos pensar filosoficamente como precisamente os universais poéticos, por meio de figuras de linguagem, operam uma retórica “filosofante”. Essa retórica filosofante, por outro lado, visa a uma crítica à saída radical e pós-moderna que recai em um mundo de imagens cuja verossimilhança teria tomado por completo o lugar da verdade. Tal posição sempre nos incomodou, não apenas na filosofia, mas também e principalmente no campo literário em que um escritor pode exigir que não lhe imponham falar de verdades, uma vez que o seu campo sempre foi o da ficção e da verossimilhança. Tanto, a autoevidência das filosofias da identidade, como a verossimilhança sustentada exclusivamente no potencial ficcional parecem-nos como saídas rápidas de erros inversamente espelhados que não nos conduzem rumo a melhores filosofias e artes.

Ainda que exijamos uma boa dose de opacidade ao misturar verdade e verossimilhança em nossa estética, não pretendemos turvar a oposição entre idealismo e imanência, capciosamente jogando-a em um meio termo localizado em algum lugar nessa região de opacidade. As nossas misturas filosóficas jamais foram a tentativa de localizar um meio-termo morno entre dois pólos; quando operamos com as misturas entre verdade/verossimilhança, intelecto/sentimento, mente/corpo, imaginação/razão, etc. procuramos dizer que essas misturas produzem um sentido muito diferente e ainda mais intenso do que as suas extremidades: o sentido imanente de uma alteridade radical a essas tradicionais dicotomias.

Abandonando essas velhas dicotomias por meio de certas ideias de imanência provenientes da filosofia de Espinosa (como mais abaixo iremos demonstrar), procuramos esboçar nossa estética como um elogio à mistura, alteridade e diferença estruturadas em uma multiplicidade simultânea que, para nós, histórica, ética, política e, por fim, ontologicamente nos traz mais sentido ao filosoficamente lidarmos com arte.

Nosso objetivo principal foi o diálogo e nunca o direto conflito com as estéticas idealistas, embora não o tenhamos evitado quando se fez importante para a construção da nossa estética. Contudo, cabe-nos agora apontar alguns problemas latentes do idealismo estético que procuramos contornar por meio de um pensamento da imanência e que talvez não tenham ficado claramente expressos no percurso da tese. Procurando evitar os casos mais superficiais de modismos contemporâneos, procuramos esclarecer nossas críticas a três grandes nomes do pensamento estético idealista que persistem como cores fundamentais da estética contemporânea e que estiveram, ao lado de Espinosa, implícitos no desenvolvimento da tese: Hegel, Kant¹⁶⁷ e Heidegger.

¹⁶⁷ Aqui cabe uma triste ressalva ao nosso próprio projeto: se tivéssemos mais tempo e palavras, gostaríamos de ter abordado a filosofia kantiana e suas categorias transcendentais, pois essas implicaram em soluções que hegemonicamente passaram a operar na crítica de arte. Contudo, inicialmente tal proposta seria por nós mais facilmente desenvolvida em um projeto mais voltado às artes plásticas. Nesse âmbito, a presença de Kant no debate estético contemporâneo pode ser contemplada, entre outros, nos: a) neokantismos de Erwin Panofsky, com seus desdobramentos do conceito de belo em seu livro *Idea* e; b) em Wölfflin, responsável em grande parte pelo estabelecimento da historiografia de arte a partir de categorias formalistas de cunho kantiano; c) mais contemporaneamente em Clement Greenberg como mentor do formalismo americano na primeira metade do século XX, retomando os conceitos de gosto e do elitismo da forma para defender o expressionismo abstrato; d) atualmente há grande destaque para o crítico francês – especialista na obra de Duchamp – Thierry De Duve. Já no campo propriamente da filosofia, sentimos afinidades com os trabalhos de Lyotard que retiram a estética de um campo formalista do belo, reinserindo-na no pensamento de Kant pelo viés do sublime.

Contudo, teríamos que conduzir as questões kantianas ao campo da literatura e trabalhar com a obra de Joyce.

Ainda que hipoteticamente, tínhamos a intenção de trabalhar partindo da relação entre Kant e Sade, um problema apontado pela *Dialética do Esclarecimento*, contudo, diferente dos autores de Frankfurt, gostaríamos que tal problema fosse levado para o campo da arte, para esboçarmos uma saída imanente aos imperativos categóricos de um “sadismo estético transcendental”. Para as noções de imaginação, de belo e de sublime, que foram em muito reformuladas por Kant, cremos que seria fundamental tanto ideo-

Tomemos, em primeiro lugar, o caso de certas aplicações do hegelianismo à arte contemporânea, começando com a aplicação simplista, mas de grande sucesso entre as perspectivas pós-modernas acerca do “final da história da arte”. Vejamos como esta opera pela desmaterialização da própria arte, por meio da teoria de um de seus mais célebres expoentes: Arthur Danto. Seguindo de forma esquemática a teleologia hegeliana – em que o *Espírito* se desenvolve e se realiza passando pelas etapas sucessivas da natureza imediata para a compreensão religiosa e desta para a reflexão filosófica, até atingir no final da história a plena posse e a plena consciência de si mesmo no absoluto racional – Danto propõe uma teleologia em que a arte passa pelas fases de um estado bruto primitivo ou a arte *naïf* dos selvagens à religiosidade artística da Idade Média e do Renascimento (ícones, *pietas*, Capela Sistina, etc.) até alcançar a autonomia formal da arte modernista (impressionistas, cubistas, abstracionistas, etc.) ou a plena realização da obra de arte.

A partir do momento modernista, os artistas teriam perdido o sentido de suas produções, pois não haveria mais o sentido de continuidade histórica para as produções de arte contemporânea. Os artistas se encontrariam em uma situação pós-moderna e pós-histórica, o passado estaria disponível para qualquer uso que queiram lhe dar, contudo, já não lhes estaria disponível o espírito em que uma obra de arte possa, de fato, realizar-se. A partir das obras de Marcel Duchamp e Andy Warhol, tornar-se-ia impossível a distinção entre um objeto do cotidiano e um objeto artístico, sendo impossível definir obras de arte com base em certas propriedades sensíveis. Para Danto, a arte contemporânea teria desmaterializado o corpo sensível da obra, o pintor já não precisaria da tinta, o escultor não precisaria do espaço, o músico não precisaria de som, o escritor já não precisaria de palavras, mas todos poderiam se mudar para um departamento de filosofia e trabalhar com o mais imaterial neste campo de pensamento: a lógica formal. Para Danto, com o esgotamento da materialidade poética, o que vem determinar o valor de uma obra de arte contemporânea passa a ser sua ca-

lógica quanto epistemologicamente contrapor a ideia da *crítica* kantiana à ideia de uma *teoria crítica*, levando para o campo estético a oposição formulada pelos filósofos frankfurtianos entre uma *teoria tradicional* a uma *teoria crítica*.

pacidade filosofante, que poderia ser estudada e determinada por uma nova crítica de arte calcada na matematização lógica. No percurso dos escritos de Danto, saímos, em suas primeiras obras, de um hegelianismo estético sem mediações críticas, para, nas suas últimas, alcançarmos um logicismo formal que, como sabemos, é completamente avesso à *Ciência da Lógica* hegeliana. Em outras palavras, passamos de um hegelianismo pouco dialético ao formalismo anti-hegeliano.

Sem nos alongarmos, cremos que apenas essa breve exposição da proposta estética de Danto é mais do que o suficiente para demonstrar o quanto nosso projeto de uma estética da imanência calcada na materialidade histórica das obras afasta-se dela e visa criticar em muito essa imaterialidade conceitual do “fim da história da arte”. Deixemos o desenvolvimento de críticas acerca de concepções teleológicas de cunho hegeliano para mais adiante, ao dialogarmos com uma teoria estética mais consistente, como a de Adorno.

Para nos opormos ao pensamento idealista estético que nos joga para um lugar existente apenas nas fantasias de suas ideias, nós nos voltamos para um pensamento selvagem que se organiza de modo mágico e mitológico. Porém, jamais visamos dizer que a compreensão original dos primitivos que pensam por meios de fantasias seja superior ao sentido de uma compreensão idealista ou romântica. O nosso retorno ao pensamento selvagem, em primeiro lugar, foi motivado por outro feitiço, aquele que se encontra espalhado por todos os lados na sociedade capitalista.

Tínhamos em mente a *fantasmagoria*, que produz um quiproquó filosófico no qual homens são “coisificados” e objetos assumem “consciência humana”, como exposta por Marx em *O Capital* ao demonstrar o “caráter fetichista da mercadoria¹⁶⁸”. Marx nos dá a ver a persistência de “sutilezas metafísica e de manhas teológicas” percorrerem toda a estrutura racionalmente “desencantada” da sociedade moderna e da economia política desenvolvida pelo capitalismo¹⁶⁹ e

¹⁶⁸ Último item do cap. I do Vol 1 de MARX, K. *O Capital*. em *Col. Os Economistas Vol. I*, São Paulo, Nova cultural, 1988.

¹⁶⁹ Essa forma encantada que sustenta o capitalismo vem estruturar a própria

tal procedimento fantástico-fantasmagórico torna-se ainda mais intenso e profundo quando observamos as metamorfoses produzidas pelo *Dinheiro*¹⁷⁰, ao apagar toda diferença qualitativa entre as mercadorias, como um nivelador radical de todas as diferenças em uma falsa unidade abstrata (como procuramos analisar no Cap. II).

linguagem de Marx. Vemos raros avanços no desenvolvimento de seu texto que não sejam imaginariamente remetidos a uma estrutura religiosa ou fantasiosa, basta atentarmos para a abundância de citações de referências bíblicas, de fragmentos literários (de Dante, Shakespeare, de poetas antigos, etc.) e de relatos da antropologia. Tais passagens não ocorrem ao acaso, ou por um pendor didático ou estético, mas são extremamente significativas para compreendermos a estrutura que necessariamente põem em movimento o capitalismo.

¹⁷⁰ Marx descreve o milagre do dinheiro da seguinte forma: *“como ao dinheiro não se pode notar o que se transformou nele, converte-se tudo, mercadoria ou não, em dinheiro. Tudo se torna vendável e comprável. A circulação torna-se a grande retorta social, na qual lança-se tudo, para que volte como cristal monetário. Como no dinheiro é apagada toda diferença qualitativa entre as mercadorias, ele apaga por sua vez, como leveller (nivelador) radical, todas as diferenças.”* A citação que Marx faz de Shakespeare é clara e eloquente o bastante para dispensar qualquer explicação quanto ao milagre “real” que “converte tudo, mercadoria ou não, em dinheiro:

“Ouro! Ouro vermelho, fulgurante, precioso!

Uma porção dele faz do preto, branco, do feio, bonito;

Do ruim, bom, do velho, jovem, do covarde, valente, do vilão, nobre.

... Ó deuses! Por que isso? Por que isso, deuses;

Ah, isso vos afasta o sacerdote e do altar;

E arranca o travesseiro do que nele repousa;

Sim, esse escravo vermelho ata e desata

Vínculo sagrados; abençoa o amaldiçoado;

Faz a lepra adorável; honra o ladrão,

Dá-lhe títulos, genuflexões e influência,

No conselho dos senadores;

Traz à viúva carregada de anos pretendentes;

... Metal maldito,

És da humanidade a comum prostituta.”

Assim, nos voltamos para os feitiços dos selvagens com o intuito de melhor pensar uma forma estética capaz de se opor à servidão imaginária e à alienação histórica promovidas pelos feitiços da condição sócio-histórica do capitalismo. Procuramos, principalmente por meio da filosofia de Vico, demonstrar como, contrariamente aos feitiços contemporâneos, os processos fantasiosos dos selvagens possuem uma função ativa de reflexão, sendo para os primitivos uma forma *poética* de conhecimento e de ação no mundo.

Assim, anacronicamente, pois a nossa própria sociedade parece em seu esclarecimento ter regredido a práticas selvagens, procuramos inicialmente em outras épocas e sociedades o caminho para formular um antídoto para a servidão de nossa própria época. Contudo, procuramos não idealizar tais primitivos e sociedades arcaicas em um desejo saudosista que visasse a um regresso a uma sociedade originária em plena harmonia com a natureza ou consigo mesma; e por isso enfatizamos que seus problemas eram outros, que tais sociedades primitivas eram dominadas pela “violência dos sentidos”, por “ritos sangrentos” e pelo “medo de bosques misteriosos”. Além disto, também não procuramos recair na estrutura de um pensamento mágico, mas buscamos uma compreensão antropológica para essa reflexão selvagem, pois nosso intuito jamais foi o reencantamento do mundo pela estética. Muito pelo contrário, a saída mágica primitiva, embora possa em muito nos ensinar, só se torna uma reflexão ativa para tais sociedades arcaicas e sempre fomos críticos à associações entre arte e magia¹⁷¹.

Neste sentido, estamos mais para Lévi-Strauss do que para André Breton. Lembremos como a amizade entre ambos foi fraturada quando o poeta exigiu do antropólogo que classificasse, em um questionário, uma série de reproduções de obras de arte em “mais ou menos mágicas”. Após reiteradas recusas de Lévi-Strauss, dada a compreensão de que a magia necessariamente deveria ser com-

¹⁷¹ Tal história está relatada na série de entrevistas de Lévi-Strauss concedida a Didier Eribon em *De perto e de longe*, p. 55, (LÉVI-STRAUSS, Claude, *De perto e de longe*, Cosac Naify, São Paulo, 2005), na pergunta em que o entrevistado responde como fora excomungado do grupo de artistas e intelectuais surrealistas que giravam em torno de Breton.

preendida no contexto específico da antropologia, ele permite que seu filho de sete anos preencha impunemente o questionário, que, ao ser publicado fratura, por ressentimento de Breton, a relação entre o poeta e o antropólogo.

Mesmo para pensamento selvagem, buscamos esboçar uma estética em que arte e antropologia podem unir-se de um modo “natural”, sem os auspícios da magia. Lembremos como as metáfora dos selvagens tomadas pela retórica de Vico apresentam um conteúdo humano, opondo-se à retórica jesuítica que predominava no ambiente de Vico e que pretendia desvelar a vontade oculta de Deus agindo no mundo. Neste sentido, encontramos em Espinosa, antes de Vico, uma operação muito similar, quando inaugura a exegese propriamente moderna no *Tratado Teológico-político*. Neste livro, Espinosa demonstra filológica, gramática e retoricamente que as Escrituras Sagradas não apresentam a revelação de qualquer verdade sobre a essência de Deus, do homem e do mundo, isto é, de qualquer verdade metafísica, mas são um documento histórico de um povo singular que narra para si mesmo a instituição das leis e dos preceitos morais que o constituíram como um povo historicamente determinado. A Bíblia aparece como um texto cheio de mistérios que levam à hermenêutica simbólica e metafórica dos textos. Entretanto, escreve Espinosa, não há nela mistério algum e as dificuldades para interpretá-la decorrem do fato de “não dispormos de dicionário, nem de gramática, nem de retórica” da língua hebraica e de suas mudanças no decorrer temporal de escrita dos vários textos sagrados. De um lado, o desconhecimento de como opera a estrutura imaginária de suas analogias e metáforas (as quais eram óbvias para o povo que as cunhou e as empregava), e, de outro, as transformações do texto bíblico submetido ao tempo, tornou as Escrituras herméticas, suscitando a multiplicidade de interpretações e sobretudo disputas teológicas sobre os supostos assuntos especulativos que ali não estão. A transcendência das revelações, as disputas pelo poder de interpretá-las e a universalidade atribuída às leis e aos preceitos (que eram particulares ao povo hebraico) deram origem à teologia política e à afirmação da transcendência do poder político, separado da sociedade e supostamente ordenado por um Deus pessoal, monarca e juiz do universo.

Como Vico na *Ciência Nova*, Espinosa possui uma extensa e árdua tarefa

histórica, filológica e retórica: a) a coleta, reunião, comparação de todos os enunciados e suas variantes referentes a um mesmo assunto bíblico para determinar seus acordos e contradições; b) a busca de todas as possíveis particularidades da vida e dos costumes do povo que as escreveu; c) a criação de uma gramática da língua hebraica, envolvendo o hebraico bíblico e as variantes em seu desenvolvimento histórico¹⁷²; d) a identificação dos autores, das épocas em que escreveram, dos destinatários dos textos e dos objetivos históricos de sua redação; e) por fim, uma reordenação do material a partir do sentido imanente do próprio texto. O texto deve ser lido sempre em seu sentido literal e só serão admitidas como metáforas e analogias aquilo que a própria leitura do texto ensina que era metafórico ou analógico para os próprios hebreus. Assim, por exemplo, para um leitor teólogo inspirado pela filosofia grega, será grande a tentação de considerar metafórica a afirmação bíblica “Deus é um fogo”, pois a imaterialidade seria constitutiva da essência divina. Ora, os hebreus concebiam Deus dotado de corpo e, portanto, afirmar que esse é um fogo não é, de forma nenhuma, metafórico. Ao contrário, quando afirmam que uma alta montanha “é de Deus” ou que um vento tempestuoso “é de Deus”, o sentido dessas expressões é metafórico porque chamam “de Deus” tudo que é superlativo e muito maior do que os humanos.

Documento histórico de um povo singular historicamente determinado, conforme Chauí, o trabalho de Espinosa, no *Tratado Teológico-político* consiste numa articulação de procedimentos:

Gramática, filologia, etnologia e paleologia devem permitir que o texto seja conhecido por ele mesmo, de tal maneira que as fontes externas para o seu conhecimento sejam compreendidas como internas a ele: inicialmente conhecida enquanto exterior ao texto, aos poucos a história vai sendo apreendida como imanente a ele e melhor compreendida por seu intermédio; se ela oferece as razões do documento, este torna inteligível a história que o suscitou, ambos instituindo um campo mate-

¹⁷² No *Compêndio de gramática da língua hebraica* Espinosa procura desenvolver geneticamente a estrutura da língua hebraica.

*rial e cultural internamente articulado*¹⁷³.

Contudo, resta ainda um problema mais profundo e preciso ao *Tratado Teológico-político* que Espinosa conscientemente precisa enfrentar: a natureza da linguagem é uma atividade corporal e, portanto, uma operação imaginativa, sempre sujeita à opacidade da própria imagem. Assim como Vico, Espinosa precisa dar conta das ambiguidades trazidas pela natureza imaginária da linguagem, que, no caso do Antigo Testamento, se agrava por se tratar de uma escrita arcaica que opera em muito por metáforas. Contudo, essa opacidade metafórica não se torna um problema, mas é parte do caminho para a solução, pois Espinosa, não desconhece, mas pelo contrário é um bom leitor dos retores, cuja arte é empregada em suas análises do *Teológico-político* e, podemos dizer ainda mais, a retórica e um estilo poético são diretamente empregados na escrita matemática em seu famoso método geométrico presente em sua *Ética*¹⁷⁴.

Na *Ética*, como um bom racionalista do séc. XVII, o filósofo procura demonstrar a natural opacidade da imagem a partir da própria constituição do corpo humano, que é apto a afetar e ser afetado pelos demais corpos e entrar em realação com eles por intermédio das imagens que deles forma e de sua imagem formada por eles. Por isso Espinosa esclarece que uma imagem indica muito mais a constituição de nosso corpo do que as dos corpos alheios e as das coisas que o afetam. O erro não se encontra na imagem e sim no fato de a tomarmos como a realidade das próprias coisas e dos demais corpos quando, na realidade, exprime a natureza imaginativa de nosso corpo. Por isso mesmo, distinguindo-se dos demais racionalistas clássicos, Espinosa, certamente pensando no uso da imaginação pelas artes, escreve:

¹⁷³ CHAUI, Marilena, *Nervura do Real*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 19.

¹⁷⁴ Lembremos como não apenas os prefácios e os apêndices da *Ética* são escritos de acordo com preceitos da retórica, mas também os seus escólios apresentam um uso retórico e imaginário extremamente engenhoso. Além disso, Vico no início da *Ciência Nova* também diz que o seu livro seria desenvolvido geometricamente.

Eu gostaria que se notasse que as imaginações da Mente, consideradas em si mesmas, nada contêm de erro, ou seja, a Mente, pelo fato de imaginar, não erra. [...] Pois se a Mente, enquanto imagina coisas não existentes como presentes a si, simultaneamente soubesse que tais coisas não existem verdadeiramente, decerto atribuiria esta potência de imaginar à virtude de sua natureza, e não ao vício; sobretudo se esta faculdade de imaginar dependesse de sua só natureza, isto é, se esta faculdade de imaginar da mente fosse livre¹⁷⁵.

O trabalho de Espinosa com retórica e geometria, com arte e razão no *Teológico-político* busca não apenas descobrir o sentido imanente aos textos bíblicos, mas procura criticar as distorções quase sem fim que este texto historicamente recebe, sobretudo em seus usos políticos. E, tanto no *Teológico-Político* quanto na *Ética*, ele procura demolir os dogmas teológicos, seja nas práticas cotidianas dos homens, seja nos princípios de metafísica, em que um Deus transcendente opera como princípio de organização imaginária do conjunto de nossa existência.

Desta forma, Espinosa vem inaugurar não apenas um método moderno de exegese textual com sua filologia e retórica filosóficas, mas também, o moderno combate à unidade de ordenação social transcendente e imaginária. Um árduo combate que fornecerá um caminho para a estruturação do que contemporaneamente pode ser chamando de uma “crítica às ideologias¹⁷⁶”. Mais adiante,

¹⁷⁵ ESPINOSA, *Ética*, parte II, proposição 17, escólio.

¹⁷⁶ Acerca da possibilidade de Espinosa como um anacrônico precursor das “críticas às ideologias” ver *Spinoza and the origins of modern critical theory* de Christopher Norris (Basil Blackwell, Oxford, 1991) e *Espinosa: uma filosofia do infinito positivo* de Mariana de Gainza (Edusp, São Paulo, 2012). Gainza além de precisar a presença de Espinosa na crítica à ideologia desenvolvida por Althusser, também produz uma tensão crítica entre a obra do filósofo holandês e a de Adorno; acerca de Althusser, na página 176 do seu livro, escreve : “Althusser relata, no capítulo ‘Sobre Spinoza’ de ‘*Elementos de autocrítica*’, a forma em que ele e seu grupo encontraram na obra do filósofo uma formulação do problema da ideologia que permitia estabelecer uma forte ligação com a crítica marxista: ‘No Apêndice ao Livro I da *Ética* e no *Tratado Teológico-Político*, encontráva-

quando demonstrarmos como opera a imaginação segundo Espinosa, também centraremos na “crítica às ideologias”.

Um segundo motivo, não tão alheio ao primeiro, que conduziu nossa atenção para o pensamento selvagem foi o uso da ideia de *mana*, extraída da antropologia de Marcel Mauss por Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*. Lembremos como para os autores de Frankfurt o problema do esclarecimento se inicia quando o estágio mágico selvagem em que natureza e sujeito se confundiam por meio de um processo fusional presente no *mana* vem a ser rompido por uma personificação utilitarista da magia na figura e na ação do curandeiro, que dialeticamente mimetiza o *mana*, ordenado-o em uma segunda natureza, duplicando a magia em sua imagem é capaz de manipulá-lo ao manipular a si mesmo. Este processo de externalização da natureza em que o sujeito “racional” (in)consciente de si opera, provocaria a externalização de si mesmo subsumindo a disformidade mágica da própria natureza selvagem a uma identidade abstrata e formal exterior à sua própria natureza. O resultado do esclarecimento proveniente desse processo seriam o sofrimento e as atrocidades de uma alienação não apenas da natureza, mas dos homens entre si e de cada um

mos com efeito o que é sem dúvida a primeira teoria da ideologia, que nunca havia sido pensada com suas três características: 1) sua ‘realidade’ imaginária; 2) sua inversão interna; 3) seu ‘centro’: a ilusão do sujeito (...). A ‘teoria’ de Espinoza rejeitava toda ilusão sobre a ideologia, e sobre a primeira ideologia de seu tempo, a religião, identificando-a como imaginária. Mas ao mesmo tempo rejeitava considerar a ideologia como simples erro, ou ignorância nua, pois fundamentava o sistema desse imaginário na relação dos homens no mundo ‘expresso’ pelo estado de seus corpos. Esse materialismo do imaginário abria o caminho a uma concepção surpreendente do Primeiro Gênero de Conhecimento: (...) o mundo material dos homens tal como vivem, aquele de sua existência concreta e histórica (...). De fato, é bem assim que suas categorias funcionam audaciosamente na história do povo hebreu, de seus profetas, de sua religião e de sua política, onde se esboça claramente o primado da política sobre a religião, na primeira obra que, depois de Maquiavel, tenha oferecido uma teoria da história. ALTHUSSER, L., *Elementos de autocrítica*, In: *Posições I*, Rio de Janeiro, Graal, 1978, pp. 105-106’.”

consigo mesmo. Precisamente nesse ponto, Odisseu, na *Dialética do Esclarecimento*, aparece como a primeira formação madura da cisão presente na subjetividade e na racionalidade esclarecidas.

Contornar de modo diferente esta passagem da magia natural para uma subjetividade esclarecida, partir da figura de Odisseu, foi outro ponto importante para a tese, conduzindo-nos a outra interpretação de Homero. Além disso, confrontar o problema do esclarecimento em relação ao *mana* foi central, matizando a nossa escrita com um segundo texto que, assim como a obra de Espinosa, não foi nomeado, mas esteve implícito nas formulações de nossa estética da imanência: a *Teoria Estética* de Adorno.

Em nossa perspectiva, cremos que historicamente poucas teorias estéticas chegam a uma complexidade e a uma amplitude de problemas comparáveis ao livro de Adorno; ainda mais, contemporaneamente nenhuma se equipara ao alcance do seu projeto. Sem dúvida, muitos filósofos contemporâneos trouxeram contribuições inquestionáveis, contudo normalmente localizadas em problemas circunscritos e em manifestações artísticas circunscritas. Por exemplo, tomemos as obras de grandes autores como Benjamin, Lukács, Merleau-Ponty, Foucault, Lyotard, Rancière, Macherey, Deleuze, que, embora possuam sentidos e objetivos muito distintos, apresentam um procedimento estético muito parecido. Tome-mos como exemplo a obra de Deleuze (que estrategicamente poderia ser identificada como a produção de uma estética da imanência, uma vez que, partindo explicitamente de Espinosa, ele propõe uma filosofia fundada na ideia de *plano de imanência*). Certamente sua obra como um todo se desenvolve em um diálogo com a arte, contudo ele jamais ambicionou propriamente a uma teoria estética, como se observa em seus principais livros sobre a arte: *Kafka: por uma literatura menor* (com Guattari), *Francis Bacon: lógica da sensação* e as duas obras sobre cinema *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*. Os próprios títulos já delimitam seus campos de trabalho, o primeiro trata de literatura, o segundo de pintura e o terceiro de cinema. O primeiro busca dar expressão a uma fala ausente capaz de perfurar o discurso coletivamente estabelecido; o segundo procura em oposição à lógica conceitual desenvolver uma lógica das sensação, nomeada como *percepto*; e o terceiro conjunto, a partir de Bergson, trata esteti-

camente de experiências de continuidade, contrações e ruptura temporais.

No procedimento estético que claramente vemos em Deleuze e que também afirmamos ocorrer nos demais autores contemporâneos acima citados, o seu autor jamais ambiciona a sistematização de uma teoria estética que visasse, em uma única obra tomada em profundidade, problematizar simultaneamente: a) as diversas áreas artísticas; b) a relação entre produção/recepção; e sujeito/objeto; c) as diversas linhagens de teorias estéticas, das mais antigas às contemporâneas; d) o diálogo com a psicanálise, a antropologia e a sociologia; e) a relação entre arte e sociedade, arte e engajamento; f) a relação entre ideologia e arte, capitalismo e arte; g) a arte e seu desenvolvimento histórico; h) a tensão entre procedimentos construtivos das obras e seu conteúdo; i) a relação entre natureza e produção humana; j) as relações entre razão, belo, aparência e expressão; k) as relações entre verdade, ontologia e arte; e l) principalmente um respeito e conhecimento críticos não apenas em relação à história da arte, mas também para a produção mais contemporânea da vanguarda de sua época; a lista poderia ser continuada numa série de outros itens.

Tudo indica que a tarefa da sistematização de uma ampla teoria estética que visasse dar conta do conjunto total de seus problemas tornou-se uma tarefa descartada para a estética contemporânea, a própria ideia de sistema sendo vista com olhos extremamente críticos pela filosofia contemporânea e pior fica se quisermos levá-la para o campo da arte. De fato, a tarefa da sistematização de uma ampla teoria estética parece ser descabida ou impossível em nossa época. Contudo, o impossível em vários sentidos sempre esteve necessariamente no horizonte da filosofia adorniana, que pretendeu produzir uma espécie de sistema assistemático que desse conta daquilo que, tudo indica, não pode ser realizado, numa tarefa ingrata tal qual o famoso adágio de Beckett: “*tentar novamente, falhar novamente, falhar melhor*”. Entretanto, essa é, sem dúvida, uma tarefa demasiadamente adorniana¹⁷⁷.

¹⁷⁷Confrontar-se explicitamente com o que o *status* comum figura como impossível é uma tarefa extremamente necessária a qualquer filosofia que se queira crítica. Não cremos que as outras obras com que estamos trabalhando como a *Ética*, a *Ciência Nova*,

A tarefa quase descabida de Adorno de produzir uma ampla *Teoria Estética* em 1970 nos leva a examinar sua maneira de resolver um problema que acompanha toda trajetória do filósofo, e que foi formulado em parceria com Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*. É precisamente o problema que nós acima mencionamos e trabalhamos na tese, de como o esclarecimento, ao dialeticamente produzir a dominação da natureza, alienou o homem desta e de si mesmo, formulando para si uma razão instrumental sustentada por um processo abstrato de identidade.

De fato, o problema de encontrar outra forma de reflexão que não seja a dominação da natureza e que não opere com uma filosofia da identidade ou com as dicotomias tradicionais do esclarecimento, como a separação entre objeto e sujeito, mente e corpo, razão e sentimento, etc. vem orientar a *Teoria Estética* e também o programa ontológico adorniano na *Dialética Negativa*. Essa questão formulada por Adorno esteve o tempo todo implícita em nossa tese e, nesse sentido, se isso nos aproximava de seu projeto estético e se nosso trabalho foi motivado pelas reflexões de Adorno, todavia o caminho para respondê-la e o modo como o formulamos por meio de uma filosofia da imanência nos distancia do filósofo alemão, precisamente por encontrarmos em sua estética fundamentos demasiado idealistas.

Para responder ao problema da cisão promovida pelo esclarecimento (entre sujeito e objeto, homem e natureza, mente e corpo, percepção e razão), a estética de Adorno se sustenta em uma reconciliação entre razão e natureza a partir de uma *filosofia da natureza*, buscando a possibilidade de “*refletir o objeto sem violentá-lo*”¹⁷⁸. Assim, lemos um Adorno que vem buscar uma reconciliação entre o que foi cindido pelo esclarecimento, assim como Heidegger critica a técnica, que separou o homem do Ser. Adorno trata do mesmo problema (a cisão), mas para combater a resposta heideggeriana e talvez aí se encontre mais um motivo, que poderia ser acrescentado ao três que trabalhamos no capítulo II,

O Capital e mesmo a literatura de *Ulysses*, jamais se dispuseram a fazer em suas épocas menos que isso.

¹⁷⁸ ADORNO. ‘Ensaio como forma’ em *Notas de literatura I*, São Paulo, Editora 34 e Duas Cidades, 2003, p. 42.

para o retorno que a *Dialética do Esclarecimento* faz a Homero. Ao criticar Homero, ou melhor, Odisseu como portador do pensamento cindido pelo esclarecimento, Adorno estaria simultaneamente barrando a revelação da *aletheia* grega na filosofia heideggeriana – como mais abaixo explicaremos. Esteticamente a crítica a um Homero sem poesia vem justamente se contrapor à função da poesia em Heidegger. Contudo, neste ponto somos críticos a Adorno, pois não é necessário perder a poesia de Homero para se combater Heidegger. Nós procuramos justamente nos opor à ideia de uma *aletheia* em Homero (do poema enquanto uma palavra mística numinosa inspirada pelas *Musas*), por meio da poética de Vico (no capítulo III da tese) e da inteligência prática e astuciosa da *métis* grega (no capítulo IV).

O erro de um Homero sem poesia é muito similar ao próprio erro que Adorno aponta em Heidegger em ‘Parataxis’. No ensaio redigido quase vinte anos após a *Dialética do Esclarecimento* e já em grande sintonia com as reflexões de sua teoria estética, Adorno desenvolve uma interpretação da poesia de Holderlin, visando desmontar a famosa interpretação ontologizante de Heidegger. A interpretação deste último viria transformar o poema em uma *aussage*, ou seja, em uma revelação a operar como antiga *alétheia* descortinando o próprio Ser – ainda que para Heidegger a *alétheia* nunca descortine inteira e diretamente o Ser, ela o revela parcialmente e sempre deixa subsistir um fundo não revelado; permanece sempre um fundo velado, oculto; a *alétheia* heideggeriana é pura transcendência, é distância insuperável, presença ausente¹⁷⁹. Adorno escreve: “Toda interpretação de poesia que a formula como uma *aussage* [mensagem], viola o modo de verdade da poesia por violar o seu caráter ilusório¹⁸⁰”. Por meio de filosofemas Heidegger poderia “tirar do poema sentenças como se essas fossem

¹⁷⁹ É por isso que Heidegger critica Platão, que teria destruído a *alétheia* porque afirma que nosso intelecto é parente do inteligível, de mesma natureza que ele e por isso podemos ter a intuição intelectual completa da verdade – o saber verdadeiro como evidência, isto é, visão completa. Platão é, para Heidegger, o que Odisseu é para Adorno, ou seja, ambos são figuras exemplares do esclarecimento – Platão por romper com a *alétheia*, Odisseu por introduzir cisões.

¹⁸⁰ ADORNO, ‘Parataxis’ em *Notas de Literatura*, v. 3, RJ: Tempo Brasileiro, 1973.

teses sobre o real, pressupondo que o poema goza de algum acesso privilegiado ao imediato, e, mais do que isso, que esse acesso possa ser veiculado através de proposições abstraídas do contexto estético de sua apresentação”¹⁸¹. Precisamente o contexto estético de sua apresentação é o que Adorno concebe ser o modo de verdade do caráter ilusório da poesia, dado por um tenso desenvolvimento dialético entre a sua forma e o seu conteúdo.

Ainda que a oposição entre forma e conteúdo não nos seja cara, por meio dessa oposição, ou melhor, contradição, Adorno desenvolve a proposta de uma *crítica imanente* que cremos ser uma das mais precisas concepções de estéticas a operar com uma causalidade imanente que em certo sentido pode encontrar uma proximidade com a obra de Espinosa. Lembremos como em nosso primeiro capítulo definimos a imanência para Espinosa como a autodiferenciação interna de um ser que produz em si e por si mesmo suas diferenças sem fragmentar-se nem separar-se delas. Novamente citamos a formulação de Marilena Chaui: “*Imanência é a Natureza dando-se espontaneamente uma ordem, ordenando-se a si mesma por uma necessidade que é o natural em si mesmo, diferenciando-se a si mesma sem fragmentar-se nem separar-se de si, conservando-se presente em cada uma de suas expressões*”¹⁸².

A *crítica imanente* desenvolvida por Adorno vem a ser a exploração da contradição encontrada entre a coisa e seu próprio conceito que produziria um movimento de autodiferenciação da própria coisa¹⁸³. A obra de arte seria composta por séries de pares de processos divergentes entre forma/conteúdo, latente/manifesto e construção/expressão. A *medida* que define a auto diferenciação da obra de arte estaria presente no próprio objeto, podendo ser identificada pela contradição em movimento

¹⁸¹ IANNINI, G. ‘Estilo e verdade em Adorno: por que “somente os conceitos podem realizar aquilo que o conceito impede”?’ em *Artefilosofia*, Ouro Preto, n7, 41-54, out 2009.

¹⁸² CHAUI, M. *A nervura do real. Imanência e liberdade em Espinosa*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 900.

¹⁸³ Isto seria uma concepção de autonomia artística bem diferente do livre jogo kantiano das faculdades da imaginação e do entendimento, de fato, a autonomia como compreendida por uma crítica imanente nos leva a uma causa genética de sua ação, como desdobramento imanente de relações internas ao objeto.

dos pares antagônicos que constituem o objeto e realizam seu sentido estético. Processos divergentes operam simultaneamente, dando forma ao descompasso incessante da obra em um processo de autodiferenciação que nas palavras de Adorno acarretaria na “*irreconciliabilidade dos momentos do [próprio] objeto*”¹⁸⁴, e, por isso, só seria possível uma dialética negativa.

Uma referência à composição musical moderna pode nos ajudar a explicar esse processo. Tomemos a passagem do sistema tonal para o atonalismo serial em Schoenberg¹⁸⁵. Sua música foge das convenções harmônicas que historicamente garantiram a direcionalidade do desenvolvimento musical tonal, como a progressão da dominante em direção à tônica, e suas diversas variações pela lógica da tensão-preparação-resolução harmônicas. Schoenberg precisa produzir o desenvolvimento de uma melodia em que cada uma das doze notas musicais não pode ser repetida antes que a série completa das doze notas seja tocada (ou seja, seu sistema dodecafônico exige que necessariamente se passe pela escala das doze notas antes de repetir uma nota). Schoenberg desenvolve uma direcionalidade como uma interligação das notas sem valer-se das mediações estabelecidas pela harmonia tonal (em que necessariamente as notas deveriam se repetir), elabora uma interligação que dá às notas um caráter de determinação recíproca, cada uma das doze notas deve reciprocamente equilibrar-se em relação ao seu conjunto. Cada nota deve ser o desenvolvimento negativo de todas as outras doze notas, cada nota é predeterminada pelas demais, contudo sem trazer uma medida exterior ao seu desenvolvimento, uma medida que o transcenderia como as predeterminações direcionais do desenvolvimento harmônico tonal. Há uma liberdade inimaginável se comparada ao tonalismo, a partir da criação de novos modelos imanentes para lidar com o desenvolvimento harmônico e melódico no tempo, como a criação de novas dinâmicas entre antecedentes/consequentes e novas estruturas rítmicas, etc.

Há em Schoenberg, sobretudo, a problemática de como internamente desenvolver-se no tempo; essa preocupação também é central tanto para a ideia de *crítica*

¹⁸⁴ ADORNO, ‘Crítica cultural e sociedade’ em *Prismas*, Editora Ática, São Paulo, 1998, p.23.

¹⁸⁵ Ainda que o nosso exemplo se inscreva na produção atonal, Adorno enxerga esse procedimento no interior de toda grande obra musical. Para nos explicarmos de maneira mais clara, decidimos estrategicamente trabalhar com um compositor que se encontra no limite de dois sistemas, mas, para Adorno, toda grande obra em qualquer sistema musical traz essa característica, sendo que Beethoven é um dos exemplos mais recorrentes de Adorno.

imanente, quanto para a *Teoria estética* de Adorno:

“O problema de como ainda começar, como acabar, aponta para a possibilidade de uma teoria formal da estética simultaneamente abrangente e material, que teria de lidar com as categorias de continuidade, do contraste, da ligação, do desenvolvimento e do “nó” e, sobretudo, de saber se hoje tudo deve estar igualmente perto do centro ou ser de densidade diferente”¹⁸⁶.

Com esse desenvolvimento coerentemente negativo para a estruturação temporal, a música de Schoenberg e também a *Teoria Estética* e a *crítica imanente* visam simultaneamente produzir a desestruturação expressiva dessa mesma experiência (ou melhor, tal desestruturação é o que dialeticamente movimenta e dá sentido a toda estruturação). Como dissemos, no interior da obra são pares de procedimentos contraditórios operando: um construtivo e outro expressivo, um manifesto e outro latente. No caso de Schoenberg, por um lado, a forma construtiva ou manifesta vem a ser a própria estrutura dodecafônica; por outro, a forma expressiva ou latente vem a ser algo como figurações tonais já completamente rotas e desgastadas de um velho sistema exaurido ressoando (ou inconscientemente pulsando) no interior do novo sistema. Por isso Adorno se vê obrigado a dizer que Schoenberg não pode por completo erradicar os traços tonais “*mas esses traços são ao mesmo tempo os caracteres do idioma no qual cada pensamento musical é pensado*¹⁸⁷”. Pois tais traços são a expressão de um regime de ordenação que não opera pela dominação de seu material, mas o deixa escapar expressando algo de primordial ou originário que seria calado ou melhor violentado pela cristalização formal do sistema manifesto¹⁸⁸. Contudo é importante salientar que no caso de Schoenberg não é a tonalidade em si que vem a ser expressiva, mas as ruínas de um sistema musical em que o material é capaz de

¹⁸⁶ ADORNO, Theodor, *Teoria Estética*, São Paulo, Martins Fontes, 1982, p. 121. É importante notar que na *Teoria Estética* isso não fica reservado apenas à música, mas esse procedimento deve ser observado nas outras manifestações artísticas.

¹⁸⁷ ADORNO, ‘Arnold Schoenberg (1874-1951)’ em *Prismas*, Editora Ática, São Paulo, 1998, p.160.

¹⁸⁸ Cremos que o grande interesse de Adorno pela obra de Alban Berg seja motivado pela forma como esse compositor dodecafônico visa operar com “as ruínas” da harmonia tonal.

modular a si mesmo sem coerção do sistema.

As obras de arte enquanto produções expressivas se contraporiam ao espírito dominador, ou, nas palavras de Adorno, a obra de arte seria o “*representante da vida intacta no seio da vida mutilada*”¹⁸⁹. A beleza da obra de arte tiraria o chão do sujeito esclarecido, fazendo com que em um singular sublime ele tombe. Adorno conserva esta ideia de sublime kantiano, mas modifica a explicação da causa do estremecimento, pois este não é dado pela superioridade do ser natural frente à subjetividade humana, mas sim pela semelhança do sujeito com a natureza¹⁹⁰:

Ao contrário do que pretendia Kant, o espírito percebe diante da natureza menos sua superioridade do que a sua própria semelhança com a natureza. Este instante leva o sujeito ao pranto em frente ao sublime. A lembrança da natureza dissolve a obstinação da auto-posição: “A lágrima brota, a terra tem-me de novo!”. Desse modo o eu salta, espiritualmente, fora de seu cativeiro em si mesmo. Cintila algo da liberdade que a filosofia reserva com erro culpável ao contrário, à soberania do sujeito. O feitiço que a soberania lança ao sujeito também a ele apanha: a liberdade se agita na consciência de sua semelhança com a natureza. Dado que o belo não se subordina à casualidade natural que o sujeito impõe aos fenômenos, seu âmbito é aquele de uma liberdade possível¹⁹¹.

Contudo, podemos dizer que precisamente nestes dois pontos a música produzida por nossa *estética da imanência* começa a tocar de modo descompassado e desarmônico em relação a um Adorno que nos soa, apesar de tudo,

¹⁸⁹ ADORNO. *Teoria Estética*, São Paulo, Martins Fontes, 1982, p. 138.

¹⁹⁰ O final deste parágrafo foi baseado em IPAR, E. *A corrente subterrânea da escola de Frankfurt, teoria social e teoria estética em Theodor Adorno*. Tese (Doutorado em Filosofia) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, p. 177.

¹⁹¹ ADORNO. *Teoria Estética* apud IPAR, E. *A corrente subterrânea da escola de Frankfurt, teoria social e teoria estética em Theodor Adorno*. Tese (Doutorado em Filosofia) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, p.177.

demasiado idealista, seja na recuperação expressiva de uma dimensão originária, seja no desenvolvimento temporal diacrônico-dialético negativo. Tomemos em primeiro lugar o problema da expressão originária que nos conduziria ao reconhecimento de uma experiência não danificada, aquém dos males da racionalidade esclarecida. Tal expressão nos soa como o ressentido ganido, que sai da garganta de dois outros cachorros, não o de Joyce, mas o de Kafka e o de Homero.

A narrativa kafkiana¹⁹² é contada pela voz de um cão entre cães, porém um cientista canino, cuja curiosidade, o cão mesmo nos relata, foi despertada quando ainda muito jovem, quase criança, quando escuta ao concerto de sete grandes artistas musicais, cães produzindo ruídos incompreensíveis e jamais ouvidos. Uma música que vinha por todos os lados, arrastando o ouvinte para o meio, arrebatando-o, esmagando-o e ressoando ainda sobre o seu aniquilamento. Contudo, os cães músicos não falavam, não cantavam, silenciavam, em geral, porém faziam coreografias variadas e mesmo vergonhosas e ridículas como caminharem erguidos sobre as pernas traseiras, desnudarem-se e exibirem ostensivamente sua nudez. Com aquela música particularmente terrível e sublime o mundo estava às avessas. Após o arrebatamento dos artistas musicais, o narrador canino diz ter iniciado sua carreira de investigações científicas com “*o propósito de voltar, afinal, a obter uma clara visão da habitual, tranquila e feliz vida cotidiana*”.

Inquiridor e falante, o empirista de quatro patas, dedica-se a experimentos práticos acerca de onde vem os alimentos dos cães. Com o passar de muitos anos, ele entende que a ciência fixa muitas normas e que o progresso geral da comunidade dos cães avança a passos rápidos, contudo entende que louvar esse progresso “*é como pretender elogiar alguém porque, à medida que os anos passam, ele fica mais velho e em consequência disso, aproxima-se com maior velocidade da morte*”. Já idoso, ressentido com seus inúmeros experimentos falidos, julga que a ciência é um falatório infundável de jovens, e que toda ciência prática não se compara àquela música dos sete artistas de sua infância, a única

¹⁹² KAFKA, Franz. ‘Investigações de um cão’ em *Narrativas do Espólio* (1914-1924), org. e trad. Modesto Carone, Cia das Letras, São Paulo, 2002.

ciência verdadeiramente louvável: a música muda. Voltando-se para uma vida ressentida em silêncio, já no final de sua narrativa de ‘Investigações de um cão’, ele confessa a si mesmo:

Pois a base mais profunda de minha inabilidade para o trabalho científico me parece ser um instinto – para dizer a verdade, um instinto nada mau. [...] Talvez tenha sido o instinto que, por amor à ciência, porém outra ciência muito diversa da que se pratica hoje – de uma ciência que seja verdadeira mente a última – me fez valorizar a liberdade mais do que tudo o mais. A liberdade!

A segunda narrativa canina, que nos ajudará compreender a primeira e também a *Teoria estética* de Adorno, é muito mais próxima ao horizonte dos autores por nós trabalhados: a história da morte de Argo, o cão de Odisseu. Escutemos a história na voz de Vladimir Safatle¹⁹³, pois este nos conta conduzindo-a ao que entendemos ser o território estético adorniano.

Quando Ulisses chega enfim à sua casa, ele chega travestido, por Atenas, sob a forma de um velho mendigo. Na soleira da porta de casa estava seu cão, Argo. No momento de sua partida, Argo era um filhote. Agora, velho e pulguento, ele não tem força sequer para ficar em pé. No entanto, quando Ulisses aparece, Argo não tem dúvida. Ele o reconhece e levanta, correndo trôpego em direção ao dono. Ulisses abraça seu cão cheio de pulgas e enfraquecido. O cão morre em seus braços, como quem estivesse apenas à espera de um reencontro.

O cão reconheceu Ulisses, mas sua mulher não. Mesmo tendo recoberto sua forma, isso depois da batalha com os pretendentes que haviam se apossado de sua casa, Penélope não está segura de ter a seu lado Ulisses, o marido pelo qual ela tanto esperou. Na verdade, Penélope precisa de uma prova, ela precisa testar a memória daquele que diz ser seu marido. É por meio da memória que se dará o reconhecimento, a partilha entre o certo e o incerto. Ulisses terá de mostrar que sabe do que, afinal, sua cama é feita. Ele terá de recitar, mais uma vez, as promessas de enraizamento que haviam constituído

¹⁹³ SAFATLE. ‘Os animais são capazes de propiciar ao homem o retorno a algo anterior à condição humana.’ em Revista Cult n.155, São Paulo, Editora Bregantini, 2013.

o leito que ele partilhara com sua mulher. O reconhecimento é, assim, uma reconhecimento que se apoia na capacidade de síntese da memória.

Mas, para o cão, Ulisses não precisou mostrar nada. Para além das aparências, o cão aparece na Odisséia como o único capaz de reconhecer algo como o “ser bruto” de Ulisses. Eis um detalhe que não deveria nos deixar indiferentes. Pois ele nos coloca uma questão: haveria algo em nós que só é reconhecido através dos olhos de um animal? Se nem o amor da mulher que sempre esperou tinha certeza, se apenas o cão tinha certeza, então poderíamos nos perguntar de onde vem a certeza do cão. Pois talvez ele encontrasse sua certeza no resto de animalidade que existe em nós, ou seja, naquilo que para um grego é inumano, naquilo que não porta a imagem do homem.

Duas histórias caninas exemplares da expressividade originária do projeto estético adorniano: por um lado, o reconhecimento na normalidade da vida cotidiana é arruinado pelo arrebatamento de uma música sublime e horrorosa, a qual indica ao cientista um instinto de liberdade que é superior à sua ciência; por outro, um animal é capaz de propiciar ao homem o reconhecimento de algo anterior à sua condição humana.

Na constituição do solo de negatividade estética da expressão originária adorniana estaríamos diante de uma escritura anterior a toda gramática, em um espaço de abismamento de si e em um peculiar reconhecimento da natureza em uma experiência grafada na própria materialidade, ou melhor, na própria *Physis*. Sem dúvida, temos uma imagem crítica e, ao mesmo tempo, muito próxima ao heideggerianismo estético; por um lado, crítica, pois a ontologia adorniana não traz ao ser humano o desvelamento de algo do Ser que o transcende, mas sim faz com que este homem imanentemente reconheça (desreconhecendo-se) a si mesmo na coisa contemplada; por outro, muito próxima, pois há uma volta a uma estética da imediateza ontológica de uma experiência direta com a *physis*¹⁹⁴.

¹⁹⁴ Ainda que sejamos críticos à transformação da obra de arte em uma relação direta com a *physis*, há sem dúvida algumas obras de arte que visam a uma imediateza de material operando um reconhecimento pelo “desreconhecimento” do sujeito no objeto; precisamente nas artes plásticas contemporâneas vemos isso nas obras de arte ditas “minimalistas” de Donald Judd, Carl Andre, Robert Smithsons, etc. que foram criticamente analisadas a partir da fenomenologia de Merleau-Ponty por Rosalind Krauss

Cremos, assim como a maioria de seus comentadores¹⁹⁵, haver na expressividade imediata de Adorno a herança idealista de uma *naturphilosophie*¹⁹⁶ proveniente de Schelling; que, para nós, a despeito das radicais diferenças entre Heidegger e Adorno, permite encontrar no filósofo de Frankfurt uma crítica similar a que esse faz a Heidegger.

Mais ainda. Não cremos que essa negatividade calcada na positividade ontológica de religamento com a natureza aquém do próprio homem (levando a uma crítica abismal a todos processos racionais esclarecidos) seja, de fato, a melhor maneira de fornecer uma crítica às razões sociais que historicamente produziram o esclarecimento, a alienação e o sofrimento social. Muito pelo contrário, em sua radical inadequação em relação a qualquer princípio de racionalidade podemos apenas saber que sofremos juntos, que padecemos juntos¹⁹⁷. Cremos, em nossa perspectiva, que tal procedimento – que subsume as

em *Caminhos da escultura moderna* (São Paulo, Martins Fontes, 2010) e a partir de uma reinterpretação do sublime kantiano em *Lições sobre a analítica do sublime* por Lyotard (Campinas, Papirus, 1991). Fugindo dos minimalistas há o importante livro, também de Krauss em parceria de Yve-Alain Bois, que procura traçar uma singular linhagem nas artes plásticas do século XX a partir da experiência de *Informe* extraída de Georges Bataille que também opera com um conceito similar. Já no Brasil, operando com móveis distintos, há certas experiências de indiscernibilidade entre sujeito e objeto em várias obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark e mais contemporaneamente encontramos a radicalidade de tal experiência nas esculturas e instalações de Carlos Fajardo.

¹⁹⁵ Apenas em contexto local temos as obras de DUARTE, R. *Mímesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*, São Paulo, Edições Loyola, 1993.), ALMEIDA, J *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia, Ateliê Editorial, 2007.

¹⁹⁶ **Nota de trabalho:** Talvez seja interessante colocar os cachorros no parágrafo acima, mas talvez o andamento das ideias já esteja explícito o suficiente. Também seria interessante inserir as referências dos textos de Adorno sobre maus tratos com animais de *Mínima moralia* e como elas estão ligadas às explicações adornianas da apatia dos carrascos nazistas.

¹⁹⁷A crítica de Adorno é animada pela experiência material do sofrimento social em relação às imposições produzidas pelas condições sócio-econômicas das formas de vida coletiva. Compreendemos a perspectiva de Adorno de uma ontologia negativa ou

condições de reprodução material da vida à crítica das formas do pensar por meio de apelos a solos ontológicos negativos e a experiências de imediateza originária – corre o risco de sublimar ontologicamente os processos históricos sociais. Como afirma Paulo Arantes este é “*um lugar comum de ruptura modernista, privado do conflito histórico que lhe dá sentido, reaparece na forma de um teorema ontológico*”.¹⁹⁸

uma ontologia do sofrimento que visa levar os homens ao reconhecimento de um outro radical ou de uma alteridade absoluta, para, enfim, inspirar-lhes a compaixão alheia. É louvável a intenção de tentar romper com uma razão formal e instrumental que congelaria o sujeito que meramente responde aos ditames da razão como um ser apático. De fato, o sofrimento já seria uma instância capaz de quebrar esse sonambulismo formal, mas nada garante que o sofrimento em si seja o melhor, ou mesmo um antídoto eficaz para isso; é possível, mas não há razão suficiente que garanta a operação em que o sofrimento gere a indignação comunitária, invertendo-se em seu contrário: a generosidade.

Desconfiamos muito da ideia de que a dor ou da miséria em si tragam a medida da verdade, inclusive nos distanciamos de boa parte das correntes espinosistas negrianas que defendem sem mediações críticas a sofredora e caótica *multidão* enquanto portadora universal da revolução social.

¹⁹⁸ ARANTES *apud* SAFATLE. *Grande hotel abismo: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento*. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2012, p.307.

No contexto original de onde foi retirada a citação, Paulo Arantes afirma que à leitura que Bento Prado faz da literatura de Guimaraes Rosa seria animada, em larga escala, pela tendência de reflexões estéticas ontologizantes de autores franceses da segunda metade do século XX como Foucault e Deleuze que leriam no texto literário um texto grafado na própria *physis*. Na interpretação de Vladimir Safatle o antídoto à ontologização estética francesa contemporânea se encontraria na *Teoria Estética* de Adorno em seu apego a negatividade que levaria uma *physis* não reconciliada, uma negatividade que Safatle encontra presente na leitura literária de Bento Prado, a despeito do explícito e intencional diálogo deste último autor com filosofia francesa. Ao nosso turno, procuramos inverter a direção da crítica de Vladimir Safatle, procurando demonstrar que a estética de Adorno, a despeito de sua negatividade, também está orientada por uma reconciliação ontologizante com a *physis*.

Embora a nossa perspectiva estética também vise criticar uma razão esclarecida (que opere por meio da identidade), contudo, não desejamos perder o conflituoso solo sócio-histórico, mas buscamos pensar uma estética que nos permita juntar ontologia e consciência histórica. Para pensarmos essa forma estética durante a tese, buscamos uma reflexão por meio da imagem que tem suas raízes na relação corporal e na afetividade do sujeito e, portanto, é carregada de opacidade. Contudo, tal opacidade artística não nos aparece como uma forma que nos aliena da história, mas é justamente uma virtude que estrategicamente e de modo singular pode nos colocar criticamente no interior da história.

Na obscura especificidade da imaginação (em seu sentido corporal espinosano), a obra de arte, de fato, vem confundir e contrapor tempos históricos anacrônicos, ela cruza subjetividades com objetividades, produz aberturas para livre interpretações, mistura corpos e sujeitos, faz metamorfoses mirabolantes entre o possível e o impossível, desafia a lógica e a razão e, principalmente, apresenta-se como um potencial disruptivo em relação às formas de comunicação socialmente instituídas, mas, nem por isso, a manifestação artística precisa ser compreendida como a abertura abismal de um imponderável na criação de um reconhecimento imediato para além de toda e qualquer compreensão racional. Muito pelo contrário, pela via da imanência e por meio de uma imagem materialista, procuramos em nossos cinco capítulos demonstrar de maneira racional a necessária obscuridade da imagem artística e como opera a lógica de sua singular reflexão. Agora, mais uma vez, e com a filosofia de Espinosa que, sempre esteve implícita em nosso trabalho, procuraremos tratar da imaginação artística como o filósofo, em outros tempos, procurou *“demonstrar com uma razão certa aquilo que reiteradamente proclamam ser contrário à razão, vão, absurdo e horrendo”*¹⁹⁹.

No caso, Espinosa emprega essa expressão quando procura tratar de maneira racional os afetos humanos em sua dependência de uma grande carga imaginária. Em Espinosa, contrariamente a Descartes, a mente humana não pos-

¹⁹⁹ ESPINOSA, *Ética*, Prefácio da Parte 4.

sui uma vontade livre como potência absoluta sobre seus afetos, o mesmo ocorrendo sobre a sua imaginação, e, contrariamente à tradição religiosa e teológica, recusa que afetos e imagens devam ser tratados como “vícios em que os homens caem por sua própria culpa”. Trata-se de não rir, nem lamentar, nem detestar, mas compreender a vida afetiva e imaginária como constitutiva de uma vida humana. Por isso, Espinosa procura fazer, o que jamais havia sido feito: “*tratar dos vícios e inépcias dos homens à maneira geométrica*”, procurando “*determinar a natureza e as forças dos Afetos e o que, de sua parte, pode a Mente para moderá-los*”²⁰⁰. Assim, também, procuraremos demonstrar que para falar da arte enquanto processo criativo de reflexão afetiva e imaginária que necessariamente envolve opacidade, não precisamos recair em uma estrutura abismal pré-reflexiva de uma imediateza ontológica, pois tais concepções geram mais preconceitos acerca das artes do que nos permitem agir com e por elas. Muito pelo contrário, sempre buscamos pensar as causas dessa opacidade e apresentá-la com uma virtude própria da imaginação humana. E, novamente, assim com Espinosa em outros tempos, pretendemos tratar da criação artística em sua opacidade imaginária e criativa como um geômetra “*como se fosse questão de linhas, planos ou corpos*”.

Voltemos, novamente, nossa atenção para a passagem da *Ética* em que Espinosa faz um elogio à imaginação:

Eu gostaria que se notasse que as imaginações da Mente, consideradas em si mesmas, nada contêm de erro, ou seja, a Mente, pelo fato de imaginar, não erra. [...] Pois se a Mente, enquanto imagina coisas não existentes como presentes a si, simultaneamente soubesse que tais coi-

²⁰⁰ Resguardadas as enormes diferenças históricas, não foi uma tarefa como esta que, séculos a diante, empenhou-se a psicanálise, não por julgar compreender por completo a subjetividade humana, mas por saber de suas limitações e de seu lado obscuro é que Freud pôde “claramente” estruturar uma teoria e uma prática sobre esta; e não foi de outro modo que Lacan, por não desprezar o inconsciente da mente humana, pôde justamente compreendê-lo com uma linguagem.

*sas não existem verdadeiramente, decerto atribuiria esta potência de imaginar à virtude de sua natureza, e não ao vício; sobretudo se esta faculdade de imaginar dependesse de sua só natureza, isto é, se esta faculdade de imaginar da mente fosse livre*²⁰¹.

Para compreendermos o seu significado, temos que nos voltar para o percurso em que, na *Ética*, é desdobrada a concepção espinosana da imaginação. O percurso tem início na Proposição XIII da Parte 2, onde o filósofo começa a definir o que entende por Mente humana e pela união da Mente e do Corpo: *O objeto da ideia que constitui a Mente humana é o Corpo, ou seja, um modo certo da Extensão, existente em ato, e nada outro* – a mente humana não é uma alma alojada na matéria, mas é ideia de seu corpo (percepção do que nele acontece e consciência da vida corporal) – ; e tem seu encerramento na Proposição XVIII, onde o filósofo formula o que entende por memória: *Se o Corpo humano tiver sido afetado uma vez por dois ou mais corpos em simultâneo, quando depois a Mente imaginar um deles, imediatamente se recordará dos outros*. Em meio à intrincada união da mente e do corpo e à formulação da memória (como consciência e ação do tempo em nós) localizamos a *imaginação*.

Para Espinosa, imaginar é, antes de tudo, uma atividade corporal e ninguém poderia entendê-la adequadamente, sem primeiro conhecer a relação entre *mente* e *corpo* e, mais ainda, sem antes conhecer a própria natureza do *nosso corpo*. Para tanto, Espinosa desenvolve a partir da Proposição XIII a sua “pequena física”. Com a “pequena física”, Espinosa demonstra como os processos da atividade imaginária são operações materiais que seguem os mesmos princípios causais que as relações de movimento e repouso entre corpos simples e as interações entre corpos complexos, e, na imaginação humana, isso é elevado à imensa complexidade do corpo humano, composto de muitíssimos corpos, cada um dos quais também é assaz composto. Embora a materialidade da imaginação opere conforme as leis físicas apresentadas na *pequena física*, contudo, serão estas mesmas leis que nos advertirão do grande engano de identificarmos o fun-

²⁰¹ ESPINOSA, *Ética*, parte II, proposição 17, escólio.

cionamento da imaginação a um mero mecanicismo, isto é, como se estivéssemos perante relações entre partes exteriores umas às outras, muito pelo contrário, as partes são internas e se relacionam internamente umas com as outras. Ou seja, o corpo humano é dotado de interioridade. As leis físicas necessariamente produzirão a opacidade e a abertura²⁰² do ato de imaginação.

Seguindo a “pequena física”, consideramos a materialidade da imaginação a partir do exemplo do choque entre corpos simplíssimos, a saber, os que se distinguem uns dos outros só pelo movimento e repouso, pela rapidez e lentidão. Vejamos o que nos diz a Proposição XVII: *Se o Corpo humano é afetado de uma maneira que envolve a natureza de um Corpo externo, a Mente humana contemplará esse mesmo corpo externo como existente em ato ou como presente a si, até o Corpo ser afetado por uma afecção que exclua a existência ou a presença daquele mesmo corpo*. Espinosa realizará uma detalhada demonstração da proposição explicando que a Mente imagina um corpo porque o Corpo humano é afetado e disposto pelos vestígios de um corpo externo, da mesma maneira em que foi afetado quando algumas de suas partes foram impulsionadas pelo próprio corpo externo.

Pensemos em um exemplo a partir de corpos simplíssimos: a superfície plana de um corpo é atingida diversas vezes por outro corpo angular, pensemos em um vértice de um quadrado atingindo uma superfície plana; com o tempo, esta superfície será amassada, tomando a forma deste vértice (este ficará estampado como um vestígio na superfície plana). Supondo, agora, que este sólido, por alguma causa, deixe de entrar em contato com a superfície plana amassada: para que esta superfície seja desamassada ela deverá ser afetada por outra causa próxima, caso contrário deverá continuar com esse amassado (pois o movimento de um corpo simples só pode ser alterado se age sobre ele uma causa externa). Supondo que esta superfície amassada faça parte do corpo humano, e dado que o objeto da ideia que constitui a mente humana é o seu próprio corpo e que tudo

²⁰² Assim, mais adiante, iremos demonstrar a enorme diferença entre o mero determinismo mecanicista de leis físicas fechadas e o materialismo enquanto uma complexa concepção filosófica, que encontra na imanência da materialidade a própria atividade para a criação do novo.

que ocorre no objeto da ideia que constitui a Mente humana deve ser percebido pela mente humana, assim a mente contemplará a partir desta superfície amassada uma afecção que persiste no tempo tanto quanto o amassado persistir, e a mente terá a ideia de que o corpo externo, que outrora produzira a afecção, está presente em ato, quando, no entanto, ele já se encontra ausente.

Espinosa chama de imagens das coisas as afecções do corpo humano cujas ideias representam os corpos externos como que presentes a nós, mesmo quando estes, de fato, podem se encontrar ausentes, e quando a mente contempla os corpos desta maneira, diremos que ela imagina. Disto segue, que as imagens que temos dos corpos externos indicam mais a constituição do nosso corpo do que a natureza dos corpos externos, sendo, também, o motivo que nos permite ver por que não temos senão um conhecimento bastante confuso de nosso corpo (pois o conhecemos através das ações dos outros corpos) e do corpos externos (pois os conhecemos pelo modo como afetam nosso corpo) e por que a imaginação necessariamente opera em uma confusa opacidade entre presença e ausência, podendo nos conduzir ao erro e à ilusão.

Assim, a realidade imaginária é produzida quando os corpos externos entram em contato com o nosso corpo, quando corpos se tocam ou se interpenetram, produzindo em nós afecções, ou seja, a imaginação é um conhecimento físico. Estamos literalmente diante de uma materialidade física que, contudo, é plenamente distinta de um reconhecimento que se voltaria ontologicamente para a própria *physis*. Dada a opacidade deste processo, sequer podemos garantir que o que sentimos é real, ou seja, que está aí para além de nossos corpos, o reconhecimento imaginário é opaco, obscuro, e não nos recoloca diante do ser, mas diante de nosso próprio corpo e da natureza de nossa própria mente, a positividade de seu reconhecimento é negativo e aberto ao possível.

A imaginação materialista não é dada apenas no encontro ou choque entre a massas de corpos, como no exemplo simples que descrevemos, mas também por corpos com qualidades mais diversas, diáfanas e quase imateriais como a luz transparente que chega aos nossos olhos, ou as ondas sonoras que ecoam em

nossos ouvidos, ou os odores que preenchem nossas narinas, ou a temperatura que envolve a nossa pele, ou as partículas de alimentos em contato à saliva que roçam a nossa língua. Por sermos um corpo deveras complexo, formado por múltiplos corpos complexos operando simultaneamente, os quais também são compostos múltiplos corpos de múltiplos corpos, temos uma fina capacidade de sentir, ou melhor, imaginar a diversidade de copos externos por meio da sofisticação de nossos cinco sentidos: tato, visão, odor, paladar. A partir desses sentidos podemos formar as imagens, por exemplo, reconhecer o sabor de uma maçã, sentir o seu doce cheiro característico, ver a sua cor vermelha, perceber o seu contorno, sentir a sua textura e compreender o som que designa a palavra “maçã”. Para cada um dos sentidos, historicamente, desenvolvemos uma linguagem específica das quais entre as mais complexas se encontram: a música, o desenho, a fala e a escrita.

Diremos também que imaginamos quando por esse processo, conscientemente ou inconscientemente, por meio da memória de uma imagem somos capazes de trazer à nossa mente objetos que não se encontram em nossa frente e, mais ainda, quando pela memória podemos cruzar e concatenar imagens, sendo isso propriamente a capacidade humana da fantasia. Tomemos outro exemplo de Espinosa, o escólio da Proposição XVIII da Parte II da *Ética*, para esclarecer essas últimas ideias:

Além disso, daí entendemos claramente por que a Mente, a partir do pensamento de uma coisa, incide de imediato no pensamento de outra coisa que nenhuma semelhança possui com a primeira; como, por exemplo, a partir do pensamento da palavra pomum (maçã), um Romano imediatamente incide no pensamento de um fruto que não possui nenhuma semelhança com aquele som articulado nem algo em comum senão que o Corpo do mesmo homem foi muitas vezes afetado por essas duas coisas, isto é, que esse homem muitas vezes ouviu a palavra pomum enquanto via este fruto; e assim, cada um, a partir de um pensamento, incide em outro, conforme o costume de cada um ordenou as imagens das coisas no corpo. Pois um soldado, por exemplo, tendo visto na areia os vestígios de um cavalo, a partir do pensamento do cavalo incide imediatamente no pensamento do cavaleiro e daí no pensamento da guerra, etc.

Mas um Camponês, a partir do pensamento do cavalo, incide no pensamento do arado, do campo, etc., e assim cada um, conforme costumou juntar e concatenar as imagens das coisas desta ou daquela maneira, a partir de um pensamento incidirá em tal ou tal outro.

O escólio de Espinosa é bem claro: ele aponta para duas esferas imaginárias que fazem com que os pensamentos em nossa mente incidam uns nos outros. A primeira esfera é a estrutura comum, ou seja, coletiva de uma língua instituída historicamente de maneira arbitrária e convencional (nos termos contemporâneos da linguística). Nesse sentido, Espinosa define a relação entre uma palavra e sua designação como: o som articulado da palavra não possui nada em comum com o objeto a que ela se refere a não ser que quem usufrui desta palavra ouviu muitas vezes a palavra enquanto via o objeto a que ela se refere. Essa primeira esfera nos leva ao uso coletivo e histórico da imaginação em uma linguagem convencional e arbitrária que justamente por ser arbitrária potencializa ainda mais a opacidade da operação imaginária. Por isso, uma figura de linguagem que opera por meio da sonoridade comum entre palavras é capaz de engenhosamente associar realidades mais diversas por meio de misturas que (dis)torcem uma compreensão sócio-histórica partilhada.

Essa primeira esfera imaginária da linguagem também aponta para uma segunda característica da imaginação: a de ser capaz de cruzar tipos distintos de imaginações e de pensamentos; no caso do Espinosa, temos uma relação entre um som e a imagem geral de um objeto que, por sua vez, envolve sua cor, cheiro, som, tamanho, tato, etc. por meio das quais podemos formar uma ideia desse objeto. Cada imagem é capaz de naturalmente e em simultâneo se abrir a uma multiplicidade de outras imagens distintas e em “gêneros” distintos de imaginação, também contribuído simultaneamente para a opacidade e para a expressividade do ato imaginário, sendo a sinestesia uma das formas mais explícitas da poesia trabalhar com a mistura dessa multiplicidade.

Por outro lado, o escólio de Espinosa aponta para uma segunda esfera imaginária: a história pessoal do sujeito que imagina e como essa particularmente

vem se misturar à história coletiva. O exemplo de Espinosa é claro: no contato com os rastros de um cavalo na areia o soldado pensa na cavalaria e em seguida pensa na guerra, já o camponês pensa no arado e, por fim, no campo. Assim, as imagens são duplamente opacas, pois não motivam uma identidade, mas distintas imaginações provenientes da história cada sujeito, imagens que na maior parte dos casos são involuntárias e respondem à memória de quem imagina (ou em termos contemporâneos correspondem à história subjetiva deste indivíduo). Ao sentir o cheiro de um bolinho, um pode de imediato recordar de sua infância e, daí, toda sua vida pode lhe vir à mente; já, outro, após uma longa jornada, ao sentir o odor amplia o pensamento na fome que há muito tempo sente e involuntariamente seu estômago ronca. Neste sentido, a operação imaginária responde ao que não se encontra de forma consciente na mente do sujeito e justamente aí a imaginação é capaz de liberar involuntariamente o que está escondido na memória: traumas, choques e tabus que a censura do consciência racionalizada do sujeito e da sociedade visam barrar. Precisamente é esse lugar opaco – entre o voluntário e o involuntário, entre imagens de uma história pessoal misturadas a imagens de uma história coletiva – que impede que a imaginação seja idêntica a si mesma, e é precisamente nesse lugar que opera a imaginação consciente e inconsciente do artista.

Na relação entre imagem/tempo e memória/história vem surgir a segunda distinção em que a “música policrônica” de nossa estética da imanência entra em grande desarmonia com a “música diacrônico-dialética” da *crítica imanente* e da *Teoria Estética* adorniana. Para compreendermos essa distinção acerca de uma história que não seja teleológica, mas policrônica, que procuramos apresentar em todos capítulos da tese, nós temos que nos voltar para ontologia de Espinosa, que veladamente sustentou a nossa relação com a história e também, por outro lado, nos voltarmos para uma pequena história pessoal. Uma lembrança pessoal, pois foi justamente ao ler uma passagem de *Ulysses* que, pela primeira vez, começamos a compreender o Deus ou a substância de Espinosa e sua relação com a história.

Há pouco mais de dez anos, em uma primeira tentativa de leitura de *Ulysses*, que foi concomitante ao início de nossos estudos da filosofia de Espinosa, uma passagem do romance nos ajudou a entender a crucial e complexa questão de como o Deus, ou seja, a substância, de Espinosa seria capaz de desmontar a tradicional forma de uma história teológica e, ao mesmo tempo, desmontar a imagem antropomórfica de um Deus intervencionista e, também, desmontar os males ideológicos que essas duas concepções trazem. Embora a leitura das duas obras fossem atividades paralelas sem haver a pretensão consciente de produzir relações entre elas, Joyce nos ajudou a compreender algo de Espinosa e vice-versa. E, talvez, porque nossa memória ainda seja profundamente marcada pelo duplo esforço de juventude de dar conta de duas grandes obras e porque, em algum lugar, uma pode iluminar a outra, talvez hoje tenhamos sido motivados inconscientemente a procurar esboçar essa estética da imanência por meio de Joyce e Espinosa. Contudo, esperamos poder provar com a tese que esta não é apenas uma relação imaginária proveniente de duas imagens intensas que em simultâneo tenham afetado nosso corpo no passado, fazendo com que hoje fortuita e superficialmente um pensamento recaia sobre o outro, mas que essa relação entre as obras é, de fato, a fonte de uma crítica coerente para pensar uma estética pela via da filosofia da imanência.

A passagem está no segundo capítulo do romance, no tenso diálogo entre o jovem poeta Stephen Dedalus e Sr. Deazy, um velhaco dono da escola em que o poeta trabalha. No dia em que Stephen vem receber seu pagamento após liberar a sua turma de garotos que joga bola no campo ao lado da escola, o Sr. Deazy começa um sermão (totalmente avesso à “natureza” do jovem poeta) sobre a importância de um homem guardar seu dinheiro. Deazy solenemente alega que a frase “eu paguei por meu caminho” seria a mais conhecida entre os homens de bom senso; ao mesmo tempo, ele pede a Stephen que leve a seus amigos do jornal uma carta (de Deazy) acerca de recentes assuntos políticos da Irlanda. Aos poucos, o sermão do velhaco “naturalmente” prossegue para o nacionalismo, chegando ao antissemitismo sempre atrelado a motivos financeiros. Deazy alega que a Irlanda corre o mesmo risco da Inglaterra, que estaria morrendo nas mãos de comerciantes judeus, ao que Stephen responde: “um comerciante é alguém

que compra barato e vende caro, seja judeu ou cristão, não é?” Indignado, Deazy gravemente alega que os judeus pecaram contra a luz e, por isso, até hoje, são errantes na terra.

Em seguida, a narração apresenta uma breve interpolação em que é formulada a imagem de homens de pele de ouro e cartola, contando preços com dedos de pedras preciosas na bolsa de valores de Paris. A interpolação também relata a inutilidade da paciente e tediosa tarefa do entesouramento, que seria dispersado pelo tempo, um tesouro pilhado e pisoteado.

Após a interpolação, Stephen responde com pergunta: “E quem não pecou?”. Deazy pede explicações, voltando-se para Stephen para ouvi-lo em sua “velha sabedoria”. Reproduzimos, aqui, a passagem em que Stephen responde à “velha sabedoria” e que, em nossa leitura de juventude, no ajudou a compreender o Deus de Espinosa:

– A história – disse Stephen – é um pesadelo de que tento despertar.

Do campo de jogo garotos levantam um brado. Um apito trinante:

Gol. E se esse pesadelo te desse um ponta-pé pelas costas?

– Os caminhos do Criador não são nossos – disse o senhor Deazy –

Toda história se move em direção a um grande alvo, a manifestação de

Deus.

Stephen esticou o polegar na direção da janela, dizendo:

– Deus é isso.

Urra! Eia! Hurrhurra!

– O quê? perguntou o senhor Deazy.

– Um grito na rua – respondeu Stephen, dando de ombros.

O diálogo continua por mais três breves passagens; na primeira, Deazy chauvinisticamente atribui o pecado às mulheres, na segunda, fala de uma possível demissão iminente do poeta e, na última, faz uma piada antissemita xenófoba.

A passagem do romance reúne uma série de elementos que nos ajudaram a compreender o Deus de Espinosa e sua relação com a história. Em primeiro lugar, temos uma série de dados ideológicos trazidos por Deazy que são associados a uma história cujo desenvolvimento teleológico e teológico seria a manifestação

de Deus: patriotismo, catolicismo, acumulação de capital, machismo, xenofobia e antissemitismo. Sem dúvida, alguns desses elementos são anacrônicos em relação a época de Espinosa, o próprio termo ideologia lhe seria completamente estranho, contudo, como já frisamos, o desmonte espinosano do imaginário que sustentou a teologia-política de sua época em muito forneceu para a filosofia contemporânea ferramentas para formulação da crítica à ideologia²⁰³. Para não distorcemos anacronicamente a filosofia de Espinosa, tomemos a definição de ideologia em termos amplos como a estrutura imaginária que, por meio do poder, sustenta a unidade de reconhecimento mútuo em uma sociedade e que, ao vender-lhe a imagem de liberdade, produz a servidão entre homens. Nesse sentido, a obra de Espinosa é, de ponta a ponta, um formidável combate às formas imaginárias que disfarçam e conduzem historicamente à servidão coletiva, sendo isso o que definimos de maneira ampla como uma crítica à ideologia. Portanto, não nos soa descabido trabalhar com ideias provenientes da filosofia de Espinosa para criticar ideologias sustentadas em um “pensamento” político-religioso, mesmo em se tratando de questões contemporâneas.

O centro da “crítica à ideologia” de Espinosa encontra-se no desmanche da tradicional ideia, ou melhor, imagem antropomórfica de Deus, um ser transcendente cuja livre vontade haveria ordenado o mundo com intuito de revelar a sua *beatitude* aos homens. Nesta imagem antropomórfica de Deus, estão simultaneamente atreladas três outras imagens: a) a história ideal e eterna, cujo desenvolvimento teleológico revelaria a face do intuito divino; b) a liberdade condicionada ao exercício da vontade pelo livre arbítrio; c) por fim, uma natureza ordenada com o simples objetivo de atender ao bem dos seres humanos. Contra essas quatro imagens, que dão unidade e vêm sustentar a ideologia teológica, Espinosa, em primeiro lugar, irá implodir a imagem desse deus antropomórfico, transcendente e volitivo, dando lugar a um Deus imanente *Sive Natura* que vem a ser a própria natureza *naturante* e *naturada* que age exclusivamente pela necessidade de sua essência. Isso, por si só, irá desencadear: a) o desmoronamento da imagem de uma história ideal e eterna, dando lugar a uma história policrônica e sem desenvolvimento teleológico; b) o desmoronamento

²⁰³ Ver a nota de 175 da nossa tese.

da metafísica do possível sustentada, no caso de Deus, pela imagem da onipotência que quer contingentemente as coisas e, no caso do homem, pela imagem do livre-arbítrio da vontade; a quebra dessas imagens cede lugar a uma liberdade divina e humana como atividade guiada internamente pela necessidade, isto é, pela essência do agente; c) por fim, o desmoronamento da ideia de uma natureza pré-ordenada com a finalidade de sustentar os homens, substituída pela ideia de uma natureza infinitamente múltipla cuja multiplicidade em nada estaria subordinada à existência ou ao desenvolvimento dos homens.

O aspecto central da tradição do Deus antropomórfico se encontra na imagem da potência divina como ação volitiva que escolhe contingentemente o que quer e determina a natureza a operar segundo a livre e secreta deliberação divina. Segundo Chauí, *“Aliás, a tradição jamais recusara (com exceção da tradição ockhamista) que a potencia ordenada de Deus impunha necessidade às coisas criadas sem que isso necessitasse Sua vontade ou, como dissera Descartes a Mersenne, Deus quer que as leis da Natureza sejam necessárias, mas não a quis necessariamente, ecoando as palavras de Duns Scotus de que uma causa voluntária causa contingentemente”*²⁰⁴. Espinosa irá implodir essa noção de uma “metafísica do possível” em que se imagina que *“Deus seria livre por causar contingentemente os efeitos, afirmando-se a preexistência de contrários possíveis, uma vez que uma causa é voluntária quando elege um deles”*²⁰⁵. Espinosa irá inverter essa imagem demonstrando que a escolha entre possíveis não é um ato de liberdade, mas sim de coação externa, uma vez que os possíveis estão dados fora do agente e anteriormente à sua ação.

²⁰⁴ “(...) a tradição teológica conferiria à vontade o estatuto de atributo divino, dando-lhe lugar proeminente não só porque com ela afirmavam-se todos os “atributos da ação” de Deus, mas também por lhe estar reservada a tarefa de assegurar a liberdade, a onipotência e providência divinas. Sobre tudo, a tradição conferiria à vontade o papel de decisivo na criação *ex nihilo*, pois se o intelecto divino criava essências possíveis, a vontade era o poderoso querer livre, porque contingente, que as escolhia para fazê-las passar à existência”. CHAUI, Marilena, *Nervura do Real*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 904

²⁰⁵ CHAUI, Marilena, *Nervura do Real*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 902.

Em uma “ontologia do necessário”, segundo expressão de Chaui, o filósofo coloca a liberdade não numa livre decisão, mas em uma livre necessidade:

“... enquanto o fatalismo submete a ação de Deus a causas exteriores, sejam elas arquétipos inteligíveis das coisas contemplados por seu intelecto, sejam elas o bem, postado diante Dele como um fim. [... *Isso*] é o desenlace de uma guerra perdida de antemão por que o combatente se engana na escolha das armas ao entrar na liça empunhado a vontade livre e o intelecto criador de Deus. De fato, como fora explicado a Boxel, quando este se opusera livre e necessário, “pareces não distinguir entre coação, violência e necessidade” porque. dizia-lhe Espinosa, “imaginas que assim distingues o fortuito e o necessário”. Ora, o fortuito e o necessário se distinguem exatamente porque o primeiro supõe a ação de um poder externo e arbitrário que força o agente à submissão, enquanto o necessário é o que flui espontaneamente da natureza do agente.²⁰⁶”

... a vontade, quer infinita, quer finita, é uma causa determinada por uma outra uma causa e não pode ser dita causa livre, uma vez que a definição de causa livre é a de uma causa que age apenas pela necessidade e força de sua natureza. A oposição clássica entre “por natureza” e “por vontade”, significando respectivamente “por necessidade” e “por liberdade”, não apenas cai por terra, mas é totalmente invertida e subvertida por que, doravante, por “necessidade da natureza” significa “por liberdade”, enquanto “por vontade” significa “por necessidade de uma causa” e, portanto, por determinação e não por liberdade²⁰⁷.

Assim, para o *Deus Sive Natura* de Espinosa, a necessidade não tira, mas coloca a liberdade, a liberdade divina é uma potência em ato desdobrando-se necessariamente de sua essência como uma realidade, ou seja, uma natureza absolutamente infinita cuja ordem é imanente a si mesma, sem uma predeterminação de uma vontade que lhe seja exterior, ou seja, transcendente. A natureza é uma força de ação infinita e também indiferente em relação à imagem de uma

²⁰⁶ CHAUI, Marilena, *Nervura do Real*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 902.

²⁰⁷ CHAUI, Marilena, *Nervura do Real*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 905.

vontade antropocêntrica, a sua liberdade é a sua existência em ato, ordem imanente que se desdobra absolutamente infinita produzindo uma multiplicidade infinita. Essa multiplicidade em nada se aproxima de arquétipos da imaginação humana em que a existência ocorresse em vista do bem ou como um fim a ser realizado por uma pré-determinação. A ordem natural não é a disposição das coisas ao agrado da fantasia humana, mas a perfeição das coisas deve ser avaliada em consideração somente de sua natureza e potência, “*disso segue que as coisas não são mais ou menos perfeitas por agradarem ou desagradarem aos sentidos de cada um, por favorecerem ou contrariarem a natureza humana*”²⁰⁸ e sua concepção de certo ou errado de bem ou mau, bem ou mal.

Deus, ou a substância de Espinosa, é uma diversidade infinita e atual que se efetua diferenciando-se infinitamente em suas expressões determinadas. A realidade é ação e operação, “*a estrutura infinitamente complexa do real como ordem de co-presença de redes causais que são os atributos e cujos nós são as particularizações dos modos finitos em coisas singulares*”²⁰⁹.

Contudo, prendendo-se à imagem tradicional de um universo preordenado por Deus, o imaginário dessa sociedade que tem como base a natureza como uma unidade harmônica preestabelecida e que tem a história como uma diacronia com um fim evolutivo, ao vislumbrar a realidade enquanto uma multiplicidade radical (ordenada sem um fim, além de existir em si mesma) não será capaz de vislumbrar uma nova ordem, mas apenas enxergará caos, uma natureza sem finalidade em que ao homens caberia apenas uma errância sem fim. Eis porque para alguns filósofos a “ontologia do necessário” de Espinosa toma a forma de um “materialismo aleatório”, como em Althusser. Para evitarmos recair na imagem da natureza aleatória, que, se mal compreendida, pode sugerir uma natureza operando sem necessidade, preferimos trabalhar a ideia da “ontologia do necessário” ou com a designação contemporânea de uma “ontologia da rela-

²⁰⁸ ESPINOSA. *Ética*, apêndice da parte I.

²⁰⁹ CHAUI, Marilena, *Nervura do Real*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p.918.

ção²¹⁰” em lugar do “materialismo aleatório” (ainda que a distinção entre essas seja apenas um equívoco superficial).

Regressando à passagem entre o poeta e o dono da escola no romance, cremos que a história como um pesadelo do qual Stephen procura acordar vem a ser justamente essa história teológica teleologicamente ordenada que avança gradativamente com a finalidade da realização do Bem como exaltado por Deazy. Não por acaso, na passagem do romance de Joyce, esse catolicismo é expresso por um comportamento chauvinista que soma a luz de Deus a intenções políticas, ao acúmulo de dinheiro, ao machismo, ao patriotismo. Ele soma as forças ideológicas que se sustentam reciprocamente, dando unidade à sociedade capitalista, por meio da qual Deazy vem condenar e combater o “outro pecador errante” que não segue os caminhos de sua “velha sabedoria”.

As respostas de Stephen são pontuais: acerca dos judeus comerciantes ou dos judeus terem pecado contra a luz e serem condenados a errar, ele simplesmente alega, com dissemos, que um comerciante é aquele que compra barato e vende caro independentemente de que sua crença religiosa seja judaica ou católica. Acerca do acúmulo de dinheiro, ele pensa no quanto gasta de forma boêmia, no quanto deve de aluguel, a seus amigos e noutras despesas e, por fim, alega em voz alta que se tivesse uma carteira ela estaria sempre vazia e, contrariando Deazy, diz temer que grandes palavras acerca do acúmulo de dinheiro iriam trazer-lhe uma grande quantidade de tristeza.

Na direção desta tristeza trazida pelo dinheiro aparecem, como vimos, a interpolação da bolsa de valores de Paris e acerca do tédio do acúmulo de capital e de sua dilapidação como tempo. A relação entre capital e poder aparecem quando, ao entregar o salário, o velhaco exige o favor político da publicação em um jornal de uma carta com suas ideias nacionalistas. E também, quando o desacordo entre as ideias do empregador e do professor motivam a possível iminente demissão deste último.

²¹⁰Embora siga Althusser, Vitorio Morfino procura renomear a ontologia de Espinosa como um “ontologia da relação” em MORFINO, V. *Incursioni spinoziste. Causa, tempo, relazione*. Milano, Mimesis, 2002.

Por fim, somado ao pontos de desacordo entre os dois personagens, está o ponto central que nos ajudou a pensar no Deus de Espinosa. Contrariamente ao Deus que haveria ordenado a história humana e que seria acompanhado do pensamento histórico chauvinista do Senhor Deazy, o Deus de Stephen seria o mundo acontecendo sem um propósito fixado por uma vontade transcendente, sem uma finalidade predeterminada. Contrariamente ao sermão católico que a “velha sabedoria” pronuncia, Deus seria o grito de crianças brincado ao lado da escola que, por acaso, penetra na sinistra discussão, seria o mundo acontecendo “lá fora” sem um propósito diferente de seu simples existir. Na passagem do romance, se Deus for a realidade acontecendo sem propósito pré-fixado, como quer Stephen, a unidade que impulsiona a história ideal e eterna a que Deazy submeteria a humanidade não poderia ser motivada por uma força divina transcendente, mas por aquilo que acompanha seu discurso teológico e nacionalista: o histórico interesse em acumular capital. Mas, frente à ideologia do dono da escola, o romance faz com que a comparemos à oposição do professor poeta e acompanhemos seu caminho.

Nesse sentido, durante a tese procuramos demonstrar uma forma de pensar a história de um modo policrônico e descentrado em relação à ordem unitária que avançaria sob a forma de uma história teleológica. A imanência nos condena à liberdade de agir sobre uma natureza ordenada necessariamente, porém sem finalidade, fazendo com que os homens sejam responsáveis por instituir a sua história. Assim, tendo pecado contra a luz dessa unidade imaginária, torna-se necessário contornar um segundo problema: a figura da errância na aleatoriedade disforme. Pois se não há mais um caminho preestabelecido com um fim objetivo a percorrer, também, não podemos cair em seu erro invertido, em um processo de deshistoricização disforme que se enraizaria em uma realidade superficial de transformações aleatórias, negando toda determinação restritiva, tratando identidades como matéria plástica a se desdobrar em contínua flexibilização²¹¹. Nesse sentido, criticamos certos traços da filosofia pós-moderna e

²¹¹ Livremente inspirado em uma passagem de *Grande hotel abismo* de Vladimir Safatle (São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2012).

certas interpretações da filosofia de Deleuze,²¹² que em sua radical multiplicidade acabam por contornar fenômenos sócio-históricos na produção de “identidades amorfas” que – de forma contrária à unidade teológica – acaba, também, por reafirmar modelos alienantes²¹³.

²¹² “De fato, só para ficar com Deleuze e seus planos, não foram poucos os que insistiram na estranha semelhança involuntária de família entre sua noção de multiplicidade e o caráter desterritorializado de uma capitalismo que, em sua fase terminal, tende cada vez mais a operar através da constituição de zonas de anomia onde sistemas de regras são constantemente invertidos. Ou seja, como se a forma de vida que mais se aproxima do que Deleuze procura tematizar através de seu conceito de plano de imanência fosse aquela que melhor suportasse a anomia do capitalismo contemporâneo.” SAFATLE, V. *Grande hotel abismo: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento*. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2012.

²¹³ ²¹³ Em diversos momentos da tese, procuramos criticar a ideia de uma multiplicidade disforme: no primeiro capítulo, negamos a ideia do meta-estilo de Joyce enquanto um jogo irônico de múltiplos estilos que a qualquer instante poderiam se alternar. Em oposição a isso, apresentamos o coerente programa de construção de estilos centrados em uma perspectiva crítica em relação à história da literatura e à própria história, visando uma expressão estética bem determinada para cada capítulo do romance. Em nosso segundo capítulo, procuramos criticar a falsa identidade abstrata do dinheiro enquanto um nivelador universal, capaz de apagar todas as características, impondo, na predominância do ponto de vista da circulação, um fluxo interminável de metamorfoses entre mercadorias, gerando a fetichização de valores na inversão entre homens e coisas. No terceiro capítulo, procuramos identificar as causas de como as metamorfoses metafóricas são desenvolvidas através das *modificações* históricas da mente humana a partir de um conhecimento prático. No quarto, procuramos definir a *métis* grega não como um fluxo de transformações aleatórias, mas como uma forma de inteligência prática. No quinto capítulo, por meio da análise da inflação imaginária em uma multiplicidade de estilos de escrita presente no capítulo XII de *Ulysses*, procuramos demonstrar como a unidade ideológica multiplica-se metamorfoseando-se em uma infinidade de discursos os mais variados possíveis. Além disto, de forma diametralmente oposta à ideia pós-moderna de um presente em que diferenças qualitativas são apagadas em um fluxo de imagens superficiais, procuramos demonstrar como a escrita de Joyce opera por meio de uma engenhosa conscientização histórica do próprio material literário.

Nesse sentido, para não nos tornarmos errantes passivos frente a uma natureza múltipla, precisamos, em primeiro lugar, ser conscientes de uma história sem teleologia feita pelos homens e que opera por uma sobredeterminação de múltiplas redes causais. Para tanto, procuramos demonstrar como torna-se necessário conhecer a fundo as instituições humanas, sua ciência, sua arte, sua política e sua história, ou seja, tornar-se ativo é justamente o contrário a submeter-se a superficialidade da errância em um mundo em que tudo aleatoriamente se desmancharia no ar. Há um descentramento necessário proveniente desse processo e não uma errância, um descentramento que expressa a consciência de uma estrutura complexa desprovida de um centro imaginário transcendente e finalista. O descentramento é abertura para a multiplicidade simultânea de processo históricos concomitantes que produzem uma alteridade crítica às identidades hitórico-ideológicas.

Durante a tese, a ideia de uma história múltipla tomou a forma de um “purgatório parcial”, pois não há uma salvação paradisíaca ao final, não há teleologia, nem positivismo, nem mesmo um absoluto racional que nos redima, garantindo a realização de uma história universal²¹⁴. Mas há uma ontologia que nos condena a

²¹⁴ Em diversos momentos da tese visamos demonstrar como opera essa história múltipla ou policrônica: no primeiro capítulo, procuramos apresentá-la a partir da teoria geral de uma história anacrônica e policrônica; em seguida, procurando demonstrar o que entendemos por estilo de escrita polifônico em *Ulysses*. No segundo capítulo, procuramos demonstrá-la analisando os vários motivos históricos que levaram Adorno e Horkheimer, na *Dialética do Esclarecimento*, a produzir o anacronismo de um burguês na Grécia antiga; também, procuramos demonstrar a história múltipla na temporalidade mítico-anacrônica da teogonia grega (na mistura dos tempos, por um lado, entre Cronos e Zeus e, por outro, entre Polifemo e Odisseu); e, por fim, em Marx, na temporalidade múltipla que estrutura um materialismo histórico policrônico. No terceiro capítulo, procuramos demonstrar a história múltipla na própria temporalidade da *Odisséia* a partir da filosofia de Vico que concebe os cantos homéricos como um costura de muitas épocas e autores; além disto, procuramos demonstrá-la na concepção viquiana das múltiplas histórias circulares das nações, que acontecem simultaneamente como *símile* polifônico. No quarto capítulo, procuramos demonstrá-la na própria constituição de Odisseu como o homem *polítropo* que enquanto um que é muitos e na abertura grega a um princípio de

agir para alcançarmos uma preciosa, porém rara, liberdade. Uma frágil e árdua conquista realizada, dia a dia, pelas instituições humanas, na gradativa transformação de si mesmo e dos homens ao saberem que o que os espera, não é a garantia de um destino glorioso, mas de conflitos que os colocam como seres históricos em busca da liberdade.

A multiplicidade é o segundo ponto no qual nossa estética se distancia da teoria estética e da crítica imanente de Adorno, pois cremos que nossa forma de lidar com a temporalidade múltipla é contrária ao desenvolvimento teleológico dialético negativo de Adorno, que opera tanto em sua paixão pela ruína de modos de racionalidade superados, quanto pelo desenvolvimento imanente negativo das obras de arte. Nesse sentido, Adorno é um nítido herdeiro do idealismo hegeliano, pois a filosofia de Hegel é uma forma de imanência, uma vez que, do começo ao fim, estamos sempre no interior do Espírito produzindo a si mesmo, manifestando-se a si mesmo, desenvolvendo dialeticamente a si mesmo. Não há um fora, um antes, um exterior ao Espírito; a própria natureza é o espírito alienado de si mesmo. Embora não exista transcendência, a imanência idealista hegeliana apaga a multiplicidade e a pluralidade dos seres na unidade indivisa do Espírito²¹⁵, sendo isso o contrário do que, durante a tese, procuramos demonstrar é produzido pela imanência materialista.

alteridade radical que viria constituir o início da *polis* e da cultura grega; também era nossa intenção demonstrá-la na temporalidade ideal que mescla personagens de épocas anacrônicas nos *diálogos* de Platão; e também na contra temporalidade crítica estabelecida pela *métis* grega. No quinto capítulo, procuramos demonstrar essa temporalidade múltipla por meio da escrita de Joyce em *Ulysses* que produz um descentramento dos modelos de identificação romanesca de personagem, narrativa e autoria, apontando para uma sobredeterminação de fatores expressivos; também por meio desse descentramento literário, procuramos criticar as ideias de unidade e harmonia sociais enquanto imagens ideológicas que mascaram a opressão de seu sistema de produção social. Em oposição a tais ideias de unidade, visamos apresentar a literatura de Joyce como um precioso labirinto de múltiplos fatores históricos.

²¹⁵ (**Nota de trabalho:** desenvolver a noção histórica do “espírito de uma época” presente em Hegel).

Apoiando-nos na metáfora musical para elaborar a relação entre estética e tempo, entendemos que a nossa música não soa como a de Adorno, pois visamos a todo momento demonstrar não propriamente o desenvolvimento teológico de uma linha melódica, mas a sobredeterminação de múltiplas linhas em uma polifonia de polifonias. Embora os desdobramentos temporais lineares sejam fundamentais, (ou seja, como a obra começa, como se desenvolve no tempo, as suas formas de acelerar, retardar parar e saltar em seu movimento), eles de forma alguma vem a ser o foco de nosso problema estético. Pelo mesmo motivo, também deixamos de lado duas obras complementares que versam sobre o tempo a partir da imanência: *Imagem e tempo* e *Imagem movimento* de Deleuze, por consideramos que elas também se prendem em uma estrutura única de tempo, ainda que esse seja tomado em suas formas de condensamentos, rupturas e demais experiências de deslocamento temporal.

Continuando a oposição entre idealismo e imanência materialista com que estamos trabalhando, notamos que essa forma temporal múltipla – em que a teleologia é conduzida ao segundo plano e que cada momento deve ser vislumbrado como uma polifonia de polifonias – também foi desenvolvida amplamente por Walter Benjamin em suas concepções de *síntese por constelações* e de *imagem dialética*, concepções que foram incorporadas à filosofia de Adorno. Analisaremos essas concepções que nos soam familiar e muito tentadoras, dando ênfase à obra de Benjamin, pois além delas terem sido em primeiro lugar elaboradas por ele, cremos que a sua obra as realiza com mais êxito do que a de seu colega frankfurtiano. Para nós, as *Passagens* de Benjamin são a realização de um projeto histórico-filosófico polifônico sem precedentes, pelo qual sentimos enorme respeito, admiração e afinidade filosófica, estética e política. Contudo, a contrapelo da admiração, buscaremos demonstrar que as duas concepções de Benjamin operam em um modo idealista que está embebido na excepcionalidade do espírito romântico e messiânico, portanto, tais concepções divergem do nosso esboço de uma estética da imanência materialista.

Para não nos distanciarmos do escopo da tese ao explicarmos nossa divergência em relação às ideias de Benjamin, tomamos a obra de Joyce como um guia. Cremos que as noções de *constelação* e ou *imagem dialética*, que operam pelo

choque entre imagens, entre tempos distintos e entre entidades distintas e in-compossíveis, são muito próximas à criação textual do primeiro James Joyce, desenvolvidas em *Um retrato de um artista quando jovem*, de 1916. O próprio título da obra indica que esta primeira produção de Joyce reflete o início da produção literária do autor que, não por acaso, é centrada no entusiasmo juvenil e na noção de gênio artístico, graças à qual o escritor seria capaz de excepcionalmente extrapolar a sua condição social, material e histórica por meio de sua genialidade. Por exemplo, há um contraste entre a condição material do personagem central do livro, Stephen Dedallus, uma criança franzina e piolhenta, e a sua capacidade poética surpreendente. As elevadas palavras que saem de seu espírito fazem com que ele transcenda sua realidade; não por acaso tal obra se passa no interior de um colégio jesuítico e o drama do protagonista vem do tenso conflito entre o despertar de uma vocação literária em oposição a uma vocação religiosa.

As obras de Joyce deste período – *Dublinenses*, *Stephen Herói* e *Retrato de um artista quando jovem* – marcam a “resolução” dos problemas da narração não por meio de um desenvolvimento causal e temporal, mas a partir de epifânias em que da tensão entre elementos surge uma faísca na mente do protagonista, que repentinamente irá produzir uma inesperada resolução da narração. Contudo, este processo da excepcionalidade da criação artística enquanto uma relâmpago epifânico vem a ser negado pelo texto do Joyce maduro. Em *Ulysses*, de 1922, o próprio Stephen, já não tão jovem, ironiza a si mesmo e sua pretensa genialidade, e Bloom, o novo protagonista, é um homem maduro, não mais um artista excepcional, mas um “homem comum enfim” que se expressa por meio de suas diversas características mundanas (como procuramos demonstrar no capítulo V da tese).

Tais concepções de *imagem dialética*²¹⁶ e de *síntese por constelações* vêm

²¹⁶ Cremos que as noções de *constelação* e *imagem dialética* operam de modo similar à ideia de montagem advinda de S. Eisenstein, segundo o cineasta, por meio do choque entre duas imagens sem uma relação causal necessária, produzir-se-ia uma terceira imagem que simbolicamente transcenderia as duas outras. Vemos a faísca de Benjamin nesta ideia de montagem, mas nós pensamos em nossa *costura* também com

sustentar a concepção revolucionária de Benjamin em que seus agentes por meio do choque seriam capazes de produzir descontinuidades no tempo histórico, sendo mesmo capazes de parar e explodir o contínuo da temporalidade²¹⁷. Contudo, tal excepcionalidade é tão distante de nossa perspectiva de uma temporalidade imanente quanto a tradição teleológica. Tal excepcionalidade provinda de um choque entre impossíveis que tirariam o sujeito do tempo é apenas justificada em uma perspectiva idealista que transcende o tempo e sua materialidade histórica. Em Benjamin, há uma confiança quase mágica, para não dizer messiânico-religiosa, do choque que por si só traria uma abertura para o novo e para o melhor.

Por isso, as imagens da *costura* viquiana e da *polifonias de polifonias* são mais apropriadas à nossa estética do que a imagem da *constelação*, pois visamos algo muito diverso em nossa tese. A nossa perspectiva procura inserir o sujeito no tempo e não fazer com que este “salte” dele, visamos inseri-lo historicamente nas tensões de um tempo múltiplo e policrônico que não poderia ser redimido por faíscas de genialidade, mas que exige ao sujeito que seja parte e tome parte no seu tempo por meio de sua consciência e ação. Assim, cremos ser importante pensar em saídas revolucionárias no interior da história e de suas instituições sócio-políticas como um trabalho coletivo, comum, e não excepcional.

Nesse sentido, procuramos trabalhar com imagens de tempo que nos permitam entrever a nervura de processos de sobredeterminação temporais e históricas, valorizando não apenas choques, mas, também, desenvolvimentos; tanto cortes, como transformações; saltos e passagens, repetições e variações; mudanças de andamentos e de ritmos provenientes de processos materiais históricos. Assim, procuramos demonstrar como a abertura temporal vem a ser, ao

outros tipos de montagens que não apenas se dão pelo choque, pesamos na *montagem associativa* de D. Vertov, na *montagem invisível* de A. Hitchcock e em diversas outras formas de lidar com imagem e tempo (que cremos devem agir simultaneamente em um filme).

²¹⁷ Tal ideia é recorrente na obra de Walter Benjamin e se encontra explicitamente desenvolvida em suas teses ‘Sobre o conceito de história’, em especial na de n.15.

mesmo tempo, alicerce e efeito necessário da própria obra estética (mas também histórica e política) que recolhe criticamente uma multiplicidade de desdobramentos temporais e abre uma posteridade, de sorte que a temporalidade sempre lhe seja imanente.

Se estamos misturando consciência histórica, estética e política, isso ocorre porque a imagem materialista enquanto uma abertura para uma multiplicidade simultânea irá produzir uma conveniência (a *convenientia* de que fala Espinosa) entre razão e imaginação (mesmo em sua opacidade) em uma espécie de conhecimento prático tanto para a história, quanto para a estética e a política. Buscamos durante a tese demonstrar essa conveniência de várias maneiras. Agora, se nos voltarmos para Espinosa, que esteve implícito em toda a tese, diremos que as *noções comuns* – aquelas qualidades e propriedades que são comuns às partes de um todo e comuns ao próprio todo constituído por elas – são, na *Ética*, o cerne do que ele denomina segundo gênero de conhecimento, isto é, o conhecimento racional ou a operação cognitiva da razão, e são elas que surgem quando a mente, por meio da *contemplação de muitas coisas em simultâneo*, [é capaz de] *entender as conveniências, diferenças e oposições entre elas; com efeito, toda vez que é internamente disposta desta ou daquela maneira, então contempla as coisas clara e distintamente*²¹⁸. Para Espinosa, as *noções comuns* ou o gênero racional de conhecimento não provém daquilo que o filósofo chama de “a velha lógica” (que opera com distinções abstratas entre gêneros e espécies, que não se referem a realidade alguma), mas da capacidade da mente humana de organizar e estruturar com coerência a experiência vaga cotidiana (experiência que, deixada a si mesma, leva à superficialidade imaginária de acreditar no mundo como encontro fortuito entre os seres) em uma disposição interna de suas imagens para que elas sejam um conhecimento prático desse mesmo cotidiano. Para sairmos de uma dominação imaginária, em que estamos submissos à exterioridade das imagens, precisamos contemplar em simultâneo um número cada vez maior de imagens para as dispormos internamente a partir de relações críticas entre essas mesmas imagens ²¹⁹, pois, como explica Espinosa, nossa potência de existir e agir aumen-

²¹⁸ ESPINOSA, *Ética*, parte II, Escólio da Prop 29.

²¹⁹ Não por acaso, as obras políticas de Espinosa nunca partem da razão em si ou

ta com o aumento de nossa capacidade para a multiplicidade simultânea de afecções corporais e de suas imagens e ideias²²⁰.

Em segundo lugar, também nos opomos à ideia da criação por meio da excepcionalidade que existe nas concepções de Benjamin, pois tal excepcionalidade proveniente do que largamente denominamos de tradição romântica, ainda marca em muito, e ao nosso ver de forma indesejável, a produção contemporânea.

Grande parte da produção artística contemporânea confere à sensibilidade e à criatividade individuais o estatuto de um atributo livre, dando-lhe lugar proeminente não só porque com ele afirma-se a excepcionalidade dos atos da ação do artista, mas, também porque essa excepcionalidade asseguraria a autonomia da criação artística. Essa tradição estética de viés romântico confere à criatividade individual o papel decisivo de uma criação *ex nihilo*. Assim, desmaterializam-se as determinações históricas do objeto artístico e da criação artística, independentes do objetivo meramente formal, ou mesmo social e engajado da produção em questão.

A autonomia da criação de viés romântico em relação a uma estrutura soci-

de ideais como a justiça ou o bem, mas daquilo que os homens são capazes de aprender a partir da experiência política. Consulta-se a experiência e a história provinda desta para chegar a uma sabedoria prática racionalmente fundada na experiência e que sempre leva em conta como constituinte de si mesma a opacidade afetiva e imaginária da coletividade humana. Por isso, Espinosa abre seu *Tratado Político* lembrando que a dimensão imaginária dos afetos é fundamental para o conhecimento e para a instituição política e afirma que “entre todas as ciências que tem uma aplicação, é a Política o campo em que a teoria passa por diferir mais da prática, e não há homens que se pense menos adequados para governar o Estado do que os teóricos, isto é, os filósofos” (ESPINOSA, XXX, *Tratado Político*, parágrafo 1, XXX, XXX, XXX).

²²⁰ **Nota de trabalho:** caso tivéssemos mais tempo, seria interessante pensar na concepção de *definição genética* de Espinosa que “supera” racionalmente as *noções comuns*. Contudo, como estamos tratando com uma forma de conhecimento sensível por meio da arte, cremos que trabalhar com uma proximidade às *noções comuns* já seja o bastante, pois, embora a arte seja para nós uma reflexão crítica, ela não precisa fornecer definições ou trabalhar com conceitos como é exigido à filosofia.

al era figurada pela imagem da *torre de marfim*. Contudo, contemporaneamente ela vem a ser figurada de outros modos, como por exemplo pela difundida ideia de Ezra Pound do “artista como uma antena da raça” que sustenta o lugar social da obra na sensibilidade excepcional do artista que seria capaz de naturalmente absorver o espírito de uma época e de um povo. Com isso, a imagem do herói migra do personagem ficcional e vem a ser identificada também com a imagem do autor da obra ficcional. Independente do objetivo da obra, o ato criativo centrado na natureza excepcional do seu autor é o que irá impedir que uma obra de arte seja crítica e perfure a condição ideológica do imaginário que a cerca²²¹.

Durante a tese, procuramos desmontar essa concepção romântica de autoria artística que irônicamente foi expressa em *Ulysses* na fala de Stephen ao enunciar que “*um homem de gênio não se engana. Seus erros são volitivos e são portais da descoberta*”²²². Para uma estética da imanência, a imaginação artística não é a operação de uma criatividade excepcional; mas, como procuramos demonstrar, é o trabalho de combinar, ou melhor, misturar as imagens históricas, conhecendo intimamente a potência crítica de sua combinação. O trabalho artístico procura abrir essa combinação que já é múltipla para uma multiplicidade de efeitos interpretativos indeterminados, dando como necessária a interação com a imaginação de quem irá perceber a obra, que a recria por meio de sua própria história pessoal imiscuída na coletividade, gerando um novo sentido para sua inserção nessa coletividade²²³.

²²¹ A ideia do herói também é expressa na ideologia que se encontra na condição da individualidade burguesa do *selfmade man* que vence “por ser naturalmente mais talentoso e trabalhador” em um universo de oportunidades dado a todos indivíduos.

²²² *Ulysses*, capítulo IV, Cilas e Caríbdes.

²²³ **(Nota de trabalho:** seria importante demonstrar o fundamento artístico que nos mostra que estamos imaginando quando imaginamos e, propriamente, na mistura entre arte e vida, como a obra de arte vem nos mostrar o quanto de nossa vida é composta de determinações de uma “realidade” imaginária. Neste sentido, a ficção vem a ser mais “realista” quanto mais imaginária ela for. Quando, por exemplo, a ficção dá aos animais comportamentos humanos como o cão poeta de Joyce ou o cão cientista de Kafka, o que está em jogo é uma crítica ao imaginário de nossa própria identidade humana.

Assim, a estética, para nós, é a consideração de um fenômeno contraditório, pois, por um lado, é definido por uma alteridade cujos limites não são indetermináveis e, por outro, essa alteridade está imanentemente ligada à singular consciência histórica que ela carrega. Quando a obra de arte não nos devolve a identidade de nossa própria imagem é neste momento que devemos observar o que ocorreu no decorrer de nossa(s) história(s). Multiplicidade, alteridade e abertura definem, ao mesmo tempo, o modo como a estética constitui a relação de historicidade do objeto artístico e o modo como este objeto se autoconstitui imaginariamente em nós de forma autônoma. A sua produção é uma forma prolixa de sentidos historicamente determinados, apontados para caminhos indeterminados. Por isso, o nosso projeto estético procurou romper de várias maneiras com as imagens complementares de uma história teleológica e de uma sociedade indivisa, tais imagens que ideologicamente representam a “natural” e gradual passagem de uma sociedade para outra, culminando com a universalidade do capitalismo com o regime mais adequado a homens “livres”.

Por fim, procuramos demonstrar que a estética pode ser uma forma desfetichizante de reflexão sensível e crítica; e, simultaneamente, ela pode ser uma das muitas encarnações (ou metempsicoses) da frágil, porém coerente e necessária, imagem de que outro mundo é possível fora do capitalismo e da identidade que passivamente nos une em torno do consumo em um heroico espetáculo de alienação²²⁴.

Quando Gregor Samsa desperta certa manhã como uma barata, não temos uma ficção científica escapista, mas temos criticamente expresso na mistura metafórica do homem/inseto as angústias das relações sociais que produzem a servidão entre homens reais. O romance de maneira metafórica estrutura um sentido preciso para o mundo por meio de sua deformação literária.)

²²⁴ A construção deste último parágrafo foi inspirada em ‘O intempestivo, ainda’ (em CLASTRES, P., *Arqueologia da Violência: pesquisas de antropologia política*. trad. de Paulo Neves, São Paulo, Cosac & Naif, 2011.) de Viveiros de Castro, na parte que ele analisa a antropologia de esquerda de Pierre Clastres, apresentado a ideia de que a sociedade primitiva é uma alternativa real e contemporânea à universalidade do capitalismo.

APÊNDICE

Uma Polifonia de polifonias

(**Nota de trabalho:** a ideia de uma *polifonia de polifonias*, que esteve amplamente presente na tese, originou-se de uma pesquisa acerca da polifonia na música barroca, tal pesquisa fez parte de um projeto de mestrado que visou sustentar a possibilidade de uma leitura da *eternidade* na filosofia de Espinosa como uma abertura para uma multiplicidade simultânea. O apêndice é um pequeno fragmento dessa pesquisa, portanto, as ideias aqui apresentadas têm como principal escopo o século XVII. Cremos que para a leitura da obra de Joyce e para a sistematização de nossa *estética da imanência* será de grande importância compreender o sentido da estrutura de *polifonias de polifonias* também na música moderna. O fragmento foi extraído de nossa dissertação de mestrado *Eternidade sob a duração das palavras*, defendida em 2008, na mesma instituição e também sob a orientação de Marilena Chaui.)

O primeiro sentido da simultaneidade, definida a partir do possível ou do potencial pressupõe um entendimento da duração sob a forma linear ou diacrônica do tempo, e é explicitado por Espinosa como a própria compreensão que o vulgo tem do tempo: *parece ser que não reconheciam senão duas partes do tempo e considerassem o tempo presente como um ponto, isto é, como fim do passado e início do futuro; o tempo, eles parecem tê-lo comparado a uma linha cujas pontas são consideradas como o fim de uma parte e o princípio de outra*²²⁵. A linearidade

²²⁵ Espinosa explicita a noção que o vulgo tem de tempo: “...parece ser que não reconheciam senão duas partes do tempo e considerassem o tempo presente como um ponto, isto é, como fim do passado e início do futuro; o tempo, eles parecem tê-lo comparado a uma linha cujas pontas são consideradas como o fim de uma parte e o princípio de outra.” Espinosa, B. *Abrégé grammair hbraque*, Paris, Vrin, 1987, cap. 13, p. 343, trad. p. 131-132.

forneceria à duração o escorrer unívoco de um tempo homogêneo e contínuo, que nos permite a formação da teleologia, ou seja, nos dá uma ordem e um desígnio a ser realizado pelo e no próprio tempo. Nesta, a duração se apresenta como uma linha reta acumulativa na qual o *presente histórico* contém o tempo passado e, também, pressupõe todo o tempo futuro. Aqui, tudo se arma como se existisse um destino temporal na somatória consecutiva de inumeráveis instantes ou momentos, em uma espécie de *mau infinito*, que necessariamente se acumulará até o final dos tempos, até a realização última da humanidade com a anulação da própria história (ou mesmo com a repetição desta na sua transformação em uma estrutura circular). Essa simultaneidade se dá como uma operação imaginária e aguda de achatamento do tempo linear que pode ser encarada como a extrapolação da possibilidade formada pela teleologia; desta maneira, através da localização de um (ou qualquer) evento pontual na história, se é capaz de deflagrar uma esquematização que sustentaria, a partir do instante, todo o passado e todo o futuro. Vemos que esta simultaneidade seria um tipo de racionalidade estratégica²²⁶ em que o instante se apresenta como um artifício ou um arco de iluminação entre duas infinidades (passado e futuro), duas séries parecidas de acumulação do tempo, que, englobadas num instante zero, são iluminadas e refeitas pelo presente; o infinito passado mais o infinito futuro vistos através de uma mesma determinação (linha ou ponto de fuga): o olhar finalista que espelha a vontade antropocêntrica de recobrir a natureza com (a finalidade de) um destino humano.

Para pensar o outro sentido de simultaneidade que nos permitirá entender o conceito da ordem imanente em Espinosa, iremos nos aproximar da prática que mais intimamente lida como próprio tempo: a música. Novamente a produção artística do século XVII nos auxiliará, pois encontramos no amadurecimento da prática da composição contrapontística na música barroca o exemplo privilegiado para desenvolvermos nosso andamento em direção ao conceito da simultaneidade imanente. Em verdade, uma das principais ideias que conduziram a dissertação, a de que o texto da *Ética* está escrito em uma simultaneidade

²²⁶ A ideia de *estratégia* visa salientar a funcionalidade pragmática que o homem insere a noção de tempo linear.

que visa emendar a noção imaginária de tempo pela ideia de uma multiplicidade simultânea que nos aproximaria da fruição da própria eternidade, teve sua origem, além, é claro, da análise do texto de Espinosa, na observação do processo de estruturação da forma musical polifônica. Assim, cremos que o preenchimento da linha abstrata de tempo por múltiplas relações causais simultâneas, como concebemos na imanência em Espinosa, apresenta uma proximidade muito grande à passagem musical de uma polifonia simples, ainda determinada por uma direcionalidade linear, para uma polifonia de polifonias da música barroca, em que múltiplos eventos sonoros e melodias são *sobrepostos como acontecimentos de naturezas diversas: cada qual com sua vida própria, sua pulsão particular, respirações independentes*²²⁷.

Como diria o poeta, *somente através do tempo o tempo é conquistado*²²⁸; de fato, o próprio trabalho com a imagem do tempo será o melhor remédio para emendarmos o privilégio da imagem de um tempo que se realizaria pelo primado de um finalismo teleológico e linear. Lembremos como para Espinosa o remédio para um afeto não apenas será uma ideia, mas, também, será outro afeto contrário e mais forte ao que desejamos contornar. Assim, com uma imagem se combate outra imagem, e com a música veremos que foi necessário muito tempo para superar a centralidade de uma poética que se encontrava toda no finalismo do escorrer linear do tempo. Podemos dizer que, desde os tempos mais remotos, a música aponta para o desenvolvimento histórico de uma linguagem que fundamenta sua composição a partir de níveis distintos, interdependentes e

²²⁷ Nossa leitura da simultaneidade musical na polifonia barroca deve muito ao trabalho desenvolvido em sala de aula pelo compositor e professor de composição Willy Correa de Oliveira, embora a ideia musical por ele trabalhada supere em muito a linearidade que ainda persiste na polifonia barroca. Embora uma sistematização de suas ideias não tenha sido devidamente publicada, esta passagem é uma das poucas referências acerca do tema da *polifonia de polifonias* em sua tese OLIVEIRA, W. C. *Cadernos*. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). DatDef 05.06.98.

²²⁸ *Only through time time is conquered* - é o último verso da segunda parte do poema *Burnt Norton*, que integra a série dos *Four Quartets* em ELIOT, T. S., *The Complete Poems and Plays*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1971, p.120.

simultâneos da escuta. Não por outro motivo, a sua história se move em torno do ato polifônico e do amadurecimento e transformação desta condição ao longo da própria história da música ocidental, em que escutamos o pensamento compositivo trilhar um incessante caminho em direção a uma simultaneidade cada vez maior de eventos sonoros.

A própria organização da escrita musical do ocidente define os seus parâmetros mais elementares de som a partir de um caráter múltiplo. Temos que a sua estrutura mais básica, a nota musical, já é internamente constituída por uma estrutura de simultaneidades. Por exemplo, toda nota a soar é formada, pelo menos, por quatro aspectos: a sua *altura*, no interior de uma escala de sete frequências definidas entre o grave e o agudo; a sua *intensidade*, que pode variar do pianíssimo ao fortíssimo; a sua *duração* e o seu *timbre*²²⁹, dado pelo naipe do instrumento que a produz, e não podemos nos esquecer que a nota tocada produz junto a si uma multiplicidade de harmônicos. Não apenas isto, mas toda nota de uma composição sempre é compreendida dentro de um ritmo com seus compassos, tempos e andamentos específicos, além da nota necessariamente estar compreendida dentro da organização linear de um sistema harmônico modal ou tonal (ou mesmo atonal). Assim, vemos que mesmo o parâmetro mínimo de uma composição só ganha significado quando contextualizado em um tecido musical, no qual este parâmetro já é a síntese expressiva de diversos aspectos sonoros, que necessariamente interagem com outros objetos sonoros. Da nota podemos passar para a formação de um *acorde* que, por definição, ocorre quando múltiplas notas são tocadas simultaneamente, e deste para a multiplicidade de vozes a tocar em simultâneo como por diversos músicos integrantes de uma orquestra em execução. Assim, a própria estrutura musical naturalmente exige uma ordenação imanente que se apresente como uma potência poética, mais que patente,

²²⁹ Hoje, sabemos pelos estudos de acústica realizados em meios eletrônicos que o próprio timbre é uma resultante da percepção global de alguns parâmetros que se articulam em regiões perceptivas mais ou menos autônomas - sendo eles principalmente a frequência, a amplitude e a duração - quando condicionados à própria evolução energética do som no tempo. MENEZES, F., *A acústica musical em palavras e sons*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2003, p.119-231.

para a simultaneidade; e não por outro motivo podemos muito bem entender a história da música como a própria história do ato polifônico. Uma história que possivelmente encontrou o seu auge na prática da composição contrapontística barroca do final do século XVII, que nos ajudará a entender a ordem simultânea na filosofia de Espinosa.

Embora o desenvolvimento da história da polifonia também se apresente como uma linha torta (ou polifônica), com múltiplos cortes, avanços e recuos, ao mesmo tempo, podemos observar, nesta, basicamente uma sequência composta por quatro momentos: inicialmente partimos da *monofonia*, no mais remoto surgimento da música erudita, em que uma única voz produz uma estrutura melódica simples que se desdobra linearmente no tempo sem qualquer acompanhamento, como no canto monofônico do *cantochão*, empregado nas liturgias judaicas e cristãs. Em seguida, temos o adensamento desta monofonia cuja evolução produzirá, na Idade Média, o canto gregoriano. Este ainda se encontra muito aquém de um desenvolvimento polifônico, pois mesmo que se tenham cinquenta cantores soando simultaneamente, todos devem cantar em uníssono como se fosse uma única e mesma voz, de maneira que somente ocorre um adensamento da linha e a estrutura continua a seguir o desenvolvimento de uma única melodia. No momento seguinte, temos com a *homofonia* o início incipiente de uma poética em que a linha se subdivide em uma relativa independência ao atravessar simultaneamente o leque de instrumentos de uma orquestra, embora todas as linhas ainda sigam um único ritmo. Já estamos bem longe de uma melodia em uníssono, contudo a composição ainda segue uma linha mestra melódica, sobre a qual todas as outras vozes girarão; neste caso, a música é essencialmente produzida por acordes ou intervalos verticais colocados sobre uma única melodia, sem problematizar o caráter melódico dos elementos adicionados. Isto é, temos uma composição dada pelo desenvolvimento da harmonia, na qual se inserem os acordes, sem existir o interesse em explorar as interações melódicas entre as vozes, pois, ainda que estas sejam inúmeras, as suas funções continuam determinadas em afirmar uma única melodia. Finalmente, no séc. XVI, ocorre o aparecimento de uma técnica verdadeiramente polifônica com o desenvolvimento da composição contrapontística, e o contraponto da época renascentista

alcançará a sua realização mais acabada na música barroca, quando se torna uma prática de composição hegemônica. Embora a técnica contrapontística nunca mais tenha deixado o cenário musical, posteriormente, no período clássico, ela assume um papel secundário na escrita composicional, literalmente ocorrendo um “regresso” a uma poética que enfatiza mais o desenvolvimento linear da composição; somente no final do século XIX veremos novamente o despertar de um interesse maior de uma estética musical essencialmente polifônica, que persistirá até os nossos dias.

Somente nesta última passagem, na *polifonia de polifonias* dada pela técnica do *contraponto*, encontramos a forma de um tempo não regido apenas linearmente e que nos interessará articular à filosofia de Espinosa. O *contraponto* é a arte de combinar linhas musicais simultâneas. O termo deriva do latim e para nós, de língua portuguesa, o seu significado é bem claro: *contrapunctum* quer literalmente dizer “contra ponto”, sendo que termo “ponto” nomeava na Idade Média o que mais tarde se convencionou chamar de nota musical. O *contraponto* é a técnica composicional que problematiza a relação entre duas ou mais vozes simultâneas que são independentes em relação a contornos e a ritmos e interdependentes na harmonia. De modo geral, o contraponto envolve a escrita de múltiplas linhas musicais que soam bem diferente entre si, mas soam em harmonia quando tocadas ao mesmo tempo; o compositor John Rahn claramente sintetizou a ideia da seguinte maneira: *É difícil escrever uma bela canção. É mais difícil ainda escrever várias canções individualmente belas que, ao serem tocadas simultaneamente, soem como um conjunto polifônico que seja ainda mais belo. A estrutura composicional musical que cria cada uma das vozes separadamente contribuindo para que a estrutura polifônica emergja como um todo e, ao mesmo tempo, por outro lado, reforce e comente as estruturas das vozes individuais, foi realizada em seu mais pelo detalhe na técnica do “contraponto”*²³⁰.

Finalmente, na música barroca, teríamos, então, a passagem de uma melodia acompanhada, como uma linha que recebe intervenções solos sobre ela,

²³⁰ RAHN, J., *Music Inside Out: going too far in musical essays (Critical Voices in Art, Theory & Culture)*. New York, Routledge, 2000. p. 177.

para a *polifonia de polifonias*, em que as linhas se definem em si, porém criando uma interdependência das estruturas em que as sobreposições são feitas. Poderíamos demonstrar isto na análise da execução global das múltiplas linhas de uma composição orquestral, porém a ideia da polifonia de polifonias é tão patente que o exemplo de uma composição para cravo solo será mais que suficiente: a ideia musical em que há simultaneamente duas linhas melódicas, uma na mão direita e outra na esquerda, cada qual até certo ponto soando independente e adensando o tempo em eventos “paralelos” que trocam informações em encontros felizes. Eis como a temporalidade musical forma o entrelaçamento de eventos distintos em ritmos distintos e melodias distintas operando conjuntamente, esta é a grande inovação da música contrapontística²³¹. Tal inovação produzirá uma transformação no próprio desenvolvimento da linha melódica, que em si se torna um instrumento para a escuta polifônica, de sorte que mesmo o desenvolvimento de uma linha solo já pressupõe a disposição para um tempo plural. A antiga primazia teleológica cai para um segundo plano e eventos singulares de sobreposição ganham o interesse central. Poderíamos ir mais longe e, neste caso, dizer que todo evento musical já possui o caráter da simultaneidade do múltiplo.

Em cada época, a escrita contrapontística sempre esteve sujeita a certo número de regras bem definidas, muitas vezes rígidas, contudo elas se impunham de forma restritiva apenas no campo didático, enquanto na prática composicional em si as regras não tolhiam, mas permitiam uma maior consciência na articulação da multiplicidade de linhas. Ao estimular uma complexidade sincrônica, o contraponto servia aos músicos como a técnica privilegiada para o livre uso de suas criatividades, ao ponto da composição em *fuga*, a forma contrapontística por excelência, normalmente abrir um espaço em suas execuções para a livre improvisação de certas linhas melódicas. O fundamento da técnica deveria principalmente evidenciar as interações melódicas para que o elemento textural

²³¹ Uma variação livre de algumas ideias de Willy Correa de Oliveira (OLIVEIRA, W. C. *Cadernos*. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). DatDef 05.06.98.) acerca de uma composição de Chopin transposta para a polifonia barroca.

polifônico apresentasse um caráter predominante (os demais aspectos verticais, como acordes, harmônicos, sendo considerados incidentais ou secundários). Contudo, as separações entre harmonia e contraponto e entre a escrita polifônica e a meramente linear nunca são absolutas, pois seria impossível escrever linhas simultâneas sem produzir harmonia (e praticamente vice-versa). Diríamos, então, que a distinção entre eles é de grau, embora seja possível discernir tendências composicionais bem marcadas para ambos os lados. A própria arte da *fuga*, que obteve seu exemplo máximo nas obras de Johann Sebastian Bach, encontra neste compositor uma profunda síntese das duas tendências, pois a escrita de Bach, além de ser claramente direcionada tonalmente e extremamente rica em harmonias, possui, ao mesmo tempo, linhas individuais simultâneas, que permanecem sempre destacadas e fascinantes.

De fato, a *polifonia de polifonias* barroca foi um evento maior na história da música, pois experimentar a complexidade encontrada no interior da composição polifônica contrapontística é escutar a resolução de figuras melódicas na interação de um diálogo musical que produz uma síntese nova: a própria *textura* da composição polifônica. Uma linha melódica escutada sozinha produz uma experiência específica, mas quando escutada simultaneamente com outras frases melódicas (combinadas ou não em uma forma inesperada – como na *fuga*) é produzido um novo sentido musical que literalmente não estava colocado na experiência específica de nenhuma das frases em si. Ou seja, no desenvolvimento de uma ideia musical polifônica, os fragmentos se resolvem em algo maior que a soma ou a mera combinatória das partes lineares, ocorre algo conceitualmente mais profundo e diferente do que uma única melodia agradável tornada mais densa. Não se trata apenas de aumentar o número de elementos que seguem uma melodia mestra, mas algo no processo da própria escuta linear será transformado.

Assim, com a *polifonia de polifonias* produz-se uma síntese expressiva que não será a soma ou a mera sobreposição acumulativa e, finalmente, encontramos a consciência de uma duração múltipla não mais regida apenas pela simples unidade linear de um tempo contínuo; a consciência de uma multiplicidade que nos interessará articular com a filosofia Espinosa. E ainda que não possamos ingenu-

amente proclamar a morte da direcionalidade linear em música, contudo chegamos a uma consciência de que a escuta musical não seria apenas percorrer direções lineares, e poeticamente se almeja uma composição como um claro labirinto de múltiplas perspectivas simultâneas que, cuidadosamente entrelaçadas pelo compositor, exploram interconexões entre aspectos cada vez mais internos ou imanentes à multiplicidade da materialidade sonora. E, não apenas em relação ao som, mas a nossa própria experiência como o tempo ganha um novo significado ao ser conscientemente contextualizada em um tecido no qual interagem múltiplos eventos simultâneos.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Th.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *Educação e emancipação*, São Paulo, Paz e Terra, 1995.

_____. *Introdução à sociologia da música: doze prelações teóricas*, São Paulo, Editora UNESP, 2011.

_____. *Notas de literatura I*, São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

_____. *Prismas: crítica cultural e sociedade*, São Paulo, Ed. Ática, 1998.

_____. *Teoria Estética*, São Paulo, Martins Fontes, 1982.

_____. 'Parataxis' em *Notas de Literatura*, v. 3, RJ: Tempo Brasileiro, 1973.

_____. 'Posição do narrador no romance contemporâneo' em *Notas de literatura I*, São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

ALMEIDA, J. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia, Ateliê Editorial, 2007.

ALTHUSSER, L. *Para um materialismo aleatório*. Madrid, Arena Libros, 2002.

_____. *Política e historia. De Maquiavelo a Marx*. Buenos Aires, Katz Editores, 2007.

_____. *The 'Piccolo Teatro': Bertolazzi and Brecht – Notes on a Materialist Theatre* em Marxists Internet Archive, <http://www.marxists.org/>

_____. *Lire le Capital*, Paris, Maspero, 1968.

_____. 'Ideologia e Aparelhos Ideologicos de Estado (Notas para uam investigação)' em ZIZEK, S., (org.), *Um mapa da ideologia*, trad. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, Contraponto, 1996.

AMARANTE, D. W. do. *James Joyce e a Política* em *Revista Sibila*, site: sibila.com.br.

ANGELOPOULOS, T. "To vlemma tou Odyssea" (filme) lançado no Brasil como *Um olhar a cada dia*, 1995.

ARANTES, P. E., *Hegel: a ordem do tempo*. São Paulo, Editora Hucitec, Editora Polis, 2000.

ARISTÓTELES; HORACIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução Jaime Bruna.

São Paulo: Cultrix, 1997.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro, Ediouro, 1998.

AUERBACH, E. *Mimesis*, São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Figura*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1997.

BAKHTIN, M., *Marxismo e filosofia da linguagem*, São Paulo, Editora Hucitec, 1990.

BECKETT, S., *O despovoador e malvisto e maldito*, São Paulo, Martins Fontes, 2008.

_____. "Dante . . . Bruno . Vico . . Joyce" em *Samuel Beckett – The Grove centenary edition*, Vol. IV, Nova Iorque, Grove, 2006

_____. *O inominável*, trad. A. H. Souza, Rio de Janeiro, Editora Globo, 2009.

_____. 'horoscope' em *the Grove centenary edition, vol. 1 Novels, Murphy; Watt; Mercier and Camier*, New York, Grove Press, 2006.

BENJAMIM, W., *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo, Editora Iluminuras, 2002.

_____. *Magia e técnica, arte e política, Obras Escolhidas*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994.

_____. *Passagens*, Belo Horizonte, UFMG, 2006.

BENSTOCK, B. (org)., *The seventh of Joyce. Selected papers from the seventh International James Joyce Symposium held in Zurich, june, 1979*. Brighton, Indiana University Press, 1982.

BERGSON, H. *Cursos sobre a filosofia grega*, São Paulo, Editora Martins Fontes, 2005.

BERLIN, Isaiah. *Vico e Herder*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

BOITANI, P. *A sombra de Ulisses*, com caderno de poemas transcritos por Haroldo de Campos. São Paulo, Perspectiva, 2005.

BONIS, M. F. de *Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur*, Tese (Doutorado em Musicologia), Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

BONOMO, D., *Impaciência do conhecimento": aproximações aos Sonâmbulos de Hermann Broch*, Tese (Doutorado em Letras), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

BORGES, J. L. "James Joyce" poema em *Elogio da sombra*, in: Obras completas, Buenos Aires, EMCE, 2005.

BROCH, H 'James Joyce e o presente; discurso por ocasião do Quinquagésimo aniversário de Joyce', trad. de Daniel Bonomo, em BONOMO, D., *Impaciência do conhecimento": aproximações aos Sonâmbulos de Hermann Broch*, Tese (Doutorado em Letras), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

BUDGEN, F, *James Joyce and the making of Ulysses*, Oxford, Paperback, 1989.

BURGESS, A., *Homem comum enfim. Uma introdução a James Joyce para o leitor comum*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

_____, *Homem comum enfim*, São Paulo, Cia. das Letras, 1994.

CAMPOS, A e H. de *Panaroma do Finnegans Wake*, São Paulo, Perspectiva, 1986.

CARONE, M., *Metáfora e montagem: um estudo sobre a poesia de Georg Trakl*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1974.

CASSIRER, E., *Linguagem e mito*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 2000.

CHAUÍ, M. *A nervura do real: imanência e liberdade em Espinosa*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

_____, *Da realidade sem mistérios ao mistério do mundo. Espinosa, Voltaire, Merleau-Ponty*, São Paulo, Brasiliense, 1999.

_____. "O retorno ao teológico político" em *Retorno ao Republicanismo*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, p. 93-133, 2004.

_____. *Introdução à história da filosofia, dos pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo, Cia das Letras, 2002.

_____. *Cultura e democracia*. São Paulo, Cortez, 2011.

_____, *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*, São Paulo, Martins Fontes, 2002.

_____, *O que é ideologia*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1980.

_____, *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

_____, *Política em Espinosa*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

_____, Seminário sobre o Bom Governo ou o Bom Poder no *Político*, Grupo de estudos espinosanos, mimeo, USP, 2012.

CLASTRES, P., *Arqueologia da Violência: pesquisas de antropologia política*. trad. de Paulo Neves, São Paulo, Cosac & Naif, 2011.

CRISTOFOLINI, P. *Vico et l'histoire*, PUF, 1995.

CROCE, B. *La filosofia di Giambattista Vico*. Napoli: Laterza, 1911.

_____, *Breviário de estética*. Lisboa, Edições 70, 2008.

DANTO, A. C., *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*, trad. V. Pereira, São Paulo, Cosac & Naif, 2005.

_____, *Andy Warhol*, São Paulo, Cosac & Naif, 2012.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2005.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F., *Kafka, por uma literatura menor*, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1977.

_____, *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia, vol. 2*, trad. A. L. de Oliveira e L. C. Leão, Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.

_____, *A imagem-tempo*, trad. E. de A. Ribeiro, São Paulo, Editora Brasiliense, 2005.

_____, *Cinema: a imagem-movimento*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1995.

DETIENNE, M; VERNANT, J.P. *Métis - As astúcias da Inteligência*. São Paulo, Odysseus, 2008.

DIDI-HUBERMAN, G. *Devant le temps*. Paris, Les Editions de Minuit, 2000. Trad. para o espanhol *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Ariana Hidalgo editora, 2006.

_____, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris, Les Editions de Minuit, 1999. Trad. para o português *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, Editora 34, 1998.

_____, *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire*, Paris, éditions de Minuit, 2009.

DUARTE, R. 'Ética e imagem - uma alegoria platônica' Belo Horizonte, *Revista Forum bhzvideo*, 2 (58-63): 1994.

_____, *Mímesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*, São Paulo, Edições Loyola, 1993.

DURÃO, F. A., *Modernismo e coerência: quatro capítulos de uma estética negativa*, São Paulo, Nankin Editorial, 2012.

- EAGLETON, T. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.
- ELLMANN, R. *James Joyce*. São Paulo, o Globo, 1998.
- ESPINOSA, B. *Tratado teológico-político*, tradução, introdução e notas de Diogo Pires. Martins Fontes, São Paulo, 2003.
- FAUSTO, R., *Marx: lógica e política. Investigações para uma reconstituição do sentido da dialética. Tomo III.*, São Paulo, Editora 34, 2002.
- FERNANDES, F. (org), *MARX, ENGELS*, São Paulo, Ed. Ática, 1989.
- FOUCAULT, M. *A arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro, Florence, 2005.
- _____. *A verdade e as formas jurídicas*, trad. R. C. de M. Machado e E. J. Moraes, Rio de Janeiro, NAU Editora, 2002.
- _____. *As palavras e as coisas*, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1999.
- _____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*, trad. R. Ramalheite. Rio de Janeiro, Editora Vozes, Petrópolis, 2002.
- GAGNEBIN, J. M. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo, Ed. 34, 2009
- _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*, Rio de Janeiro, Editora Imago, 2005.
- GAINZA, M. de., *Espinosa: uma filosofia materialista do infinito positivo*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP, 2011.
- GHIARDELLI JR, P., *O corpo de Ulisses: modernidade e materialismo em Adorno e Horkheimer*, São Paulo, Editora Escuta, 1996.
- GIACOIA JR, O., *Heidegger urgente: introdução a um novo pensar*, São Paulo, Três Estrelas, 2013.
- GIFFORD, D. ; SEIDMAN, R. J. *Ulysses annotated*. Los Angeles, Universidade da Califórnia, 1998.
- GILBERT, S. *James Joyce's Ulysses*, New York, Vintage Books.
- GIRARDI, G. *Educar para qual sociedade*, São Paulo, 2011.
- GODARD, J. L. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris, Cahiers du cinéma, 1998.
- _____. *Eloge de l'amour* (filme), Suíça, 2001.
- _____. *GODARD par GODARD tome 2 1984-1998*, Paris, Cahiers Du cinema, 1998.

- _____. *Histoires du cinéma* (filme), Suíça-França, 1988-1998.
- GRESPLAN, J. L.d S., *O negativo do capital*, São Paulo, Editora Hucitec/FAPESP, 1999.
- HANSEN, J. A. *A sátira e o engenho, Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*, São Paulo, Ateliê Editorial, Campinas, Editora da Unicamp, 2004.
- _____. *Alegoria, construção e interpretação da metáfora*. São Paulo, Hedra, 2006.
- _____. “Agudezas seiscentistas” em *Floema Especial* - Ano II, n. 2 A, p. 85-109, out. 2006
- _____. “Retórica das agudezas” em *Letras clássicas* n.4., p 317- 342. 2000.
- _____. *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*, São Paulo Hedra, Campinas Editora da Unicamp, 2006.
- _____. *Memória de Ulisses: narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.
- HARVEY, D. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Ed. Loyola, 2012.
- _____. *A companion to Marx's Capital*. Nova Iorque, Verso, 2010.
- HEGEL, G. *Cursos de estética*, 3 vols., São Paulo, Edusp, 1999.
- _____. *Fenomenologia do espírito, Parte I*, Petrópolis, Editora Vozes, 2001.
- _____. *Cursos de Estética I*, trad. M. A. Werle, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- HESÍODO, *Os trabalhos e os dias*, São Paulo, Iluminuras, 1991.
- _____. *Teogonia*. São Paulo, Iluminuras, 1995.
- HOMERO, *Odisséia*. Trad. Odorico Mendes, São Paulo, Edusp, 2000.
- _____. *Odisséia*. Trad. Trajano Vieira, São Paulo, Ed. 34, 2011.
- _____. *Odisséia*. Três volumes, Ttrad. Donald Shüler. Porto Alegre, L&PM, 2007.
- _____. *Ilíada*. Trad. Haroldo de Campos, São Paulo, ARX, 2003.
- _____. *Ilíada*. Trad. Odorico Mendes. São Paulo, Ateliê e Unicamp, 2008.
- HORKHEIMER, M. & ADORNO, T., *Dialética do Esclarecimento. Fragmentos filosóficos*, Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

- HORKHEIMER, M. *Eclipse da Razão*, São Paulo, Centauro, 2003.
- HUBERMAN, L. *História da riqueza do homem*, Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1986.
- IANNINI, G. 'Estilo e verdade em Adorno: por que "somente os conceitos podem realizar aquilo que o conceito impede"?' em *Artefilosofia*, Ouro Preto, n7, 41-54, out 2009.
- INWOOD, M. *Dicionário Hegel*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997.
- IPAR, E. *A corrente subterrânea da escola de Frankfurt, teoria social e teoria estética em Theodor Adorno*. Tese (Doutorado em Filosofia) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2009.
- JAEGER, W., *Paidéia, A formação do homem grego*. trad. A. M. Parreira, São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- JAMESON, F. *O marxismo tardio*. São Paulo, Editora UNESP; Boitempo, 1997.
- JAMESON, F.; EAGLETON, T.; SAID, E. *Nacionalism, colonialism, and literature*. Minneapolis, Universidade de Minnesota, 1992.
- JOYCE, J. *Ulysses*. Nova Iorque, The Modern Library 1992.
- _____. *Ulisses*. Tradução Antonio Houaiss. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1982.
- _____. *Ulisses*. Tradução Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1982.
- _____. *Portrait of the artist as a young man*. Penguin, 2003.
- _____. *Finnegans Wake*, tradução Donaldo Shuler, São Paulo, Ateliê, 1999.
- _____. 'A Irlanda no tribunal' (1907) em *Revista Sibila*, site: sibila.com.br.
- _____. *The critical writings*. Ithaca, Cornell University Press, 1959.
- _____. *Ulisses*, trad. A. Houaiss, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1982.
- _____. *Ulisses*, trad. B. da S. Pinheiro, Rio de Janeiro, Objetiva, 2005.
- _____. *Ulysses*, trad. e C. W. Galindo, São Paulo, Penguin Classics Companhia das letras, 2012.
- _____. *Um retrato do artista quando jovem*, trad. B. da S. Pinheiro, Rio de Janeiro, Editora Objetiva.

KAFKA, F. *Investigações de um cão* in: Narrativas do espólio (1914-1924) trad. Modesto Carone, São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

KAREN, L. *The odyssey of style in Ulysses*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

KELL, M. R. *Videologias*. São Paulo, Boitempo, 2004.

KLUGE, A., *Notícias da Antiguidade Ideológica: Marx, Eisenstein, O Capital*, (2008) Projeto Revoluções e Versátil Home Vídeo, São Paul, 2011.

KRAKAUER, S. *O ornamento da massa*, trad. C. E. J. Machado e M. Holzhausen, São Paulo, Cosac & Naif, 2009.

LACAN, J. *Seminário 23 - O sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LAGANÁ, L. 'Influência de Vico nas teorias estéticas de hoje' em *Razoes de uma Poesia*, org. WATAGHIN, L. São Paulo, Edusp, 1994.

LÉVY-STRAUSS, C. & ERIBON, D., *De perto e de longe*, São Paulo, Cosac & Naif, 2005.

LAWRENCE, K. *The Odyssey of Style in Ulysses*, Princeton Univ Pr, 1981.

LIMA, J. E. P. *A estética entre saberes antigos e modernos na Nuova Scienza, de Giambattista Vico*. Tese (Doutorado em Filosofia)- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2006.

LIMA, L. C., *A ficção e o poema*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

_____, *Mimesis e modernidade*, Formas das sombras. São Paulo, Ed. Paz e Terra, 2003.

LOUREIRO, I., *Rosa Luxemburg: os dilemas da ação revolucionária*. São Paulo: Editora UNESP, Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

LÖWY, M., *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo, Boitempo, 2005.

LUKÁCS, G., *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*, São Paulo, Duas Cidades, Editora 34, 2000.

_____, *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*, São Paulo, Martins Fontes, 2012.

MACHEREY, P. *Pour une théorie de La production littéraire*. Paris, François Maspero, 1966.

_____, *A quoi pense La littérature*. Paris, Puf, 1900.

- MARX, K. & ENGELS, F. *Manifesto comunista*, São Paulo, Boitempo Editorial, 2010.
- MARX, K. *O Capital*. em *Col. Os Economistas Vol. I*, São Paulo, Nova cultural, 1988.
- _____. *Grundrisse*. São Paulo, Boitempo, 2011.
- MATOS, O. C. F., *Os arcanos do inteiramente outro: escola de Frankfurt e melancolia e a revolução*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1989.
- _____. *A História*, São Paulo, Martins Fontes, 2011.
- MAUSS, M., *Sociologia e antropologia* trad. P. Neves, São Paulo, Cosac & Naif, 2003.
- McGEE, P. *Joyce beyond Marx*. University Press of Florida, 2001.
- MEDEIROS, S. & AMARANTE, D. W. *James Joyce, de santos e sábios: escritos estéticos e políticos*, trad. André Cechinel, São Paulo, Iluminuras, 2012.
- MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.
- _____. "O filósofo e sua sombra". Em *Edmund Husserl e Merleau-Ponty, textos escolhidos*. São Paulo, Abril Cultural, 1975.
- MORFINO, V. *Incursioni spinoziste. Causa, tempo, relazione*. Milano, Mimesis, 2002.
- NESTROVSKI, A. (org.), *Riverrun: ensaios sobre James Joyce*, São Paulo, Editora Imago.
- NORRIS, M. *A companion to James Joyce Ulysses*. Nova Iorque, Belford, 1998.
- NORRIS, M., *A companion to James Joyce's Ulysses*. Boston, 1998.
- OLIVEIRA, W. C. De; *Cadernos*. Tese (Doutorado em Música) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). São Paulo, 1998.
- _____. *Cinco advertências sobre a voragem*. São Paulo, Luzes no asfalto, 2010.
- PANOFISKY, E. *Idea: a evolução do conceito de belo*, São Paulo, Martins Fontes, 1994.
- PÉCORA, A., *A agudeza na poesia barroca*, in: Revista Cult n.177, São Paulo, Editora Bregantini, 2013.
- PEREIRA FILHO, A. J. *Linguagem e praxis - Vico e a crítica à concepção cartesiana da linguagem*. Tese (Doutorado em Filosofia) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2010.
- _____. 'Vico' em *Os historiadores*, org. Maurício Parada, Vozes, 2012.

PLATÃO, *Diálogos II, Fédon – Sofista – Político*, Rio de Janeiro, Ediouro publicações, s/ ano.

_____. *Fedro ou da beleza*, Lisboa, Guimarães Editores, 2000.

_____. *A República*. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1987.

PRADO JR, B. *Alguns ensaios de filosofia, literatura e psicanálise*. São Paulo, Editora Paz e Terra, 2000.

RAMOS, N., *Junco*, São Paulo, Editora Iluminuras, 2012.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. São Paulo, Ed. 34, 2005.

_____. *Políticas da escrita*. São Paulo, Ed. 34, 1995.

SAFATLE, V. *Grande hotel abismo: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento*. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. *Adorno e a crítica da cultura como estratégia da crítica da razão* in: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.7, p.21-30, out.2009.

_____. *Fetichismo, colonizar o outro*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010.

_____. *Grande hotel abismo*, São Paulo, Martins Fontes, 2012.

SAFRANSKI, R., *Romantismo: uma questão alemã*. São Paulo, Estação Liberdade, 2010.

SAID, E.W. “*Vico e a disciplina dos corpos e dos textos*”. In *Reflexões sobre o exílio: e outros ensaios*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 31-40.

_____. “*Vico in his work and in this*” em *Beginnings*, New York, Columbia University Press, 1985.

SCHÜLER, D. *Origens do discurso democrático*. Porto Alegre, L&PM, 2007.

_____. *A construção da Ilíada*. Porto Alegre, L&PM, 2004.

SPINOZA, *Tratado político*, trad. Norberto de Paula Lima, São Paulo, Ícone Editora, 1994.

_____. *Ética*, tradução do grupo de estudos espinosanos, São Paulo, Edusp, no prelo.

_____. *Tratado teológico político*, (trad. Diogo Pires Aurélio) São Paulo, Martins fontes,

- SUZUKI, M. *O gênio romântico*, São Paulo, Iluminuras, 1998
- TATIAN, D. (org.), *Spinoza: quarto colóquio* / Marilena Chauí; Sebastian Torres; Fernando Bahar; Córdoba, Brujas, 2008.
- TESAURO, D. E., *Argúcias humanas* in: Revista do IFAC, (4): 03-10, dez. 1997.
- _____, *'Il Cannocchiale Aristotelico'*, 1654, trecho traduzido em Revista USP.
- TORRANO, J. *O sentido de Zeus: o mito do mundo e o modo mítico de ser no mundo*, São Paulo, Iluminuras, 1996.
- _____, *'Os mitos: comentários' em: HESÍODO, Teogonia*, Tradução J. A. A. Torrano, São Paulo, Iluminuras, 1995,
- VERNANT, J.P., *Mito e pensamento entre os gregos*, São Paulo, Difusão Européia do Livro, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1973.
- VERNAT, J-P; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo Perspectiva, 2002.
- VICO. G.B. *Opere*. A cura di Andea Battistini, Mondadori, 1990.
- _____, *Princípios de (uma) Ciência Nova (acerca da natureza comum das nações)*. Trad. Antonio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo, Coleção "Os Pensadores" (tradução parcial), 1973.
- _____, *A Ciência Nova*. Trad. Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenbenkian, 2005.
- _____, *"A mente heróica"*. Trad. de Humberto Guido. In: *Giambattista Vico*. Petrópolis, Ed. Vozes. 2004, p.101-119.
- _____, *Vie de Giambattista Vico écrite par lui-même & lettres & La méthode des études de notre temps*. Présentation, traduction et notes par Alain Pons. Paris: Bernard Grasset, 1981.
- VILLELLA-PETIT, M. P. *'Platão e a Poesia na República'* em *Kriterion* vol.44 no.107, Belo Horizonte, junho, 2003.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *'O nativo relativo'*. *Mana*, Abr 2002, vol.8, no.1, p.113-148.
- _____, *'O intempestivo, ainda'* em CLASTRES, P., *Arqueologia da Violência: pesquisas de antropologia política*. trad. de Paulo Neves, São Paulo, Cosac & Naif, 2011.
- XAVIER, H. P. *"-776 . . . 22 . 44 . . 76"*. In: CD-ROM do II Encontro Nacional de Pesquisadores em filosofia e psicanálise, 2008.

_____. *Eternidade sob a duração das palavras*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, Brasil, 2008, (Ateliê Editorial, São Paulo, no prelo).

_____. “*Ver a comédia de Botticelli*” em DANTE, *A Divina Comédia*. São Paulo, Ateliê e Unicamp, 2011.