

MÁRCIO ROBERTO DO PRADO

VÉSPER

Exercício de Filosofia da Literatura

ANTÍTESE DE DOUTORADO

MÁRCIO ROBERTO DO PRADO

VÉSPER

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Karin Volobuef

Co-orientador: Prof. Dr. Adalberto Luís Vicente

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – SÃO PAULO.
2007

Prado, Márcio Roberto do
Vésper / Márcio Roberto do Prado – 2007
347 f. ; 30 cm
Tese (Doutorado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e
Letras, Campus de Araraquara
Orientador: Karin Volobuef

I.Literatura. 2. Literatura -- Filosofia.
3. Literatura -- História e crítica. 4. Epistemologia.
5. Análise do discurso. I. Título.

MÁRCIO ROBERTO DO PRADO

VÉSPER

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Karin Volobuef

Co-orientador: Prof. Dr. Adalberto Luís Vicente

Bolsa: CAPES

Data de aprovação: 26/02/2007

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof^a. Dr^a. Karin Volobuef
Departamento de Letras Modernas/UNESP/FCLAr.

Membro Titular: Prof. Dr. Sidney Barbosa
Departamento de Letras Modernas/UNESP/FCLAr.

Membro Titular: Prof. Dr. José Pedro Antunes
Departamento de Letras Modernas/UNESP/FCLAr.

Membro Titular: Prof. Dr. Tristan Guillermo Torriani
Departamento de Música/UNICAMP/Instituto de Artes.

Membro Titular: Prof^a. Dr^a. Leila de Aguiar Costa
Departamento de Artes/PUC-São Paulo.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

PRADO, Márcio Roberto do. **Vésper**. 2007. 347 f. Tese de Doutorado em Estudos Literários – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.

RESUMO

O presente estudo configura-se segundo uma dupla articulação, cabendo a ele, portanto, dois momentos distintos. Em um dos casos, defende-se uma tese a respeito do gênio em quatro literaturas européias (inglesa, alemã, francesa e portuguesa), por meio de alguns autores paradigmáticos (John Milton, William Blake, Johann Wolfgang von Goethe, Thomas Mann, François Rabelais, Michel de Montaigne, René Descartes, Voltaire, Denis Diderot, Jean-Jacques Rousseau, Victor Hugo, Gérard de Nerval, Arthur Rimbaud, Luís de Camões e Fernando Pessoa), pensando a idéia de gênio a partir de um interpretante específico, a saber, a figura diabólica, em uma postura que permite entrever uma perspectiva de genialidade eminentemente agônica. No outro caso, partindo-se desta tese específica, estabelece-se uma reflexão a respeito dos limites do pensamento científico, em especial o literário, através de um movimento antitético que busca ampliar as possibilidades das teses a respeito da Literatura, dos atos intelectuais que nela se embasam, em suma, da própria Literatura.

Palavras-chave: Filosofia da Literatura. Teoria da Literatura. Crítica da Literatura. Epistemologia. Gênio. Diabo.

RÉSUMÉ

Cette étude présente une double articulation, c'est-à-dire, deux moments distincts. Dans un premier moment, on soutient une thèse à propos du génie dans quatre littératures européennes (l'anglaise, l'allemande, la française et la portugaise) étudiées à partir de quelques auteurs paradigmatiques (John Milton, William Blake, Johann Wolfgang von Goethe, Thomas Mann, François Rabelais, Michel de Montaigne, René Descartes, Voltaire, Denis Diderot, Jean-Jacques Rousseau, Victor Hugo, Gérard de Nerval, Arthur Rimbaud, Luís de Camões e Fernando Pessoa). Dans cette thèse on travaille une idée de génie à partir d'un interprétant spécifique : la figure diabolique dont la nature montre une perspective de la génialité surtout agonique. Dans le deuxième moment, on part de cette thèse spécifique pour établir une réflexion sur les limites de la pensée scientifique (spécialement la pensée scientifique littéraire) avec un mouvement antithétique qui vise explorer les possibilités des thèses sur la Littérature et des actes intellectuels qui naissent de cette source. En somme, de la Littérature elle-même.

Mots-clés : Philosophie de la Littérature. Théorie de la Littérature. Critique de la Littérature. Epistémologie. Génie. Diable.

SUMÁRIO

O VELHO NOVO TESTAMENTO

<i>EYEH ASHER EYEH</i>	p. 08
יהוה :δόγμα — <i>in principio erat...</i> (prelúdio de uma teoria dogmática do Ser).....	p. 12
Marginália: uma teoria dogmática da literatura.....	p. 27
Decálogo.....	p. 42

O NOVO VELHO TESTAMENTO

Lúcifer: um estudo de uma idéia de gênio.....	p. 48
---	-------

PARA AQUÉM DOS TESTAMENTOS, PARA ALÉM DOS TESTAMENTOS

Renovando a Lei.....	p. 315
Quebrando as tábuas da Lei.....	p. 318
Filosofia da Literatura.....	p. 330
A guisa de bibliografia: <i>Ta biblia</i>	p. 345

O VELHO NOVO TESTAMENTO

EYEH ASHER EYEH

Refletir a respeito de livros nos oferece, muitas vezes, profícuas instigações que nos apontam trilhas que não apenas temos temor de percorrer, mas que, muitas vezes, julgamos nem sequer existir. A **Bíblia**, por exemplo. Sem a considerarmos como texto sagrado inspirado diretamente pelo poder de um deus onipotente, temos uma junção desigual de textos que, em suas escrituras, leituras, censuras e re-escrituras, atravessaram séculos. Autores muito diferentes contribuíram para sua composição, sem, contudo, estabelecerem um diálogo direto que apontasse para um pensamento orgânico ordenado. Entretanto, desde as primeiras tentativas relevantes de organização revisionista — como a da academia de Esdras, por exemplo — vislumbrou-se, no todo, a promessa do uno e, através da História, passando pela mudança de língua e de deus, chegou-se a um livro que, ironicamente, manteve o grego *ta biblia*, os livros.

Um livro que é os livros, os livros que são um livro: um ultrapassar do oxímoro que se faz pela revolução na apresentação. Não que a **Bíblia** esteja sozinha em tão privilegiada posição. Apenas para nos restringirmos a um específico arco geográfico, podemos lembrar os **Upanishads**, os **Vedas** ou o **Mahabharata** como muitos livros e muitas vozes tornados um por um princípio mais que humano. Todavia, em nenhum dos casos temos uma apresentação realmente similar ao livro fundamental do cristianismo, a não ser que nos reportemos a seu pai primevo em suas diversas faces: **Antigo Testamento**, as **Tanakh**, a **Torah**. Na **Bíblia**, a univocidade não se dá pela adoção de uma voz aglutinante geradora de uma obra igualmente aglutinante: as vozes — Moisés, Isaías, Davi, entre outros — tornam-se uma voz que subjaz a todas as outras e as transcende, sem, contudo, anulá-las. Diante deste painel, a impossibilidade de verificação da “real” autoria não constitui um problema, uma vez que, se Moisés não escreveu o Pentateuco, a adoção deliberada de mais uma voz distinta além e aquém da voz una da divindade é ainda mais sintomática. Como na Cabala, aqui, a forma é o conteúdo presentificado em termos físicos; a apresentação é a Ordem para além de todo o Caos, a mão direta do deus que se faz fazendo.

Este exercício de Filosofia da Literatura busca assimilar a lição bíblica para resolver um problema prático que, apesar de sua evidência, ainda representa uma dificuldade considerável: como transcender a forma cristalizada do discurso

científico — em especial aquele encontrado em dissertações de mestrado e teses de doutorado — que embasa os processos analíticos, críticos e teóricos que são a base dos comentários eruditos em geral e das reflexões sobre Literatura em particular. Conforme se verá nas páginas seguintes, esses atos judicativos — até mesmo a mera esperança judicativa — serão não só questionados, mas negados, para, em seguida encontrarem possibilidades de existência da dinâmica das trocas discursivas e subjetivas. Este trabalho, a princípio discurso da ciência literária, colocar-se-á diametralmente oposto a esta própria ciência, desafiando seus limites para, não obstante, buscar ampliá-los. Assim, um dizer que destrói as próprias leis que, aparentemente, garantiam sua subsistência, não poderia manter sua antiga forma, sob pena de anular-se na coerência essencial. Novamente aqui, uma lição bíblica: naquele livro que, na posição final, representa definitivamente um fim, o **Apocalipse**, após o fim do fim temos um novo começo que é representado na nova apresentação daquilo que é, um “eis que faço novas todas as coisas” instaurador da promessa do futuro. E, para estas páginas, essa é a lição mais importante.

Este exercício, portanto, começa, de antemão, com um problema, um problema de *Darstellung*. E este problema se dá em duas frentes. Em primeiro lugar, há o problema da escolha da forma de composição propriamente dita. Afinal, quando se flerta com o novo, com o insondado, em contraposição às perspectivas quase ilimitadas que se oferecem, temos também a insegurança diante do desconhecido e a incerteza da correção das escolhas. Contudo, este temor é fruto de toda uma história no seio de uma tradição normativa que, em seus piores momentos, sempre acenou com a punição impiedosa a todo engano e desvio. Para isso, esta normatização teve de instaurar o erro como pressuposto factual, além de negativizar fortemente o desvio. Se se propõe questionar esta normatização, então o medo não deve servir de desculpa para que não se ouse. Deste modo, estas páginas encontrarão seu caminho percorrendo-o.

E qual será este caminho? Em um primeiro momento, serão tecidas reflexões especulativas sobre a própria reflexão, enfocando-se o Ser e a percepção da Literatura. Para tanto, será feito um ensaio sobre uma “teoria dogmática do Ser”, seguido de uma aplicação prática da teoria em um exemplo casual de estudo literário capaz de servir de introdução a uma “perspectiva dogmática da literatura”. Neste primeiro momento, será diretamente criticada a idéia de possibilidade

desmistificatória em todo ato judicativo, não importando para qual objeto esteja este ato direcionado. Sempre em função de uma adequação de *Darstellung*, a linguagem utilizada também se desviará daquela habitualmente encontrada em tratados científicos, adotando uma dicção que, conforme discorrer-se-á posteriormente, propõe-se **poiética**, mesclando o procedimento discursivo literário e o arsenal especulativo do discurso filosófico em uma apropriação livre capaz de ampliar as possibilidades de ambos. Além disso, a citação separada do texto e a referência bibliográfica, base da ilusão erudita, não serão utilizadas, evitando-se, assim, a forma enciclopédica. Tal postura se justifica no seguinte princípio: caso o enciclopedismo fosse essencial por si só, bastaria ao leitor ir até os autores citados. Ou seja, a tese seria apenas uma bibliografia. Tal posição é, sem dúvida, polêmica, mas também se ancora na percepção de que a criação de um trabalho original, assemelha-se, em um exemplo vulgar, à criação de uma nova receita de bolo. Neste caso, ter de dar as referências, é comparável a ter de dar informações sobre a farinha, o açúcar ou o sal: e não apenas sobre as marcas utilizadas, mas sobre seus invisíveis inventores, perdidos no tempo, na ilusão historiográfica da própria História.

Neste ponto, estabelece-se uma ramificação fundamental deste primeiro problema: este trabalho é apresentado com o intuito de se obter um título acadêmico, no caso o de doutor em Estudos Literários. Para que se atinja este objetivo, poder-se-ia exigir uma determinada forma de trabalho e uma determinada dicção que se apresentasse de modo impessoal e científico, adotando um severo rigor de citações de fontes. Partindo-se do clichê atualíssimo segundo o qual “regras são regras”, seria difícil escapar de tal necessidade, a despeito de qualquer discussão acerca da arbitrariedade dogmática de tal norma. Além disso, qualquer trabalho que busque questionar as possibilidades desmistificadoras da Teoria e da Crítica literárias não pode se furtar ao desafio de encarar frontalmente as formas discursivas da dissertação ou da tese. Assim, este trabalho soluciona esta variação do primeiro problema por meio do seguinte subterfúgio: uma tese “tradicional” é incorporada à discussão no intuito de ser criticada por meio de um contra-discurso. Após a negação das possibilidades da desmistificação iluminadora a que todo trabalho científico se propõe, utilizar-se-á o exemplo de uma “verdadeira” tese (precedida de seus dogmas iniciais que a sustentarão) que, em seguida, tem seus mecanismos de convencimento retóricos desnudados em um processo capaz de corroborar uma perspectiva dogmática da literatura. Deste modo, ao mesmo tempo

em que se mantém a proposta inovadora de forma e dicção, também se oferece ao julgamento da banca e dos leitores uma tese capaz de demonstrar proficiência científica e domínio da linguagem acadêmica, nos moldes tradicionais.

E, aqui, chegamos ao segundo problema que pode ser verificado, este, sem dúvida, mais ligeiro: uma introdução explicativa como esta se afasta consideravelmente da proposta deste primeiro momento do trabalho, seja por sua forma de pretense didatismo, seja por sua dicção impessoal. Traição da traição, ironicamente coerente golpe em *mise-en-abyme* antecipador dos sedutores perigos de tal empreitada. Mas basta, é tempo de passar da projeção à ação, pois, para além de todo aviso e explicação, há o Ser do texto e sua reflexão, a nossa e a dele. No fim, este exercício será o que deve ser, será o que será. Afinal, ele não pode ser mais. E não ousa ser menos.

יהוה : δoγμα
in principio erat...

(prelúdio de uma teoria dogmática do Ser)

Disse Moisés a YHWH: “Perdão, meu Senhor, eu não sou um homem de falar, nem de ontem nem de anteontem, nem depois que falaste a teu servo; pois tenho a boca pesada, e pesada a língua”. Respondeu-lhe YHWH: “Quem dotou o homem de uma boca? Ou quem faz o mudo ou o surdo, o que vê ou o cego? Não sou eu, YHWH? Vai, pois, agora, e eu estarei em tua boca, e te indicarei o que hás de falar”.

Êxodo, IV, 10-12

É hora do banquete dos vermes. Cada forma vermicular de nossa fauna intestinal, caso as tivesse, estaria esfregando as mãos carniceras diante da iminência da lauta refeição. De nossos ventres pútridos, inchados exageradamente em função do acúmulo dos gases mal-cheirosos, ver-se-ia os túneis que os convivas do festim diabólico abririam até a luz pardacenta de um sol de eterno crepúsculo. Nossos olhos, fixando inertes o lugar-nenhum, serviriam de quitutes para as aves de rapina que estraçalhariam com seus bicos essas iguarias já não tão tenras, ligeiramente endurecidas pelo avançado da situação. E nossos membros, pernas e braços que deliraram poder ir além, tocar e conter além, jazem rijos e ressequidos, como um defeito de nascença que perdura até agora, que antecipa o presente de outrora dos abortos de véspera. Nada nos esperou, espera ou esperará, nenhuma esperança acena no horizonte do mundo. Nem mesmo a expectativa, imoral e desumana, permite-se um breve sinal que seja. Diante de nosso ocaso, não há sequer espaço para choro e ranger de dentes: há somente o domínio do Não, do Nada. É hora da Morte, também com letra maiúscula, é hora da desexistência. É hora do banquete dos vermes.

E por que essa crudelíssima sentença? Por que nos cabe o destino dos fetos indesejados, dos membros mutilados e gangrenados, dos órgãos cancerígenos? A resposta pode nos fazer suar frio, mas se mostra facilmente ao toque da mais suave reflexão: o ser humano, este sonho pueril de toda a humanidade, chegou ao fim. Assim como o primeiro ser unicelular, fruto do capricho do Acaso, teve seu momento e este passou, da mesma maneira nós tivemos nosso momento, que também já se perdeu. E por que seria diferente? Se os gigantescos sáurios do passado feriram a Terra em sua titanomaquia sem concorrência e depois seguiram seu caminho rumo ao Vazio, teríamos nós, em nossa fraqueza desprezível, direito de exigir mais? De nada adiantaria, pois, afinal, o fluxo contínuo e inexorável do universo não deteria seu curso em função de um ansioso acúmulo de hidrocarbonetos que definem a escolha do terceiro planeta na órbita de uma estrela de quinta grandeza. Assim, em nossa insignificância, podemos ao menos ter um fim semelhante aos colossos de outrora, espelhando nossa alegria possível no sorriso dos fósseis de milhões de anos.

O paradoxo irônico encontra-se nas causas de nossa desventura. Perecemos por nossa evolução, morremos por meio da adaptação constante ao meio ambiente hostil em fuga da Morte. Quando descemos das árvores e nos tornamos progressivamente sedentários, quando passamos a dominar o fogo da transformação, ou quando nos colocamos acima de qualquer ser vivo da natureza, estávamos apenas rumando a toque de caixa para nosso fim. E este fim se fez fato por meio daquilo que garantiu a apoteose do humano no mundo: o pensamento.

Na aurora de nossa aventura, foi o pensamento que nos fez. Por meio dele, pudemos recortar o mundo, uma vez que ele abriu espaço para nossa fatal aquisição da comunicação simbólica, a linguagem fundante da existência, ontogonia que se mostrou, ao fim, verbal, em uma metalepse que colocou este verbo no princípio de todas as coisas. E, mais importante, recortamo-nos deste mundo, colocando-nos em destaque, presidindo sobre todas as forças. Pudemos, por essa ocasional combinação de linguagem e pensamento, tornarmo-nos humanos, *homo sapiens*, o pináculo da evolução. Mais ainda, ao cunhar termos como inteligência, dominação, superioridade, bom, certo, sagrado e tantos outros, pudemos nos colocar qualitativamente frente ao mundo, justificando nossa existência e criando aquilo que nos criou: as categorias constitutivas da humanidade.

κ

Muito além de qualquer sonho de Freud, somos filhos de nossos filhos, pais de nossos pais. E esse híbrido ascendente-descendente é constituído pelas categorias definidoras do humano no mundo. Categorias como Bem e Mal, Certo e Errado, e tantas outras, a despeito das diferenças de nuances (insignificantes) que podemos perceber entre as diversas ditas “culturas”, constituem o cerne do humano que, apesar de dessemelhanças tão injustificadamente alardeadas, mostrou-se, assustadora e implacavelmente, homogêneo. Caos de ordem suprema, esta homogeneidade existencial de nós mesmos permitiu-nos trabalhar para uma também homogeneização do pensamento.

Tal pasteurização de diferenças inexistentes abriu caminho para a inversão metaléptica do *ethos* categórico. De construto humano, a categoria passa a ser essência e criadora da humanidade, que se define a partir de suas categorias de eleição. À primeira vista, poderíamos pensar que, por intrincados processos evolutivos de natureza sócio-cultural, algo de intrinsecamente “bom” ou “certo” passaria a formar os valores positivos de cada ser humano, com respeito às particularidades de cada caso. Ledo engano. Em primeiro lugar, as ditas particularidades nunca existiram, sendo antes semitons fenotípicos de uma realidade que, genotipicamente, mostra-se de uma constância incômoda. E o que incomoda é justamente o fato de que, ao suprimirmos a diferença fundada na pressuposta “riqueza interior” de cada *homo sapiens* da Terra, descemos ao *status* dos irmãos irracionais que, nunca podendo ser como nós, jamais poderiam elevar-se para além de sua condição de grupo indistinto. Os cães são cães, a menos que o ser humano o eleve e o distinga com o nome, retirado das profundezas do poder da linguagem, só nossa. Rex, Fido, diferenças generosas na indistinção essencial. Porém, não há nada de essencialmente diferente entre *homo sapiens* e *canis familiaris*, tampouco entre estes e *amoeba proteus*.

Assim, o que poderia justificar a crença nas diferenças redentoras de cada um de nós? A própria crença, sem dúvida. Antes do *logos*, havia a crença no *logos*, no *Christos*, que funda onticamente o divino e, antes dele, a necessidade do divino no mundo. Do mesmo modo, nossa crença na bondade cria as coisas boas da vida, sejam elas o que forem. Para que tais categorias possam também se elevar à

condição de valores, mostra-se imperioso que o questionamento seja banido de seu universo. O valor é despótico, é autoritário e arbitrário. Sua manifestação, portanto, só pode ser idiossincrática e sujeita a contradições, como as pessoas que matam para preservar a vida, valor universalmente aceito como “bom”. Para que tal paradoxo se mantenha firme e sem ataques, é preciso que a crença assuma formas mais radicais e poderosas, passando pelo espectro diáfano e asséptico da fé até atingir a avassaladora constituição de dogma. E é o dogma que garante a vitória deste *ethos* humano injustificado que, apesar de sua natureza, faz-se “correto” e “bom”.

Mas o que significa “bom”? Nada, a menos que decidamos, dogmaticamente, preencher este conceito de suposto sentido, direcionando-o rumo àquilo que nos convém. Nosso ser-no-mundo assemelha-se à discussão sobre a validade do aborto em casos de estupro: para os que são contra, trata-se de vida, e a vida deve ser preservada a todo custo; para os que são a favor, o destaque recai sobre a violência do violador sobre a violada, a dor que pode ser perpetuada *ad infinitum* no retrato de cinquenta por cento do código genético proveniente do estuprador que é o filho desta violência. Com a razão, ninguém. Se a violência fosse justificativa para o assassinato, por que não matarmos cada pai ou mãe que abusa sexualmente de seus filhos indefesos? Mais, por que não matarmos cada um dos dirigentes que, violentamente, promovem a devastação de bilhões de vidas por meio de corrupção que, apesar de amplamente divulgada, teimamos em aceitar como cordeiros? Mais, mais ainda: por que não nos matarmos, uma vez que sabemos que, por omissão, contribuímos para a manutenção da situação de desigualdade no mundo, enchendo nossas inúteis e pré-decompostas barrigadas enquanto bombas mutilam esperanças em guerras sem sentido, enquanto crianças são obrigadas a se prostituir por migalhas, enquanto mães agonizantes por inanição devem amamentar com o próprio sangue — o leite nunca existente nem pôde secar nas tetas cadavéricas — suas crias famélicas de olhos vidrados na morte iminente? O mundo está ferido, por cada um de nós, violentos pais, filhos e irmãos. Todavia, preferimos lambe a ferida, confundindo o pus amarelo e solidificado com o creme que recheia um sonho saboroso, lambemos os beiços e cravamos os dentes nas vísceras de nossos próprios cadáveres, enquanto bradamos contra a violência, matando violentamente se preciso for para que a violência não mais esteja em nosso seio. Santos pecadores, abortos que andam, somos todos assim...

E aqueles que defendem a vida? Também são vítimas de sua ignorância servil e tola. Se a vida é valor absoluto, como permitem que um único animal seja sacrificado para servir de repasto para alguém? Se vegetarianos, como ignorar a vida vegetal que deve ser extinta na colheita de um simples pé de alface? Não, não é a vida que se faz valor absoluto: no fundo, é a sobrevivência do humano que ressalta os muros da moral e dança, nua e suada, lambendo nossas virilhas falsamente tímidas. Não que isso baste para justificar os paladinos da vida, pois, como pode um defensor da vida deitar sua cabeça no travesseiro após uma noite de sexo e dormir sabendo que, a qualquer instante, alguém é sumariamente assassinado pelo Crime, pelo Estado, pela Igreja? Preferem fingir não saber que sua tranquilidade é comprada pelo preço de muito sangue e muita dor, pelo preço de infinitas vidas, culpadas ou inocentes? Pecadores santos, cadáveres adiados que procriam, somos todos assim...

A categoria é, portanto, arbitrária. Fruto de nossa conveniência, uma suprema *bienséance* capaz de garantir a continuidade do Grande Teatro do Mundo, no qual a maioria dos atores não ensaiou bem o papel. Contudo, como a farsa pode nos parecer tão perfeita se estamos em terreno tão precário? Simples, neste jogo, mesmo a pior companhia possui seus gênios, *enfants terribles* que garantem a trupe. E, como a platéia aceita plenamente a falsidade — afinal, a platéia é a companhia — a ilusão dramática é perfeita, e uma *comédie digestive* pode alçar-se ao status de Arte Suprema, o próprio Jogo da Vida cuja única regra é: sigam as categorias que criamos para nos criar. E assim vivemos, felizes porque a felicidade é uma categoria importante. Por vezes tristes, pois a Tristeza também o é. Como o Amor ocupa um papel de destaque entre nossas categorias, amamos. E, como o Ódio também foi privilegiado pelos dramaturgos, odiamos sem sentir a contradição. Somos aquilo que nossas categorias determinam, somos as categorias, a despeito de toda e qualquer noção pretensamente lúcida de lógica e rigor científico. Paradoxo supremo, nossa cientificidade, nosso poder analítico, nossa filosofia, tudo, só pode exercer seu poder desintegrador por meio de uma crença não-questionadora, não-desmistificadora, não-analítica, não-científica, não-filosófica. Para que o questionamento possa existir, ele necessita do dogma.

α

O dogma nos sustenta. Faz-nos ser o que somos e garante a pertinência deste ser. Em tempos como os nossos, valores ridículos em sua contradição essencial fundamentam o rigor analítico daqueles que se debruçam, aparentemente de modo severo, sobre a fenomenologia do espírito humano. Vozes que bradam no deserto da desconsciência alimentam-se de suas crenças tal como se fossem os gafanhotos que, de antemão, tivessem devorado em seu afã todo e qualquer espectro de irracionalidade e mistificação. Mas não é isso que ocorre. A crença, mesmo a crença na capacidade humana de recortar intelectualmente o mundo rumo a algo que fosse a "verdade", é crença, sustentando-se, portanto, em uma estrutura dogmática capaz de fazê-la ser aprioristicamente. O dogma nos sustenta, acalenta-nos como o pai amoroso de nossas idealizações infantis, mesmo que não o aceitemos, freudianamente. Mas de nada vale a tentativa de fuga frente a ele. O dogma é o pai primevo, institui-nos a cena primária de instrução de nosso romance familiar. Dependemos do dogma, vivemos o dogma, somos o dogma.

Todavia, a longa e curta aventura humana na Terra (longa para nós, desprezivelmente curta para o Universo) fez-se, em muitos aspectos — senão em todos — a partir de um esforço esbaforido de negação de nossa realidade dogmática. Para tanto, para mentirmo-nos no que tange aos nossos valores aceitos em termos que não permitem contestação, realizamos o grande salto, forjamos, na caldeira angustiada de nossa alma, o supremo mimo, o bibelô mais querido e insidioso com o qual o ser humano foi capaz de sonhar: a Verdade. Mas que é a Verdade? Nada, a menos que possamos categorizá-la em termos binomiais a partir de sua contraparte, a Mentira. E, assim como Morte e Vida, Mal e Bem, Errado e Certo, instituímos mais uma categoria dupla capaz de nos justificar.

E, aqui, novamente os bufões se superam e o amargamente cômico se faz presente. O ser humano, tentando deixar para trás seu inexorável veredicto dogmático, perseguiu sua estranha quimera chamada Verdade. No processo, destruiu, sem piedade, muitas das categorias que o sustentavam. Apenas para estabelecermos um recorte arbitrário, em um percurso que vai da Verdade sinônimo de um mundo das idéias em moldes platônicos até um desvelamento desta mesma Verdade em termos heideggerianos, temos uma "tomada de consciência" de nosso

ser — ou ao menos do sentido de nosso ser — que põe em xeque uma série de categorias constitutivas que, sob tal postura demolidora, passam a se configurar de modo pejorativo como "preconceitos", explodidos, por seu turno, a partir de seus componentes lingüísticos, em pré-conceitos, sub-conceitos, não-conceitos. Assim, cremo-nos capazes de fugir de nós mesmos, deixando nossa constituição dogmática escondida como os incômodos esqueletos no armário, mas, claro, esperamos que jamais viessem nos assombrar. Tal crença (realizando mais um arbitrário recorte) pode ser facilmente sentida na linha sucessória da mais influente filosofia alemã, de Kant ao próprio Heidegger, passando pela dialética de Hegel, a lucidez pessimista de Schopenhauer e o inclemente martelo de Nietzsche. Do dogmatismo kantiano ao desvelamento da Verdade de Heidegger temos, sim, uma tentativa de fugir deste dogma inconveniente para nossas aspirações de autonomia, mas é irônico que, de um dogmatismo próximo ao discurso religioso, cheguemos a um desvelamento que é *alethea*, o que equivale a ser não platônico, mas, mais primitivo, hesiódico. Houve "evolução" real neste trajeto? Não, se por "evolução" entendemos um afastamento do dogmatismo inicial. A transcendência hegeliana, o nirvana de Schopenhauer e o *Übermensch* nietzscheano são todos avatares de nossas crenças de fuga, e, melancolicamente, podemos afirmar, parafraseando o Sigismundo de Calderón, que nossas crenças, crenças são. Eis, aqui, o cômico já citado: não há escapatória do dogma via "Verdade", e, ainda mais irônico, no processo de destruição dos valores rumo à Verdade, destruímos a própria Verdade.

Preferimos, claro, não aceitar tal fato. É mais confortável, antes, em nome da manutenção lógica do Homem no mundo, negligenciar esta lógica e permitir que a Verdade, tal qual um alegre e frívolo zumbi, caminhe tacanhamente entre nós. Ignoramos suas pústulas e outras erupções de putrefação, fingimos achar normal seu caminhar enrijecido e tumular, disfarçamos nossas ânsias de vômito diante de seu cheiro nauseabundo de decomposição de longa data. Por quê? Porque acreditamos que a Verdade é possível, porque precisamos acreditar na Verdade. Eis o imperativo categórico do dogma, sua necessidade apriorística para nossa existência: se não houver dogma ao menos com relação à Verdade, ela não se mantém. Neste caso, como manter a Verdade do próprio Homem, da Existência, e do Homem na Existência? Fato crucial, em caso de anulação da Verdade, deixamos de existir.

Por isso, embora pensemos que podemos prescindir de tudo além de nós mesmos, vemos que não podemos prescindir do dogma. Aliás, prescindir do dogma é prescindir de nós mesmos, uma vez que nada mais somos senão a crença absurda em nossa constituição ôntica. Instauramos ontogonia na ontologia para, após, invertermos o processo de acordo com nossas necessidades e conveniências. Rimo-nos das crianças que ainda acreditam em coelhos da Páscoa e papais noéis, bem como franzimos o cenho e torcemos o nariz, indignados, frente a um extremista religioso que, em função de sua fé, explode-se levando consigo, na maior parte das vezes, inocentes que são pegos no fogo cruzado da intolerância humana. Mas não riamos, não nos enfureçamos, pois nossos dogmas, em essência, não diferem destes outros que, para nós, soam sempre como algo entre o ignorante e o ingênuo. Não estamos tão longe de observar obsoletas chaminés na espera do bom velhinho ou de esperar ovos de chocolate junto de sorrisos de leporinos lábios. Tampouco (e isto talvez seja o mais difícil de aceitar) estamos a uma distância segura de praticar atos terroristas em função do que acreditamos. Bastaria uma situação-limite para que chegássemos a este ponto: entre um membro da *jihad* islâmica e nós, a diferença é de grau, não de natureza.

Seguimos, assim, nossa sina dogmática, saindo da crença injustificada, vivendo uma vida injustificada apenas porque nela cremos em suas categorias de sustentação, e rumamos para uma morte igualmente injustificada, salvo pelos dogmas que a enternecem como passagem ou como parte de um enorme plano universal, dourando a amarga pílula que temos de tomar. Mas não devemos pensar que este é o supremo castigo; ou melhor, agradeçamos caso seja, pois, nesse caso, será ao menos alguma coisa. Pois, caso ousássemos nos rebelar contra a nossa sina dogmática, teríamos diante de nós algo que talvez nos parecesse ainda mais terrível, ainda mais medonho, ainda mais desesperador: sem o dogma, o que nos resta é o Nada, o Vazio, o Não.

a

Falar sobre o Nada, nos termos em que está sendo proposto, é, de antemão, uma empresa fadada ao fracasso, pois falar do Vazio, do Não, por meio de um

discurso constituído por qualquer forma de linguagem humana, é impossível. Para podermos realmente "tocar" o Não, precisaríamos nos consubstanciar com o oxímoro e o paradoxo, de modo a discursar com o não-discurso. Talvez não se note, à primeira vista, o quão extrema é a idéia de um não-discurso. Afinal, não se trata, como pode parecer, de pensar o discurso em uma espécie de contraparte negativa, matéria e anti-matéria. Não é o anti-discurso; isto é facilmente concebível por seres que, por sinal, se fazem a partir de binomias antagônicas. Trata-se realmente do não-discurso, fundado na não-linguagem e ancorado pelas não-categorias. Neste domínio, não há nem sequer espaço para as palavras ou para os fonemas, nem para a tinta que os aprisionam no papel, nem mesmo espaço para o papel que é manchado para garantir a existência das páginas que são lidas neste exato instante. É o não-domínio, é o não-discurso, é o Não.

Eis, de partida, uma amostra do quão terrível é a alternativa que se nos oferece ao dogma. É a total e absoluta negação de nossa existência, o Vazio que não podemos contemplar, pois não é. Quando Nietzsche vislumbrou algo e percebeu que, se contemplamos o abismo, o abismo também nos contempla, ele não fez senão nos dar mais um conforto para alma tal qual aqueles que ele desprezava. O mais terrível, no fim de todas esperanças e todos os medos, é o contemplar o Nada, pois se trata de um não-contemplar, uma não-ação que não nos permite nem mesmo agarrarmo-nos nela própria para podermos dizer: "eu sou, eu existo". Mas essência e existência são categorias dogmáticas, apriorismos necessários e comprometidos conosco. Eles, assim como o abismo e o ato de contemplar não deveriam existir, pois não são, já que o próprio ser não é. Contudo, graças ao dogma, eles podem gerar este turbilhão contraditório que chamamos de existência e, de roldão, levam-nos junto rumo ao delírio da imanência do ser-no-mundo.

Sem isso, o Não. E, não-sendo, nada se justifica. Descendo até o nível de um exemplo vulgar e palpável, podemos fixar o olhar em uma criança de três anos, sorridente e carinhosa, que nos ofereça a frágil cabecinha ao alcance de nossas mãos. Instaurado o Não, destruídos todos os dogmas e subseqüentes categorias valorativas, podemos, claro, afagar-lhe os cabelos suavemente, falando-lhe a respeito de como a Vida pode ser luminosa e como o Amor pode seguir movendo o Sol e as outras estrelas. Realmente, sem dogmas, nada nos impede de adotar tal postura. Porém, e aqui é necessária a força imotivada dos não-dogmáticos para

vislumbrar o cenário, também podemos abrir a cabeça da criança com marteladas violentas, devorando, em seguida, os pedaços de seu pequeno cérebro tal qual se fossem uma iguaria refinada. Sem esquecer, é claro, de torturá-la antes, revelando que a vida foi, é e será dor; ela começa com a dor do parto e termina com a dor da morte.

Mas estamos preparados para isso? Não, não podemos fazê-lo, pois não estamos prontos, a despeito de qualquer delírio sartreano, para a liberdade a que estamos condenados. Se o fizéssemos, poderíamos realizar a máxima aspiração psicanalítica, absorvendo o pai primevo, antecedendo a cena primária. Afinal, construímos nossas existências a partir de um substrato que nos oferece uma organização universal no microcosmo familiar, dando-nos uma ordem segura, capaz de nos acenar com a mais terna promessa de proteção. Assim, quando buscamos os traumas que nos fizeram tão imperfeitamente nós mesmos, estamos buscando os elementos que conseguiram abalar sensivelmente a Ordem que nos protege. É como se nosso pai primevo fosse um rei severo e justo, capaz de ditar aquilo que nós (eternos vassalos do espírito) temos de fazer. Cada pequena rebelião, cada pequena desobediência, tem em vista provocar este pai, levando-o a nos castigar, fazendo dele mais ele e de nós mais nós mesmos. Os traumas, fundadores de nossa personalidade reprimida, são as tentativas reais de rebelião, momentos em que conduzimos o rei até o cadafalso; por isso nos traumatizam. Não queremos a liberdade: formamo-nos a partir de uma tenra idade, sem consciência intelectual de nossas conseqüências. Depois, criamos um imenso castelo fortificado que possui, em sua base, os traumas inevitáveis que atuam como debilitadores da superestrutura. Às vezes, conseguimos levá-los até a superfície, podendo expurgá-los sem desmoronar, mas é difícil. É difícil porque, caso façamos tal coisa, não teremos como evitar o questionamento sobre a validade do próprio castelo, perguntando-nos se não valeria mais a pena desconstruí-lo para, em seguida, refazermos o trabalho sem a ingenuidade e a inocência da primeira infância. É a tomada de responsabilidade, a libertação total, o não-dogma, mas também o Vazio, o Nada, o Não.

Assim, sobrevivemos precariamente por meio de um remédio contraditório que, ao mesmo tempo em que permite a temerária manutenção de nossas vidas, também impede-nos a cura, como se fôssemos diabéticos que necessitassem de doses cavaleares de açúcar para sobreviver. Fazemos, então, do Nada, uma

subcategoria binomial, previamente anulada pela sua contraparte, em um compósito "nada-tudo". Deste modo, passamos de um assustador *Néant* para um seguro *rien*, com o qual podemos lidar. Saber que nossas existências são coisas absolutamente sem sentido, frivolidades do Acaso caprichoso, não é algo alentador. Além disso, tal consciência anula toda e qualquer motivação de atuação humana, até mesmo este texto, em sua escritura e em sua leitura. Se eu me permitisse a aniquilação analítica do mundo, só poderia desejar, àquele que chegou até aqui, meus pêsames pelo desperdício de ler, e pelo desperdício de viver. Do mesmo modo, o leitor poderia desejar-me o mesmo, por escrever e por viver. Mas não podemos fazer isso. Não podemos aceitar que não há diferenças fundamentais entre nós e um simples bigato. Não admitiremos jamais que nosso destino é a extinção, como cabe a tudo no universo. Não, precisamos nos crer únicos e insubstituíveis, valiosos e necessários para a Criação. Não queremos morrer, temos medo de viver de verdade e precisamos nos justificar de modo a não parecer, para nós mesmos, ridículos, contraditórios e sem sentido. Só podemos conseguir este prodígio por meio de uma crença inquestionável em alguns pressupostos fundamentais que possam servir de alicerce para nossas idiossincrasias valorativas. Em suma, precisamos do dogma.

Para uma pessoa que esteja disposta a viver sem se questionar, este painel jamais será problema, pois, das profundezas de sua ignorância, virá a perniciosa paz de espírito dos humanos que aceitam viver como feras brutas a nascer, fornicar, comer, proteger-se das intempéries e morrer. Todavia, para aqueles que não podem evitar a reflexão, negando-se a caminhar de quatro e a voltar para as árvores, como desatar o nó górdio que se nos apresenta? Tal angústia atinge particularmente o discurso científico, sempre paladino da visão crítica em contraposição com a dogmática. Será possível a um homem de ciência (não apenas o de laboratório, mas de todo domínio do conhecimento humano) fazer algo, escrever algo, sem se perceber uma nojenta fraude? Como combater o dogmatismo e a superstição, já que ambos nos fundam e sustentam, fundando e sustentando também nosso próprio discurso e, portanto, até mesmo o combate que fazemos contra ambos? Como se fôssemos titãs rebeldes que, para combater os deuses, fizessem-se igualmente deuses, temos de assimilar e conter o discurso dogmático, de modo a utilizá-lo em nosso favor, instaurando a era de um dogmatismo consciente, sob a égide de uma **perspectiva dogmática** de nosso Ser.

Π... Ω... Ζ...

Uma perspectiva dogmática do Ser roça acintosamente o limite frágil entre a genialidade e a idiotia. Ao mesmo tempo em que surge como uma obviedade aos olhos de muitos, sustentando-se em verificações já amplamente discutidas (afinal, em nossa tradição ocidental, encontramos sistemáticas discussões acerca dos limites da Verdade e do Pensamento ao menos desde os silogismos aristotélicos), essa perspectiva também exige a coragem das grandes inovações, uma vez que torna imperiosa uma mudança radical em nosso paradigma existencial, uma alteração rigorosa do *ethos* humano. Ao adotarmos o dogmatismo, o dogmatismo consciente, devemos abrir mão de todas as nossas falsas muletas analíticas em favor do irracionalismo apriorístico, lembrando sempre que este não admite refutação. Uma vez estabelecido o *moto perpetuo* do pensamento humano, podemos eleger arbitrariamente nossos dogmas, edificando, a partir deles, nossas verdades possíveis que, por meio deste processo, tornam-se absolutas. Além disso, algo é necessário, de modo que não tenhamos diante de nós um mero retorno a um medievalismo simplista, tal como se podia encontrar junto a um intelecto médio da "Idade das Trevas". Esse algo é a consciência do processo.

E, aqui, faz-se necessário esclarecer duas idéias: a de "irracionalismo apriorístico" do dogma e a de "consciência" do processo dogmático. No que diz respeito ao "irracionalismo", devemos entendê-lo não como a busca da negação da razão — tal processo continuaria a ter por base a própria razão —, mas antes a verificação de que qualquer racionalização é de antemão impossível. Devendo a razão partir de relações de causa e efeito verdadeiras, a ausência de uma "verdade inquestionável" impede-nos de um processo seqüencial de verificação lógica de fatos. Para tornar este ponto menos abstrato, devemos nos remeter não aos grandes representantes do racionalismo como Descartes ou Leibniz, mas antes ao cerne do empirismo inglês, nos moldes de Locke, Hume e, em especial, Berkeley. Se a base empirista clássica não nos permite sequer dizer que existe o papel no qual estão grafadas estas letras, sendo apenas possível a afirmação de que nossos sentidos o percebem, uma radicalização nos moldes de Berkeley não nos permite sequer afirmar a nossa própria existência (ou ao menos não nos permite afirmar a existência de nada fora de nós mesmos). Sendo assim, como podemos empreender

o raciocínio lógico se as coisas e seus fatos e feitos não podem ser atestados, e se a idéia de "Razão" e a de "Lógica" são ainda mais abstratas e inquantificáveis? Eis porque o "irracionalismo" deve ser uma condição apriorística para qualquer afirmação humana.

Por outro lado, a "consciência" do processo dogmático também merece discussão mais detida. Pode parecer, à primeira vista, que a idéia de consciência e a de dogma não são passíveis de associação. Contudo, ao menos dois fatores de suma importância permitem-nos a associação dos termos díspares. Em primeiro lugar, um posicionamento dogmático pode perfeitamente aceitar o dogma (inquestionável, por sua natureza) segundo o qual "consciência" e "dogmatismo" não são termos antagônicos. Em segundo lugar, podemos empreender um dogmatismo consciente mesmo sem a primeira prerrogativa: basta que tenhamos a consciência da falência de qualquer anseio humano de uma verdade analítica e aceitemos, também conscientemente, abrir mão de toda e qualquer postura desmistificadora em prol de uma **crença**. Uma vez adotada essa posição, a metalepse se instaura, levando a crença, ou melhor, o objeto de crença, ao cerne inicial do processo reflexivo que, em uma expansão de identidade etimológica, torna-se especulativo.

É providencial que se tenha mencionado a idéia de **expansão**, pois essa idéia constitui um dos principais elementos, se não o principal, de uma perspectiva dogmática. Ao se estabelecer o dogma inicial, cria-se, conforme já foi dito, a base de sustentação para toda e qualquer discussão posterior. Contudo, uma vez que se configura uma condição apriorística de existência, podemos, a partir dela, estabelecer também uma visão de mundo que cria nossa idéia do que "está lá". Aqui se lança um problema cuja resposta constitui a própria essência da idéia de "expansão": sendo a crença dogmática uma experiência pessoal e intransferível, como poderia haver qualquer esperança de comunicabilidade no universo da reflexão (ou especulação) humana? A solução mais simplória e óbvia seria a da agregação de pares símiles no que tange às configurações dogmáticas, em um processo auto-afirmativo sectário e de pouca perspectiva fecundante. A outra solução que se apresenta é a de, a partir da consideração do dogma alheio ou do próprio, especular livremente no intuito de instaurar micro-universos de verdade ôntica e pessoalmente constituída. Neste caso, a idiossincrasia da nova realidade dogmática deve ser agregada não no sentido de complementar um quadro mental *in progress* (em um quadro mental dogmático tal complementaridade é impossível),

mas no intuito de suplementá-lo, agregando elementos que o levem além de si mesmo, sem, contudo, alterá-lo essencialmente. Deste modo, tanto o quadro dogmático pessoal quanto o objeto da especulação podem passar por um processo de expansão capaz de transcender qualquer paradoxo ou incoerência que, não obstante, já estariam previamente anulados pela perspectiva dogmática do Ser. Caso buscássemos um exemplo desta expansão, poderíamos escolher até a própria explicação da própria idéia de expansão como modelo. Sendo mais exato, a idéia de expansão corrobora um princípio segundo o qual o ser humano, ao adotar uma postura dogmática consciente e expandi-la, expande-se a si próprio, uma vez que nós todos, sem exceção, somos aquilo que nossos dogmas fazem de nós. Ao nos expandirmos, rompemos com os limites do humano, libertando-nos da análise limitadora de nossas possibilidades existenciais. Ao nos afirmarmos em nossas próprias crenças, afirmamo-nos em nós mesmos, como mônadas titânicas de pensamento dogmático puro. Assim, fazemo-nos à revelia e apesar de toda e qualquer coisa, sendo aquilo que somos. Uma postura luciferina que, por sua própria justificativa dogmática, faz-se, milagrosamente, divina.

Essa chamada à carga de novos deuses não se dá sem razão. Para escaparmos do Não, é necessário que os deuses (tal qual sonhava Vico) voltem a pisar a Terra, erodindo-a com sua fúria e suas paixões. Não se trata de termos uma sensação do divino junto a nós (ou mesmo uma percepção do divino): temos de ter o **contato** com o divino, contato físico capaz de gerar, uma vez que se trata do divino, a certeza unívoca justificadora de nosso ser. Como os deuses homéricos, que lutavam com os homens no campo de batalha, como o Deus hebraico, que tomava um ar no Éden e tentava matar Moisés por capricho. Mas como será possível? De que modo poderia se dar tal fenômeno? Como, das profundezas da desilusão do ser humano poderia ocorrer esta segunda vinda? O único meio, ao mesmo tempo sublime e terrível, seria o de algum ser humano, de sua abismal miséria, ousar aceitar a suprema glória e o supremo fardo: nossa única esperança é que algum ser humano decida ser deus. E se esta besta selvagem puder se arrastar até Belém para nascer, suportará ela as cruzes muito maiores e muito mais dolorosas que a esperam com seus cravos sedentos de sangue inocente?

A resposta de tal questão essencial encontra-se no dogma de cada um, situada na face deste dogma que, oblíqua como o Pecado e vendada como a Justiça, chamamos de **fé**. Fé em nós mesmos e naquilo que, juntos, representamos

nestes dias de descrença e desesperança: um Messias redivivo e nunca morto, a possibilidade de redenção e a crença na eternidade. Se cremos em algo, este algo é, além de todo delírio e ilusão. E se temos fé em algo, este algo pode permitir que nossas aspirações transformem a metáfora do Esperado em mais do que metáfora, de modo que podemos, sem que esperemos, surpreender-nos ao olhar para a praia no fim da tarde, ao ver uma frágil embarcação que se aproxima da costa após vencer os oceanos de angústias e incertezas. E então poderemos saudar aquele que nela veio, no término do fim e no princípio do começo, com a mais amorosa e milagrosa canção de boas-vindas.

MARGINÁLIA: UMA TEORIA DOGMÁTICA DA LITERATURA

Conta um velho manuscrito beneditino que o Diabo, em certo dia, teve a idéia de fundar uma igreja. Embora os seus lucros fossem contínuos e grandes, sentia-se humilhado com o papel avulso que exercia desde séculos, sem organização, sem regras, sem cânones, sem ritual, sem nada. Vivia, por assim dizer, dos remanescentes divinos, dos descuidos e obséquios humanos. Nada fixo, nada regular. Por que não teria ele a sua igreja? Uma igreja do Diabo era o meio eficaz de combater as outras religiões, e destruí-las de uma vez.

Machado de Assis, **A igreja do Diabo**

Uma vez que foram estabelecidos de antemão os conceitos fundamentais que são a base dogmática de toda e qualquer discussão, empreenderei um esforço consciente para mostrar como uma perspectiva dogmática pode trabalhar no sentido de promover a expansão a partir do exercício especulativo. Para tanto, utilizarei como padrão de formulação um discurso nos moldes acadêmicos habituais, utilizando uma "dicção" mais "científica", diferente da empregada até aqui, e respeitando cada uma das regras composicionais que são amplamente aceitas pela metodologia do trabalho científico tradicional. Desta forma tomará corpo uma tese de doutorado na qual será abordado um tema específico: o conceito de gênio. A escolha de semelhante veículo para a exposição de tais idéias pode parecer extravagante à primeira vista, mas somente à primeira vista. Ao escolher um modelo "tradicional" do discurso analítico amplamente aceito pelo mundo acadêmico, creio que irei demonstrar como o discurso dogmático pode substituir, com sobras, a tradicional análise que se pretende desmistificadora. Em primeiro lugar, por promover a expansão especulativa que não seria permitida em um trabalho tradicional. Em segundo lugar, por assimilar totalmente o discurso analítico, sendo o dogma ironicamente a única maneira pela qual este discurso pode subsistir.

Ao me arriscar em tal empreitada, visei, sobretudo, vencer os desafios que se apresentam aos estudos literários nos dias atuais. Afinal, vivemos em uma era de transitoriedade de valores. Em todos os campos de atuação humana para os quais nos voltarmos, encontraremos a violenta presença do *trans-*, legando-nos o transformista, o transmeável, o transparente, o transtornado. A pseudodemocratização da cultura humana, daqueles valores que, candidamente, chamamos de “humanísticos”, transmutou o chão em que se firmava toda nossa reflexão sobre nós mesmos e sobre nossa ação no mundo. A liberação dos conceitos levou a uma liberação das categorias constitutivas de nosso próprio *ethos*, dissolvendo-as não na sua negação, mas na hiper-realização de suas generalidades e de suas idiossincrasias. Está instaurado o tempo da questão fundamental de Jean Baudrillard: o que fazer após a orgia?

A resposta é sempre impossível. Contudo, continuamos rumo à dissolução por ultra-referencialidade em todos os sentidos e domínios. O discurso de plena democracia estadunidense traveste-se, com a justificativa da defesa dessa mesma democracia, em totalitarismo intransigente e intolerante. O ideal de igualdade racial, sempre carregado com o ônus de séculos de opressão, transmuta-se em micro-discursos contraditoriamente opressivos. E a Arte, a própria Arte, transcende sua natureza de fruição estética para dissolver suas moléculas no vazio do pensamento analítico. A infinitude de possibilidades que sempre quisemos encontrar na Arte em geral nunca deixou de flertar com o terrível paradoxo: se tudo é, nada é. A radicalização de possibilidades é a ausência de possibilidades; o Sim supremo que é a promessa da Arte tem em seu outro extremo um Não tão absoluto que, à semelhança de um buraco negro, suga toda e qualquer possibilidade com que acenamos.

Todavia, por incrível que possa parecer, justamente no momento em que a dissolução transuntiva mais nos ameaça, agarramo-nos à crença nas expectativas geradas pelo próprio Vazio, desde que devidamente mascarado em pseudo-estruturas manipuláveis. Centrando o foco na Arte, mais ainda, centrando o foco em um aspecto específico da Arte como a Literatura, podemos visualizar melhor o problema. Na medida em que o discurso crítico sobre o fenômeno literário libertava-se de um dito “achismo” arbitrário, gradativamente substituiu-se a especulação por uma crença em estruturas discerníveis capazes de justificar o estabelecimento de valores. Sem nos importarmos com o fato de que a crença em estruturas é, antes de

mais nada, **crença**, seguimos rumo a um ideal de cientificidade capaz de sanar nosso complexo frente aos domínios do intelecto humano mais “exatos”, e, portanto, mais “científicos”. E o fato de hoje estarmos subjugados pela necessidade de recursos financeiros no âmbito acadêmico só intensifica o processo, levando-nos cada vez mais — e indiscriminadamente — rumo a um cientificismo utilitário capaz de responder ao “imperativo do dia”.

Tal aspecto pragmático responde a um impulso filosófico, uma filosofia da ciência que determina a essência da mesma. Não estamos mais no universo da ética científica, mas do próprio *ethos* científico, o característico-distintivo que resume o ser. E, aqui, a ciência literária claudica e cai. A espantosa verificação de que, no termo das possibilidades, o **gosto** é o que tudo determina em se tratando de reflexão sobre Literatura, não pode subsistir no universo ordenado e preciso da cientificidade reflexiva. Para além da idiosincrasia de cada leitor, há o intrínseco valorativo, capaz de determinar hierarquias. As dissonâncias de julgamento se fundariam, assim, na maior ou menor competência do avaliador, de modo que um “melhor” crítico pode analisar com mais precisão o que é canônico ou o que não é. Esquecendo-se de que, entre o sentido primário de *canon* como parâmetro de medida e o atual “o-que-é-bom”, há o sentido dogmático-religioso do sagrado e santificado, a ciência literária espera poder justificar seu valor por meio do valor da literatura canônica. Porém, a incompreensão do **Tristram Shandy** por parte do doutor Johnson, ou a negação da obra de Kafka por Edmund Wilson revelam como inclusive nos “melhores” analistas da Literatura podemos encontrar particularidades que, no mínimo, relativizam os jogos de valor.

Mas a ciência literária não se rende tão facilmente à verificação dos fatos, ela que se pretende verificadora de fatos. Desta maneira, os estudos sobre Literatura desta quimera estranha chamada pós-modernidade buscam questionar os valores antigos, as verdades sagradas que, como tudo o que é sagrado, pertencem ao âmbito da fé, espaço este que não se coaduna com o ideal da exatidão da ciência. Para nos atermos a um exemplo, lembremos da perspectiva desconstrutivista nos moldes derridianos, na qual os valores arcaicos perdem o seu centro — nada mais que um construto —, em uma dissolução do “logocentrismo” capaz de gerar estes valores por binomia opositiva. Desatando os nós de tais construções culturais, esta perspectiva analítica põe a nu a arbitrariedade dos julgamentos de valor,

distanciando-se, aparentemente, de todo e qualquer dogmatismo, mas só aparentemente. Caso o valor de seu pensamento seja procedente, o desconstrutivismo deveria poder voltar-se sobre si mesmo, desvelando seus próprios nós e arbitrariedades, seus próprios construtos culturais que lhe dão sustentação. Todavia, caso o faça, este discurso se dissolve, dissolvendo a anulação que levava a cabo com relação ao dogmatismo “desmistificado”. Anulação da anulação, o Nada, o Vazio.

Eis-nos, então, diante do paradoxo essencial, o nó górdio que nos desafia, alheio a qualquer golpe alexandrino: como realizar plenamente um ideal analítico que, ao voltar-se sobre si mesmo, não se desfaça? O princípio na análise é decompositor por essência lingüística e filosófica, não podendo sobreviver ao seu próprio veneno. A solução encontra-se na ousadia titânica de um salto considerável no atual momento dos estudos literários: devemos assumir a crença, a fé, mas com uma consciência severa de sua natureza de dogma. Chegamos, assim, em oposição a uma visão analítica da Literatura, a uma **perspectiva dogmática da Literatura**, capaz de nos proporcionar a livre especulação e o processo de convencimento retórico que nos oferecem a possibilidade de insuflar um ar novo na ciência literária, de modo que esta possa evoluir naturalmente, em seu fluxo (capaz de englobar as dualidades irmanadas) de reflexão especulativa, para uma **Filosofia da Literatura** e, posteriormente, para uma **Teologia da Literatura**, domínios no qual, entre outras coisas, o paradoxo é assimilado como constituinte básico do discurso reflexivo. Não se trata, evidentemente, de um simples retrocesso em direção a um neo-medievalismo tacanho e simplista – injustiça, por sinal, para com a própria Idade Média –, mas um processo consciente de sua essência e de quais são suas reais possibilidades. Em suma, reagimos à ameaça do Não, do Vazio, com uma afirmação avassaladora do Tudo, vitalismo heróico de um Sim que vai muito além dos sonhos de qualquer Molly Bloom, intuição profética que, à semelhança de outro vitalista irlandês, levamos conosco em nossa odisséia.

Podemos perceber as possibilidades desta perspectiva dogmática da Literatura por meio da reflexão acerca de autores que não sejam considerados, pelo discurso “oficial” acadêmico, canônicos. Tendo, muitas vezes, sua “inferioridade” determinada por meio de análises das estruturas “simplórias” de suas produções, estes autores poderiam perfeitamente fazer parte de um cânone oficial em caso de mudança do dogma dominante. Tal mudança, por seu turno, pode ser operada pelo

processo de convencimento retórico que utiliza, para obter seu melhor efeito, todos os recursos necessários, até mesmo a análise¹. Assim sendo, podemos assumir uma posição dogmática frente a determinados autores, seja para fazê-los bons, seja para fazê-los ruins. Tomemos, então, como exemplo, dois compositores que, em meio à intelectualidade brasileira, não figuram como exemplos primorosos de técnica composicional, em especial no que tange às letras das canções: Roberto e Erasmo Carlos. Contudo, a despeito das restrições da crítica especializada, suas canções — sobretudo na interpretação de Roberto — obtêm grande aceitação por parte do ouvinte médio. Poderíamos nos perguntar, portanto, em função de tal sucesso, se não haveria alguma qualidade que tivesse passado despercebida pelo discurso crítico oficialmente aceito. Porém, mais do que este questionamento, seria interessante verificar como um discurso retórico solidamente assentado poderia instaurar esta qualidade, abrindo espaço para o dogmatismo, a despeito de sua “existência real”. Vejamos, assim, aquela que talvez seja a canção mais famosa de Roberto e Erasmo Carlos, “Detalhes”:

- 1 - Não adianta nem tentar
- 2 - Me esquecer
- 3 - Durante muito tempo em sua vida
- 4 - Eu vou viver
- 5 - Detalhes tão pequenos
- 6 - De nós dois
- 7 - São coisas muito grandes
- 8 - Pra esquecer
- 9 - E a toda hora vão estar presentes
- 10 - Você vai ver

- 11 - Se um outro cabeludo aparecer
- 12 - Na sua rua
- 13 - E isto lhe trazer saudades minhas
- 14 - A culpa é sua
- 15 - O ronco barulhento
- 16 - Do seu carro

¹ A utilização da análise textual não é, em uma perspectiva dogmática da literatura, uma contradição, uma vez que se trata de mais um dos recursos de convencimento retórico. Todavia, ainda que fosse contraditória, tal posição não seria empecilho em um posicionamento reflexivo que pressupõe a contradição e o paradoxo.

17 - A velha calça desbotada

18 - Ou coisa assim

19 - Imediatamente você vai

20 - Lembrar de mim

21 - Eu sei que um outro deve estar falando

22 - Ao seu ouvido

23 - Palavras de amor como eu falei

24 - Mas eu duvido

25 - Duvido que ele tenha

26 - Tanto amor

27 - E até os erros

28 - Do meu português ruim

29 - E nessa hora você vai

30 - Lembrar de mim

31 - À noite envolvida no silêncio

32 - Do seu quarto

33 - Antes de dormir você procura

34 - O meu retrato

35 - Mas da moldura não sou eu

36 - Quem lhe sorri

37 - Mas você vê o meu sorriso

38 - Mesmo assim

39 - E tudo isto vai fazer você

40 - Lembrar de mim

41 - Se alguém tocar seu corpo como eu

42 - Não diga nada

43 - Não vá dizer meu nome sem querer

44 - À pessoa errada

45 - Pensando ter amor

46 - Neste momento

47 - Desesperada você tenta

48 - Até o fim

49 - E até nesse momento você vai

50 - Lembrar de mim

51 - Eu sei que esses detalhes vão sumir

52 - Na longa estrada

53 - Do tempo que transforma todo amor

54 - Em quase nada

55 - Mas quase também é

56 - Mais um detalhe

57 - Um grande amor não vai

58 - Morrer assim

59 - Por isso de vez em quando você vai

60 - Lembrar de mim

(Não adianta nem tentar....)

Embora, seja um equívoco pensar uma canção dissociando letra e música — a canção é sempre muito mais que a mera soma de tais partes — consideremos, à semelhança do que a ciência literária costuma fazer, a letra como um poema. Neste caso, poderíamos aplicar todas as prerrogativas da perspectiva dogmática da Literatura em “Detalhes”. Para provar o “valor” do texto, utilizemos as próprias armas da ciência literária vigente nos dias de hoje, em especial a forma aparentemente “exata” de uma análise de estruturas. Sigamos, pois, didaticamente, dez passos através das diversas camadas estruturais da letra, com destaque para o décimo e último passo, no qual será proposto o conceito de **expansão**, conceito este que será retomado posteriormente. Cada passo corresponderá a um pequeno dogma a ser “provado” retoricamente. Vejamos cada um deles:

1 – O texto se constrói por meio de simetrias e seqüencialidades dialéticas:

- No que concerne aos temas (que serão explicitados no segundo passo) a primeira estrofe equivale à sexta; a segunda à quarta; a terceira à quinta. Tal aspecto corresponde ao domínio do paradigma.
- O início da primeira estrofe equivale ao início da quarta (por serem as únicas diferentes [“não” – “à noite”]); o da segunda ao da quinta (“se” – “se”); o da terceira ao da sexta (“eu” – “eu”). O início das estrofes, por estar ligado à realidade do sintagma, corresponde ao domínio sintagmático.

Vale ressaltar que, se procedermos, a uma divisão versificacional como a proposta, cada estrofe pode ter dez versos, instaurando uma nova simetria ligada a um número de completude, o dez. Entretanto, a dissonância entre o que se pretende e o que se obtém, o cerne mesmo do jogo presença-ausência, instaura a tensão dialética que moverá o texto.

2 – Os grupos temáticos se organizam através da seguinte estrutura:

- **Primeira estrofe** – *Leitmotiv* (a própria “mensagem” do texto: os “detalhes” permanecerão, a lembrança será maior que o tempo, etc.)
- **Segunda estrofe** – espacialidade (“rua”) e elementos da lembrança (“o ronco barulhento do seu carro”, “a velha calça desbotada”); tensão dialógica e dialética eu x ela (“mim”, “minhas” x “você”, “sua”).
- **Terceira estrofe** - o Verbo (“falando”, “palavras”, “falei”, “português ruim”); a incerteza e a dúvida (“duvido”); o Tempo (“e nessa hora”);
- **Quarta estrofe** – espacialidade (“quarto”) e elementos da lembrança (“moldura”, “retrato”); tensão dialógica e dialética eu x ela (“eu”, “meu”, “mim” x “você”, “lhe” “seu”) .
- **Quinta estrofe** - o Verbo (“diga”, “dizer”); a incerteza e a dúvida (“pensando”); o Tempo (“momento”, “fim”, “nesse momento”);
- **Sexta estrofe** - *Leitmotiv* (a própria “mensagem” do texto: os “detalhes” permanecerão, a lembrança será maior que o tempo, etc.)

Como em um grande “Teatro do Mundo”, temos palco, figurino e cenografia, atores, texto, tensão dramática que leva à ação e o Tempo em que o drama se desenrola. Este Tempo, por sua vez, é o grande nó a ser desatado, a grande questão humana, sempre ligada à finitude inescapável (medo da Morte, medo do Tempo). Não sem razão, a estrutura temática se faz em 1-2-3 2-3-1, de modo que o tema do *Leitmotiv*, o da permanência, circunda todos os outros núcleos temáticos.

3 – Os grupos sintagmáticos (correspondentes aos inícios de estrofes) se organizam através da seguinte estrutura:

- 1-2-3 1-2-3 ([“não” - “se” - “eu”] [“à noite” - “se” - “eu”])

Tal estrutura mescla seqüência e repetição, ou seja, representa o intercâmbio entre os eixos sintagmático e paradigmático. Tal relação dialógica entre os eixos é marca típica do discurso poético, em um de seus efeitos mais característicos: a libertação frente à ditadura do Tempo (representado pela seqüencialidade sintagmática) por meio da permanência paradigmática. Portanto, temos um procedimento em perfeita consonância com o tema do texto.

4 – Primeira estrofe:

- A lembrança será eterna, pois os detalhes (que já pertencem naturalmente ao domínio semântico da “pequenez”), pleonástica e tautologicamente “tão” pequenos, são coisas muito grandes (paradoxo que também gera a tensão dialética que movimenta o texto apresentado logo de início). Logo, estarão “presentes” (tempo verbal do agora e da permanência) a “toda hora” (expressão que indica perenidade).

Além do jogo dialético que percebemos entre “grandes” e “pequenos”, a primeira estrofe oferece-nos também tensão entre lembrança (que, embora evidente, está ausente, quanto à sua representação vocabular) e o esquecimento (que, a despeito de sua negação — “**Não** adianta...” — aparece duas vezes na forma do verbo “esquecer”)

5 – Segunda estrofe:

- Instaura-se o espaço (“na sua rua”), mas trata-se de um espaço **externo** (de pouca intimidade) que cabe ao “outro”. Instaura-se também outra relação dialética (eu x ela), sendo as “saudades” (aspecto positivo) relativas ao “eu” e a “culpa” (aspecto negativo) relativa a “ela”; instauram-se, ainda, os elementos da recordação com coisas que não correspondem ao ser-em-si (roupas, veículos).

É importante atentar para o advérbio “assim”, significando “qualquer coisa” (genérico). Este vocábulo, somado ao espaço de exterioridade, bem como aos

elementos de lembranças que não representam a essência dos participantes do jogo amoroso, demonstram a forte permanência dos “detalhes”, presença ausente dialética.

6 – Terceira estrofe:

- Surge o domínio das palavras, do Verbo (cabendo ao “eu” e ao “outro”), que deveriam marcar as certezas (“eu sei”). Contudo, o que se revela é justamente a incerteza em função do sentimento dominante do ser humano, o Amor (“eu duvido”), mais um contraste dialético. Tudo sob o jugo do tempo, estendido na forma longa “hora”.

O Tempo é o grande vilão da lembrança, o adversário a ser batido. A partir de sua penetração no corpo textual, o poder de recordação dos “detalhes” é abalado sensivelmente, conforme o demonstram as estrofes subseqüentes.

7 – Quarta estrofe:

- Instaure-se outro espaço (“do seu quarto”), mas um espaço **interno** (de muita intimidade) que agora cabe ao “outro”. Mantém-se a relação dialética eu x ela, sendo “ela” a pessoa que procura (que sente falta) e “eu” o procurado (o que completa) simbolizado platonicamente na fotografia. Embora os “detalhes” percam espaço frente à ação do tempo, temos uma palinódia a partir dos elementos de lembrança: a moldura (que contém a idealização, receptáculo da “imagem”) e o sorriso (idealização da idealização). Destaque-se, em especial, a palinódia da palinódia, marcada pela seqüência de duas adversativas idênticas (“mas”), intensificando a tensão dialética.

A escolha dos vocábulos é preciosa para a manutenção da tensão dialética. Nesta estrofe, além da adversativa “mas”, temos o advérbio “assim”, significando “exatamente esta coisa” (específico), em mais um jogo dialético em relação à segunda estrofe.

8 – Quinta estrofe:

- Novamente o domínio do Verbo, neste ponto negativizado (jogo dialético) e cabendo a ela, agora. E, a despeito da metodologia diferente (agora se nega a esfera verbal com “não diga nada” e “não vá dizer”), continua a dúvida (“Pensando”) em função do mesmo Amor, repetindo o vocábulo-chave da terceira estrofe em mais uma simetria. Esse processo de “tensão simétrica” gera efeitos poderosos na batalha contra o esquecimento: ainda se mantém o jugo do Tempo, mas agora sob o signo da concessividade (“até”), e sob uma forma agora semanticamente curta como “momento” .

O Tempo pode surgir sob ressalvas em função da manutenção da lembrança (memória = destruidora do Tempo tirânico, do esquecimento) nas estrofes anteriores.

9 – Sexta estrofe:

- Tem-se, aqui, a certeza (“eu sei”) de que a lembrança não será eterna, pois os detalhes (naturalmente pequenos) somem na LONGA estrada do TEMPO (grande) que transforma TODO amor em quase NADA (jogo dialético com o aspecto grandioso anterior). Cria-se, entretanto, a palinódia final, na qual este aspecto inexorável e grandioso se faz também pequeno, podendo ser esquecido e permitindo a lembrança nas concessões do Tempo (“de vez em quando”).

Ainda com relação à escolha vocabular, é importante que se destaque o uso do advérbio “quase”, em dois versos em seqüência (54-55), mas explodindo semanticamente em dois posicionamentos diametralmente opostos.

10 – Interpretação e expansão:

- O texto também se articula a partir de uma estrutura binária complexa e assimétrica (opondo-se à simetria do início e instaurando o superjogo dialético) que o divide entre o início da primeira estrofe e o quarto verso da última, fechando o texto em um ciclo de negatividade (“não”-“nada”), e os seis versos finais. É neste

circuito que se dá o jogo dialético entre a lembrança que quer permanecer e o Tempo que a quer devorar. A Memória conta com um aliado importante neste confronto: o Amor, capaz de traçar profundas marcas no coração e na mente dos seres humanos. Assim, na seqüencialidade temporal marcada pelo “outro” (ele vem depois do eu, do primeiro relacionamento), o “eu”, pelo Amor, sempre volta, obtendo a vitória possível frente ao Tempo. Deste modo, os pequenos detalhes permanecem, mas, frente à grandeza do Tempo, tendem a sumir, pois sua vitória é parcial: nada volta, tudo muda, o Tempo não pára. Eis o sentido dos cinqüenta e quatro primeiros versos. Mas, na palinódia final dos últimos seis versos, temos a “trapaça” sublime: assim como o Amor é uma categoria humana fadada, como o Homem ao “nada” (verso 54), o Tempo também o é, tendo, assim, o mesmo destino, sendo, assim, QUASE mais um detalhe, podendo ser esquecido. O QUASE, aqui, é importante, pois separa o Tempo (grande) dos outros detalhes (pequenos) e isto faz toda a diferença: são as pequenas coisas, insignificantes, que podem passar despercebidas pelo Tempo, ao contrário das grandes que chamam atenção (como em uma relação amorosa fracassada: procura-se não ver a própria pessoa e esquece-se de pequenos “detalhes” que podem trazer a lembrança: uma jóia, um filme, uma música, um fio de cabelo no paletó...). Por isso, a primeira parte (grande, com 54 versos), que contém a afirmação contraditória da primeira estrofe (“detalhes tão pequenos são coisas muito grandes”), está presa entre o “não” e o “nada”. A segunda parte, (pequena, com 6 versos) pode realizar o milagre das mínimas coisas que permanecem apesar do Tempo. O Tempo, por sinal, por ser grande, deixa escapar este pequeno, mas significativo milagre, permitindo uma concessão (“de vez em quando”) que o anula, pois, se há lembrança, escapa-se do Tempo. É a continuidade que se faz, apesar do fim (do relacionamento, da própria canção), marcada no *fade out* e nas seis estrofes que, em oposição ao número de completude sete, mostram que ainda há algo por vir, número seis que se espelha nos seis versos finais, os mais importantes, e que realizam o milagre que o próprio seis simboliza (além, é claro, da seqüência dos inícios das estrofes em 1-2-3 1-2-3, do “lembrar de mim” que se repete em cinco estrofes, etc.). Um enorme jogo dialético que marca a suprema dialética: a existência humana, sempre em um conflito apaixonante entre o efêmero e o eterno, o desejo de viver e o medo de morrer, entre o eu e o outro, entre eu e ela, entre o ódio e o amor. E tudo isso é só um detalhe, tão pequeno, que, definitivamente, é coisa muito grande pra esquecer.

Após esse breve passeio esquemático pela letra da canção, podemos retomar a pergunta: teria sido a crítica especializada injusta com Roberto e Erasmo Carlos ao considerá-los, em muitas ocasiões, “bregas”, “simplórios”, ou qualquer outra das definições pejorativas a que já foram submetidos? Se um dos parâmetros para se medir uma grande obra de arte, tal como ocorre ao menos desde Aristóteles, é a perfeita conjugação entre forma e conteúdo em uma unidade harmônica, ainda que dissonante, a análise da estrutura mostraria que sim: houve injustiça. Neste caso, teríamos que nos perguntar, a cada instante, se outras injustiças não estariam sendo cometidas, com outros artistas “menores”, “ruins”, “não-canônicos”. O fato de o próprio Petrarca julgar seu **Canzoniere** uma obra menor, ou de Voltaire preferir suas peças clássicas a textos como o **Candide**, apontam para essa possibilidade, mas, neste caso, teríamos que desconfiar **eternamente** de toda e qualquer valoração artística. Em semelhante circunstância, a perspectiva analítica da ciência literária não pode nos ajudar, uma vez que o questionamento analítico sempre deverá, se for coerente com sua postura desmistificadora, levantar um “porém” a qualquer valor estabelecido. Ignorar os jogos de valor, como pretendem alguns, leva-nos à encruzilhada do próprio estatuto do literário, de modo que a dissolução de seus limites desintegra o próprio objeto em questão. Neste caso, com a dissolução da Literatura, como espera a ciência literária permanecer?

Eis o espaço pelo qual se esgueira a perspectiva dogmática da Literatura. Preparada para trabalhar com contradições, ela pode prescindir dos questionamentos para se lançar, a partir de um juízo preestabelecido, às especulações reflexivas que mais instiguem o espírito humano, utilizando, para tanto, até mesmo os recursos da ciência literária tradicional, tal como a análise de estruturas. Todavia, em se tratando de estruturas, é importante que se questione também sua validade, uma vez que, elas representaram a mais singela crença da ciência literária, o Estruturalismo que, como um cadáver teimoso, arrasta-se até nossos dias por meio de sutis transformações anacrônicas. Se a estrutura primorosa de “Detalhes” não é normalmente percebida pela crítica especializada, tal fenômeno se dá pelo fato de que tal estrutura **não existe**, a não ser que se creia nela (o que pode ser estendido a toda noção de estrutura, não só a da canção). Adiantaria eu lançar mão da primeira pessoa do discurso para tomar uma posição e assumir que **eu não creio** na estrutura da letra da canção demonstrada anteriormente? Ou

afirmar que se tratava apenas de um simples recurso retórico de convencimento? Para os que crêem na estrutura, provavelmente não, pois não se trata de um ato lógico. É um ato de fé que está presente em todo e qualquer sistema que crê em sua própria validade, mesmo que ele não se pretenda mistificador e sim o contrário disto. É por meio da fé que esta estrutura pode ganhar existência palpável, pois, para que exista o sistema, é necessário que a estrutura inexistente seja fato, de modo que ela se torna estrutura premente e, de tal natureza e pela boa-fé daqueles que nela crêem, torna-se, por conseguinte, estrutura presente, estrutura evidente.

Se isso é algo grave para uma perspectiva de reflexão literária que se pretenda analítica e desmistificadora, não o é para uma que se proponha dogmática. No caso desta última, pode-se prescindir da angústia filosófica do dogmatismo e mergulhar naquilo que este posicionamento frente ao universo literário tem de melhor: a **expansão** interpretativa, capaz de ampliar não só as possibilidades do texto, mas da própria Literatura e daquele que se debruça sobre ela. Assim, pouco importa se, antes da reflexão sobre “Detalhes”, tudo aquilo estava lá: agora está, agora é. O texto expandiu-se em múltiplas possibilidades, arquiteutura infinita como uma rosa mística.

Em tempos sombrios como estes que marcam o início do século XXI, não um mero retorno, mas uma evolução de volta, um *ricorso* rumo a uma nova era de deuses, deixando para trás o caos que seguiu a última idade dos homens, tal como previu em pleno século XVIII Giambattista Vico, pode justificar a ação humana no mundo. Em tempos nos quais inúmeras crianças inocentes morrem em função tanto do terrorismo quanto do combate a ele, a possibilidade de uma nova Idade de Ouro é sempre grata, ainda que seja apenas, e nada mais que apenas, fruto de nossa fé.

Quanto a nós, “cientistas” que se debruçam sobre o fenômeno literário, que saibamos também fundar nossa “*scienza nuova*”, explorando todas as possibilidades que se nos apresentam, sem deixar que um rancor complexado frente à “exatidão” de outros domínios cerceie nossos vãos, especialmente quando sabemos que nem mesmo as ciências “exatas” professam tal assepsia lógica. Deste modo, mesmo em meio à ditadura do *trans-* de nossa era, poderemos sonhar com algo mais, transformando nosso futuro e, como bem ensinou Dante, transumanando nossas existências por meio da Fé e do Amor que pode, caso acreditemos, continuar a mover o Sol e as outras estrelas. Basta que não esqueçamos de certos detalhes

que, como já sabemos e acreditamos, são, a despeito de seu tamanho de grão de mostarda, “coisas muito grandes pra esquecer”...

*

* *

Eis, portanto, um exemplo de como uma perspectiva dogmática da Literatura pode não só assimilar o discurso analítico tradicional como também pode pôr a nu todas as contradições e pontos fracos deste discurso. Além disso (e isto talvez seja o mais importante), uma perspectiva dogmática da Literatura pode também levar a ciência literária tradicional até a redenção, libertando-a das amarras nas quais ela própria se prendeu, acenando-lhe com um futuro que, se está ligado de alguma forma ao passado, não o está porque seja contraditório, mas porque aspira a algo além do futuro e do passado: o presente eterno, a Eternidade.

Deste modo, podemos passar à discussão sobre o gênio na Literatura, de acordo com os parâmetros acertados anteriormente. Contudo, a cada momento de leitura, devemos ter em mente o dogma — ou dogmas — que embasam a especulação. Serão justamente os dogmas de uma Teoria Dogmática da Literatura que, dada sua importância, seguem adiante na forma de um decálogo.

DECÁLOGO

Antes de expor os dogmas fundamentais das discussões subseqüentes, é necessário esclarecer um conceito que será de fundamental importância para as discussões subseqüentes: o conceito de **dogmema**. Este dogmema, retirado das profundezas de nosso procedimento arbitrário, atua como dogma-base de qualquer construção analítico-crítica, como os piparotes divinos da ponte que vai de Aristóteles ao pensamento tomista. A partir de um dogmema de eleição, tanto podemos trabalhar com outros dogmas declarados (Deus existe; logo, Deus pode realizar milagres, criar ou destruir o universo, etc.) quanto com discursos que se pretendam desmistificadores (Existe boa e má Arte; logo, podemos encontrar elementos que determinem o “bom” e o “ruim”, como a conjunção perfeita de forma e conteúdo, etc.). Contudo, uma afirmação como “esta obra de arte é boa”, ou mesmo “a Arte existe”, mostram-se tão inverificáveis quanto “Deus existe”, de modo que apenas a crença idiossincrática e incomunicável em essência pode dar conta de instaurar o dogmema de eleição inicial. Caso queiramos uma opção à nossa natureza dogmática, devemos estar dispostos a lidar com a anulação em termos absolutos, o grande Não, o supremo Vazio, o Nada.

Uma vez esclarecido o conceito de dogmema, eis os dogmas inquestionáveis que darão sustentação a este trabalho:

I - A Arte existe.

II - Existe Literatura, a arte que se faz com palavras, e ela se distingue de outras manifestações, artísticas ou não, que eventualmente utilizem a palavra.

III - Existem categorias binomiais, opostas e equivalentes que fundamentam a existência, tais como Bom e Mau, Certo e Errado, Belo e Feio, e tais categorias podem ser aplicadas por meio de juízos de valor.

IV - No domínio da Arte em geral (e da Literatura, em particular) pode-se fazer e emitir juízos valorativos, categorizando o todo de um objeto artístico ou suas partes.

V - *Existe a expansão, processo pelo qual um todo auto-sustentado pode transcender seus limites sem alterar sua essência.*

VI - *EU existo.*

VII - *EU posso verificar as categorias binomiais opostas e equivalentes que fundamentam a existência e agregá-las a juízos valorativos.*

VIII - *EU posso emitir juízos valorativos a respeito das coisas, em geral, e da Arte, em particular, categorizando-as e promovendo sua expansão por meio da especulação dogmática.*

IX - *Meus juízos de valor e minhas especulações expansivas não podem ser questionados.*

X - *Não se poderá dizer, das páginas que se seguem, "isto está certo" ou "isto está errado"; poder-se-á apenas dizer: "creio" ou "não creio".*

Os dogmas apresentados merecem um breve comentário capaz de esclarecê-los, pois, fundamentados em um princípio idiossincrático, trazem consigo as dificuldades de comunicabilidade de qualquer idiossincrasia. Os dogmas aqui apresentados dividem-se, por sinal, em dois grandes grupos, cabendo, aos primeiros cinco dogmas, a esfera da Arte e, aos demais, a esfera do Eu. Assim, vejamos cada um dos dogmas:

I - *A Arte existe.*

Esta é a condição apriorística para qualquer reflexão estética: a existência da Arte. Evidentemente, para que se possa falar em um Ser da Arte, é necessário que se pressuponha o Ser do próprio Ser, ontologia ôntica. Assim, neste fundamento essencial e existencial, assentam-se a própria Estética e a própria Poética consideradas em sentido lato. Em uma discussão sobre a Arte, este é o dogmema de eleição inicial.

II - *Existe Literatura, a arte que se faz com palavras, e ela se distingue de outras manifestações, artísticas ou não, que eventualmente utilizem a palavra.*

Uma vez possibilitada a existência da Arte, abre-se espaço para uma variação constitutiva da manifestação artística. Seja em termos de percepção sensorial, seja em termos de relação espaço-temporal, a Arte pode ramificar-se em diversos aspectos, desde que cada um deles também possa ter sua existência fundamentada no dogmema inicial.

III - *Existem categorias binomiais, opostas e equivalentes que fundamentam a existência, tais como Bom e Mau, Certo e Errado, Belo e Feio, e tais categorias podem ser aplicadas por meio de juízos de valor.*

Não se trata, aqui, de um mero ato constatativo do Ser da Arte. Como se pressupõe uma atitude analítica e crítica perante o objeto estético, é necessário um fundamento ontológico de parâmetros judicativos. Daí a necessidade do embasamento categorial.

IV - *No domínio da Arte em geral (e da Literatura, em particular) pode-se fazer e emitir juízos valorativos, categorizando o todo de um objeto artístico ou suas partes.*

Este dogma decorre de modo direto do precedente, pois, uma vez lançadas as bases para os atos judicativos e, destes, para o próprio julgamento de valor, deve-se afirmar a possibilidade concreta e necessária dos juízos de valor. Para tanto, a apropriação das categorias metalepticamente fundantes do Ser atuam sobre o objeto estético, fornecendo bases para sua apreensão e julgamento intelectual.

V - *Existe a expansão, processo pelo qual um todo auto-sustentado pode transcender seus limites sem alterar sua essência.*

Para ampliar as possibilidades da reflexão estética, acrescenta-se, aqui, um dogma adicional que, consciente de sua própria realidade dogmática, pode justificar novas

possibilidades de interpretação transcendente da obra enfocada e do próprio ato interpretativo.

VI - *EU existo.*

Para a efetivação do ato judicativo e do juízo valorativo, é necessária a efetivação da realidade intelectual na qual atos e juízos se estabelecem. Disto decorre também a necessidade de um Eu cuja existência se torna, assim, um dogmema de importância equivalente ao da existência da própria Arte. Além disso, uma vez estabelecido dogmaticamente, este Eu será origem e parâmetro do juízo e do valor.

VII - *EU posso verificar as categorias binomiais opostas e equivalentes que fundamentam a existência e agregá-las a juízos valorativos.*

Decorrência do dogmema anterior, este dogma garante a competência do Eu na assimilação e utilização das categorias constituintes, em termos metalépticos, do Ser do Eu, destacando sua importância. O mesmo se dá em relação aos juízos valorativos.

VIII - *EU posso emitir juízos valorativos a respeito das coisas, em geral, e da Arte, em particular, categorizando-as e promovendo sua expansão por meio da especulação dogmática.*

Ao assumir sua natureza dogmática, o Eu se abre às suas possibilidades. Assim, apropriando-se dos níveis categoriais, judicativos e valorativos, o Eu pode aplicá-los ao mundo interior e ao exterior ao Eu. Com relação à Arte, essa dupla articulação interior e exterior permite que o Eu interfira no fenômeno estético, expandindo-o.

IX - *Meus juízos de valor e minhas especulações expansivas não podem ser questionados.*

O mais polêmico dos dez dogmas, juntamente com o último, explica-se em função deste: o questionamento, baseado na desmistificação analítica, não tem espaço em um esfera dogmática que não a pressuponha.

X - Não se poderá dizer, das páginas que se seguem, "isto está certo" ou "isto está errado"; poder-se-á apenas dizer: "creio" ou "não creio".

Ligando-se intimamente ao anterior, este dogma coloca o interlocutor do discurso dogmático diante de um problema: a impossibilidade de um ato judicativo ou de um juízo valorativo que se situem fora da esfera deste decálogo. Afinal, as bases metalépticas categoriais que servem de fundamento para a construção essencial do próprio texto são construídas dogmaticamente em função do Eu e da Arte, cuja existência configura os dois dogmemas de eleição. Assim, para a utilização de tais juízos valorativos faz-se necessária a visão interna, que implica na crença no sistema dogmático idiossincrático do Eu e da Arte de eleição. E, no momento em que se apropria da possibilidade do juízo, este interlocutor já se alinhou na esfera da crença. Caso contrário, o "não creio" afasta até mesmo a possibilidade da interlocução, restando, no caso, o silêncio.

Deve-se, sem dúvida, enxergar além de uma aparente excentricidade frívola que poderia ser sentida de imediato. Caso encarados sob a ótica certa (a sua própria), esses dogmas (não se trata de "mandamentos", uma vez que nem todos têm caráter normativo no que tange ao comportamento) mostrar-se-ão essenciais para a sustentação das páginas que virão a seguir. No mais, cabe ao leitor crer ou não nestas e em todas as outras palavras deste volume, sejam anteriores, ou as que ainda virão. Conforme já reafirmei à exaustão, é tudo uma questão de fé.

O NOVO VELHO TESTAMENTO

MÁRCIO ROBERTO DO PRADO

LÚCIFER

Um estudo de uma idéia de gênio

TESE DE DOUTORADO

MÁRCIO ROBERTO DO PRADO

LÚCIFER

Um estudo de uma idéia de gênio

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Karin Volobuef

Co-orientador: Prof. Dr. Adalberto Luís Vicente

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – SÃO PAULO.
2007

Aos que souberam, quiseram, ousaram e não calaram.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo auxílio financeiro;

E a todos aqueles, inumeráveis, que contribuíram fortemente para aquilo que este trabalho tem de melhor — já que aquilo que tem de pior eu consegui fazer sozinho. Para evitar as inevitáveis injustiças, silêncio sobre os nomes; a ajuda fica mais pura e o agradecimento, mais verdadeiro.

ηθος ανθρώπωι δαίμον

Heráclito

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

<i>Bereshit</i>	p. 57
Das coisas da origem e das origens da coisa.....	p. 57
A guisa de suporte teórico: Bloom, Gênio e Demonização.....	p. 61
<i>Primordia rerum</i>	p. 66
Diabo... Satã... Lúcifer.....	p. 66
O <i>daímon</i> , o <i>genius</i> e o <i>ingenium</i>	p. 71
Um caso limite: Apuleio e o genial demônio socrático.....	p. 75
Gênio, Demônio.....	p. 79
Gênio, Demônio e Romantismo: imitação e criação.....	p. 79
Gênio, Demônio e Romantismo: crime e loucura.....	p. 85

PRIMEIRA PARTE

IN NOMINE PATRIS: England

<i>Blake: a Poem in Two Books</i>	p. 96
O Satan de Milton.....	p. 96
O Milton de Satan.....	p. 109

SEGUNDA PARTE

IN NOMINE FILII: Deutschland

<i>Doktor Mann: eine Tragödie</i>	p. 121
Prólogo no Inferno.....	p. 121
O pacto com Goethe.....	p. 123
<i>Schwere Stunde</i>	p. 133
"Sou um homem de riquezas e bom-gosto...".....	p. 149
" <i>Vi veri veniversum vivus vici</i> ".....	p. 158

TERCEIRA PARTE

ET SPIRITUS SANCTI: France

<i>Ceux qui donnerent l'âme aux enfins de Satan</i>	p. 162
<i>Règles pour la direction du génie</i>	p. 162
Ensaio para as chamas.....	p. 174
Gigantomaquia genial.....	p. 184
<i>Lumières, Lux, Lucifer: Voltaire</i>	p. 192
<i>Lumières, Lux, Lucifer: Diderot</i>	p. 198
<i>Lumières, Lux, Lucifer: Rousseau</i>	p. 205
O vidente de Charleville.....	p. 212
O filho do fogo.....	p. 226
<i>Le début de Satan</i>	p. 232

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O gênio: um balanço diabólico.....	p. 243
Gênio e ética.....	p. 243
À guisa de conclusão: quando ELE cobra o contrato.....	p. 247

CODA

UM ENSAIO PESSOAL

A mensagem das grandes navegações e a <i>pessoa</i> genial.....	p. 251
---	--------

REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA

Referências bibliográficas.....	p. 271
Bibliografia consultada.....	p.281

ANEXOS

Anexo I: The Marriage of Heaven and Hell	p. 291
Anexo II: Milton: a Poem in Two Books	p. 299

INTRODUÇÃO

BERESHIT

Das coisas da origem e das origens da coisa

Ao serem iniciadas as presentes reflexões sobre as idéias de gênio e genialidade, automaticamente se apontou para autores que representavam, para não poucos julgamentos, o paradigma do ser humano genial. O formidável poder de criação, a inventividade com promessas do original, capazes de transcender a tensão entre a *mímesis* e a *poíesis*, enfim, uma certa aura de, ousar-se-ia dizer, divino. Assim, foram definidos de antemão aqueles que haveriam de constituir o *corpus* deste trabalho. Mas nunca é demasiado o cuidado em explicitar os motivos de uma escolha que se pretende tão grave.

Assim, na literatura alemã, foi escolhido Goethe; na inglesa, Milton; na francesa Rabelais, Montaigne e Descartes. Sem dúvida trata-se de uma lista respeitável, e, com relação ao caso específico deste **Lúcifer**, aliava-se a um desejo de continuar uma tradição de algo que ultrapassa os limites da Crítica e da Teoria literárias. Cabe aqui uma explicação. Desde antes de sua concepção, este trabalho moldou-se (com respeito e admiração) a partir da proposta que iluminou as obras de certos autores que, hoje, são chamados, pelos meios acadêmicos, de ultrapassados. Homens como Eric Auerbach ou Ernst Robert Curtius, amantes da Literatura que ensejaram, em suas obras titânicas, dar um outro estatuto aos seus trabalhos e ao próprio fenômeno literário. Não sem razão. Observando os exemplos citados, podemos encontrar algo que sem dúvida vai muito além do caráter convencional, burocrático e utilitário que domina hoje a quase totalidade das produções acadêmicas. No caso de Curtius, já no prefácio de seu **Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter**, escrito em 1947, descreve seu intuito com uma singeleza e, para utilizarmos um termo do autor do **Peri Ypsous**, também com uma inegável *megalophrosyne*. Reproduzo, aqui, a íntegra do prefácio:

Os trabalhos preparatórios para este livro começaram em 1932. Sobre sua origem, informei em 1945, na revista "Die Wandlung" de

Heidelberg. Não repito estas linhas, porque o livro foi reformado nos anos de 1946/47. O que tenho agora a acrescentar, está no capítulo 18.

Quando comecei as pesquisas, publicava um panfleto *Deutscher Geist in Gefahr* (1932). Ele foi dirigido contra o abandono internacional da educação alemã, contra o ódio cultural e seus fundamentos político-sociológicos. O presente livro nasceu do desejo de servir à compreensão da tradição ocidental, na medida em que ela se documenta pela literatura. Não se dirige apenas ao entendido em literatura, mas também aos que se interessam pela literatura como literatura.

Pesquisas especiais encontram-se nos “Excursos”.

A literatura científica estrangeira dos anos da guerra e do pós-guerra, não me era acessível, salvo exceções insignificantes. Também a Biblioteca Universitária de Bonn está, desde 1914, em parte inutilizável, em parte destruída pelo fogo, em consequência de um ataque aéreo. Por este motivo, não me era possível comparar certas citações e verificar alguma fonte. Mas, se a literatura é “Fragmento de Fragmentos” (Goethe), deve uma tentativa, como a presente, ainda mais, ter as características do fragmentário. (CURTIUS, 1957, s/p)

O ideal de preservar a cultura ocidental, um ideal humanista contra uma barbárie destruidora que permeou as longas páginas de **Der Zauberberg** de Thomas Mann, está patente também no prefácio de Curtius, e aponta para a tendência de uma geração de intelectuais incomuns que, tendo vivido os danos culturais da Primeira Guerra Mundial, temiam que a fina flor do espírito humano não sobrevivesse aos horrores de uma segunda. João Alexandre Barbosa, em seu **A biblioteca imaginária**, já apontava este fato, unindo às figuras de Curtius e Auerbach (com seu **Mimesis**) o nome injustamente hoje obscuro de Gilbert Highet e sua prodigiosa obra **The Classical Tradition**. Entretanto, mais do que o anelo de preservar em suas obras uma tradição que jamais, vale repetir, jamais poderia figurar em um único livro (ainda que de fôlego), estes autores desejavam algo de mais sublime. E o resumo deste anseio está no prefácio de outro trabalho representativo, o **Fearful Symmetry**, do canadense Northrop Frye, que tantas vezes me foi útil na confecção desta tese. Ao falar de Blake, Frye fala também de um ideal de resistência do espírito humano, nos raros aspectos que este tem de mais elevados, frente à insanidade da destruição mútua e despropositada. Diz Frye:

I wrote Fearful Symmetry during the Second World War, and hideous as that time was, it provided some parallels with Blake's time which were useful for understanding Blake's attitude to the world. Today, now that reactionary and radical forces alike are once more in the grip of the nihilistic psychosis that Blake described so powerfully in Jerusalem, one of the most hopeful signs is the immensely increased sense of the urgency and immediacy of what Blake had to say. (FRYE, 1969, s/p)

Hoje a natureza das guerras mudou, e a constante promessa de holocausto total e absoluto que o poderio atômico anuncia impede-nos de ver um conflito como os da época Frye. Entretanto, a sobrevivência cultural da humanidade, em especial no que se refere à Literatura, raramente correu um perigo tão evidente. Eis pois a tradição à qual este **Lúcifer** desejou se alinhar. Uma tradição que, embora hoje seja denominada de “ultrapassada” parece, antes, “fora de moda”, não merecendo mais, em tempos tão *high tech*, a consideração devida por parte do universo acadêmico.

Entretanto, havia o gênio em primeiro lugar e, com isto, as motivações nas escolhas dos autores deveriam passar sob o crivo de uma adequação e coerência de trabalho. E, a partir disto, foram levantadas interrogações sobre a melhor maneira de fazer jus ao tema. Logo de início, decidiu-se por à prova as convicções prévias, contrastando as conclusões obtidas com os autores centrais com as posições de outros autores posteriores que, por um processo de aproximação ou afastamento ratificariam ou retificariam o paradigma genial estabelecido pelos deuses literários de cada país. Assim vieram à tona Mann, Blake, Hugo, Nerval e Rimbaud (estes últimos, mediados por Voltaire, Diderot e Rousseau), sucessores poderosos o bastante para resistirem ao confronto com os deuses. A partir desta aproximação, ficou evidente a maneira como os filhos sempre buscaram devorar os pais, ainda que, em certos casos, aparentemente buscassem levá-los a uma apoteose sem precedentes.

Tal fenômeno já era esperado, afinal muito dos procedimentos utilizados no presente texto devem sua existência às idéias de Freud; não o médico hoje contestado, mas o hábil escritor capaz de trabalhar como poucos com *tropos* humanos incontestáveis. E tudo passado também pelo filtro de Harold Bloom, também neste caso não o escritor *best seller* e ressentido de sua fase ironicamente *pop*, mas do primeiro e vigoroso teórico da influência literária. Mas algo ocorreu durante o trabalho, e isto não era esperado. O fato é que, a partir do estudo de

gigantes que, à luz de seus precursores, poderiam ser chamados de epígonos, foi se desvelando como, invariavelmente, podia-se perceber, nas obras dos autores posteriores, paralelos com mitos de resistência e insubordinação que, em uma tradição ocidental essencialmente judaico-cristã, encontravam-se encarnados na figura de Satã, tardiamente identificado, antes de sua queda, à figura daquele que seria o mais belos dos anjos, Lúcifer, a resplandecente estrela da manhã. Este paralelo mostrou-se não só constante, mas também iluminou um fato inusitado para a compreensão da idéia de gênio nas literaturas européias em questão: a idéia de gênio tal qual era perseguida — como exemplo cabal de um indivíduo poderosamente criativo, capaz de alterar drasticamente o panorama da existência humana — encontra sua forma mais bem acabada em um contexto pós-iluminista, de modo que se estabelece, geralmente, após as vidas dos autores-deuses. Assim, é partir dos “epígonos” que podemos encontrar a melhor discussão da idéia, de maneira que mesmo a escolha dos precursores deveu muito a este fato.

É por isso que não deve causar espanto o fato de a literatura inglesa não trazer a figura de William Shakespeare. Shakespeare, ainda que constitua o centro da literatura de seu país (e mesmo da literatura ocidental), não é o melhor exemplo para a demonstração das relações de aproximação e afastamento que determinam a idéia de gênio. Não que sua influência não seja sentida; ao contrário, é a figura que mais proporciona ecos, mas ele não é aquele que se tornou alvo dos confrontos mais duros, até mesmo em função de sua estatura incomparável. Não é sem razão que Goethe em seu **Dichtung und Wahrheit**, identifica o bardo inglês com uma estrela, frente à qual jamais deveríamos fazer comparações, restando-nos apenas o consolo de admirá-la à distância. Seu caráter “*hors concours*”, aliado à sua apreensão universal capaz de torná-lo fonte de conflito em todas as literaturas mais influentes, equivale à reafirmação do estratagema de fuga de Goethe, de modo que sua presença infinita aproxima-se da ausência. Todo mundo e ninguém, como propôs Borges. Desta maneira, na literatura inglesa, em um juízo no qual sigo Bloom, a figura que mais se faz sentir em termos de influência é John Milton, agonista como seu Sansão, e a quem o Diabo tudo deve, como bem lembrou Shelley.

É fato sem dúvida curioso que o estudo de uma idéia tão elitista como o conceito de gênio deva sua compreensão em especial a gigantes menores, ainda que gigantes. Isto talvez só venha provar que, em se tratando de gênio e

genialidade, continua valendo o princípio diabólico segundo o qual, para chegarmos ao cerne da inteligência literária, humana e, por que não, cósmica, é preciso descer às profundezas, por vezes através de uma queda sem precedentes. No fim, percebe-se que o gênio é realmente revolucionário, não se colocando jamais, de modo passivo e previsível, ao lado do *status quo* canônico. O gênio não é, definitivamente, assunto para os deuses.

É assunto para demônios.

A guisa de suporte teórico: Bloom, Gênio e Demonização

Antes de iniciar esta discussão sobre o gênio, é importante esclarecer um aspecto fundamental acerca do embasamento teórico utilizado, ou antes, de sua ausência em moldes tradicionais. Embora este trabalho lance mão de vários trabalhos de filósofos, teóricos, críticos e comentadores em geral, não há um que ocupe uma posição de destaque como se convencionava fazer, por vezes, em trabalhos que propõem, por exemplo, uma leitura derridiana de um romance. Nem mesmo temos a adoção de uma única e específica postura analítica, que poderia embasar, também a título de exemplo, uma análise feminista de uma determinada personagem. A única exceção, neste caso, é a figura do crítico estadunidense Harold Bloom. O pensamento bloomiano servirá, sobretudo, como fonte de inspiração de um modo de encarar o fenômeno literário, ou seja, com paixão e entrega. Além disso, de Bloom, será utilizado um aspecto que, se não tem no crítico e teórico estadunidense seu criador, tem nele um de seus maiores e mais eloqüentes defensores: o *agón* como elemento fundamental do universo literário.

Tendo isso em vista, este trabalho considera com cuidado as obras de Harold Bloom que versam sobre as relações de influência entre escritores e seus precursores. Para tanto, será levada em consideração especialmente a sua “tetralogia da influência”, representada pelos estudos **A angústia da influência, Um mapa da desleitura, Poesia e repressão e Cabala e crítica**. Nestas obras, Bloom inclusive propõe um conceito que é particularmente importante para a visão de gênio aqui desenvolvida: junto a outros cinco mecanismos de defesa contra a “angústia da influência” (*clinamen, tessera, askesis, kenosis e apophrades*), temos o processo que Bloom chama de “demonização”, entendido pelo crítico estadunidense como um

mecanismo que “procura ampliar a força do precursor e transformá-la numa regra maior do que a do próprio efebo, mas pragmaticamente fará do filho um *daímon* mais demoníaco ainda e do precursor um homem mais humano” (BLOOM, 1991a, p. 145). Assim, o poeta tardio, ao efetuar uma maior divinização do precursor, pode conseguir alguma prioridade sobre o mesmo, já que é ele, o “efebo”, quem, demoniacamente, realiza a elevação no precursor.

Deste modo, a demonização bloomiana consiste em um “contra-sublime” do poeta tardio que pode atuar de maneira vigorosa frente ao “sublime” do precursor. Essa postura crítica vem ao encontro dos interesses deste trabalho e serve como um importante instrumento para o estudo das relações que grandes autores estabelecem com seus principais precursores. Além disso, por intermédio de Bloom, podemos contemplar a figura demoníaca como um dos principais elementos das relações metaliterárias que podemos encontrar nestes autores.

Todavia, mesmo este conceito de demonização bloomiano não é adotado de modo exato, uma vez que a tentativa de Bloom de estabelecer um funcional “mapa de desleitura” cai, muitas vezes, em um reducionismo que pode ser tudo, menos funcional. A título de ilustração, podemos reproduzir, aqui, o mapa tal qual proposto por Bloom:

DIALÉTICA DO REVISIONISMO	IMAGENS NO POEMA	TROPOS RETÓRICOS	DEFESA PSÍQUICA	RAZÃO REVISIONÁRIA
<i>Limitação Substituição Representação</i>	Presença E Ausência ↓ Parte pelo Todo Ou Todo pela Parte	Ironia ↓ Sinédoque	Formação Reativa ↓ Desvio Contra o Eu. Inversão	<i>Clinamen</i> ↓ <i>Tessera</i>
<i>Limitação Substituição Representação</i>	Plenitude E Vazio ↓ Alto E Baixo	Metonímia ↓ Hipérbole Litotes	Decomposição, Isolamento, Regressão ↓ Repressão	<i>Kenosis</i> ↓ <i>Demonização</i>
<i>Limitação Substituição Representação</i>	Dentro E Fora ↓ Anterior E Posterior	Metáfora ↓ Metalepse	Sublimação ↓ Introjeção, Projeção	<i>Askesis</i> ↓ <i>Apophrades</i>

(BLOOM, 1995b, p. 94)

Deste modo, para uma visão demoníaca do gênio, interessaria, em termos de imagens no poema, perspectivas de alto e baixo, utilizando como figuras retóricas a hipérbole e a litotes, e tendo, como método de defesa psíquica, a repressão. Contudo, embora Bloom não proponha a aplicação do mapa de modo unívoco e segmentado, o mero fato de não podermos assimilar, no processo de demonização, a ironia, a metáfora e a metalepse como figuras atuantes, aponta para o caráter questionável da proposta bloomiana.

Além da idéia de demonização, um outro fato poderia colocar Bloom como um suporte teórico a ser utilizado diretamente na presente discussão: o fato de o autor ter escrito, recentemente, um extenso volume intitulado **Genius**. Aqui, cabe um comentário mais severo sobre a produção de Bloom. Sua obra apresenta ao menos dois momentos distintos. Após um primeiro momento de provocativa análise dos mecanismos da influência literária, período produtivo que nos legou a instigante tetralogia da influência, seguiu-se a contraditória fase de aclamado crítico *pop* defensor da dita Alta Literatura. Deste segundo momento fazem parte obras questionáveis, capazes de oferecer verdadeiros enlatados de verniz cultural, como **O cânone ocidental**, **Como e porque ler** e o citado **Genius**.

Com a intenção de definir a noção de gênio “*more precisely than has yet been done*” (BLOOM, p. 7, 2002), bem como a de defender a noção de gênio, este livro de Bloom põe a nu, de modo marcante, as deficiências desta última fase de sua produção intelectual. Através de uma insinuante divisão de cem grandes nomes de mentes criativas exemplares — que, a despeito do subtítulo da tradução brasileira, não seriam necessariamente os melhores — em dez grupos correspondentes às *Sefirot* da tradição cabalística judaica, cada uma dividida, por seu turno, em dois lustros, Bloom nos oferece um mosaico de autores representativos que impressiona, em um primeiro momento, por seu fôlego de erudição e agudeza analítica. Entretanto, um exame mais minucioso pode nos mostrar uma realidade distinta que se manifesta ao longo das centenas de páginas.

Um ponto importante é a diferença gritante de domínio, por parte de Bloom, das várias literaturas e de seus respectivos autores. É inegável a mestria bloomiana no que se refere à literatura inglesa, o que já lhe valeu a crítica de privilegiar em demasia os autores de expressão anglofônica — posição esta corroborada em

Genius através da eleição de uma imensa maioria de autores que publicaram em inglês. Além disso, a excelência de Bloom evidencia-se em especial em dois pontos: o Romantismo (recuperado por Bloom desde seus primeiros trabalhos) e a obra de Shakespeare, tendo esta última motivado o volume de fôlego intitulado **Shakespeare: a invenção do humano**. Todavia, caso tomemos por base a literatura francesa, por exemplo, verificamos leituras bem menos vigorosas. Na sexta *Sefirah*, *Tiferet*, o segundo lustro nos apresenta cinco nomes desta literatura: Victor Hugo, Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Paul Valéry. O que se verifica é um discurso sem a mesma segurança que verificamos em ensaios como aqueles que versam sobre autores da predileção de Bloom, com procedimentos analíticos que, caso não chegemos ao ponto de considerar tendenciosos, ao menos se adequam muito convenientemente ao arcabouço místico-crítico que o estudioso escolheu para fundamentar seu trabalho, no caso a Cabala, a Gnose e o Hermetismo alexandrino, além, é claro, do velho jogo de influências e defesas que motivaria cada um dos autores em uma intrincada rede. Tal posicionamento nos oferece, para nos determos em um único exemplo, um Rimbaud bastante mistificado em um gnosticismo questionável, além de uma idéia segundo a qual ele, Rimbaud, teria abandonado a Literatura “*in considerable disgust*” (BLOOM, 2002, p. 455), idéia hoje amplamente sabida como fruto de um apaixonado “mito de Rimbaud”. Some-se a isto alguns equívocos com relação à natureza e composição de certos textos, bem como um desconhecimento dos fundamentos da principal forma de expressão empregada por Rimbaud, o poema em prosa, o que leva a mais equívocos com relação ao papel de renovação da dicção poética que o adolescente de Charleville representa.

É importante destacar que o dinamismo fundamental das *Sefirot*, a partir do qual cada autor estudado poderia também ser encarado sob a luz de outro conceito de emanção divina, esconde não a arbitrariedade das escolhas bloomianas, mas a inadequação potencial da classificação. Tal “relaxamento” no rigor abre espaço para um problema mais grave se levamos em conta a intenção primordial do livro (atingir uma definição de gênio precisa como nenhuma outra): simplificações e imprecisões acabam por impedir a definição do conceito. Como exemplo das simplificações, podemos destacar o próprio termo latino originário da idéia moderna de gênio, *genius*, que Bloom liga às noções de poder gerador, divindade tutelar e *alter ego*

sem muitos critérios, além, é claro, de ignorar a idéia limítrofe *ingenium*, igualmente importante para o desenvolvimento do conceito.

Tais problemas tornam-se ainda mais impressionantes quando Bloom promete uma definição estritamente pessoal do gênio. Após resvalar por idéias pertinentes, porém óbvias, como capacidade de absorção, autoridade, grandeza, sublime, capacidade criativa, entre outras, Bloom finalmente opta por uma imprecisa “originalidade arrebatadora” que, coadunada ao “Deus interior” emersoniano, desemboca na idéia de “consciência”, que, segundo Bloom, define o gênio. Claro, trata-se de uma maneira de ligar o gênio à Gnose, porém, trata-se também de um modo de ligar o gênio à figura de William Shakespeare que, em uma curiosa fusão com o personagem Hamlet, representa para Bloom o ápice da consciência humana. Semelhante empreitada é pouco animadora por dois motivos: em primeiro lugar, ela serve de justificativa para o dogma anglófilo de Bloom que coloca Shakespeare como divindade secular por meio de um procedimento que, para os leigos a quem este livro na realidade se destina, pode parecer alicerçado em um extremo rigor analítico. Em segundo lugar, a “definição estritamente pessoal” de Bloom mostra-se precariamente original, não só pelo débito com Ralph Waldo Emerson, mas pelo fato de que a identificação do gênio com uma “consciência” capaz de atingir a onisciência divina e assimilar a própria Natureza aponta para uma definição do genial que remonta aos primórdios das reflexões sobre o tema, seja no *Sturm und Drang* alemão, com autores como Hamann e o primeiro Goethe, seja no pré-romantismo inglês, com Edward Young e suas **Conjectures on Original Composition**.

Em função de tais fatos, Bloom não será utilizado, aqui, de modo sistemático. Contudo, ele estará sempre presente, seja por meio da dicção textual empregada, seja por meio de certos termos, tão caros a ele, como “*agón*”, “supremacia estética”, “poema e (des)leitura forte”, entre outros vocábulos hiperbólicos. Além é claro, da idéia de “demonização” que, todavia, afastar-se-á consideravelmente da concepção bloomiana, sendo utilizada em sentido lato e em considerada em termos de equivalência com os vocábulos “diabólico”, “satânico”, “luciferino” e outras idéias afins. Porém, para um defensor das desleitura criativas de precursores com os quais não se pode manter jamais uma relação bem resolvida, poderia haver elogio maior?

PRIMORDIA RERUM

Diabo... Satã... Lúcifer

Considerar as aproximações entre o gênio e a tradição místico-religiosa que engendrou a figura complexa do Adversário é algo importante, sobretudo devido ao fato de que o mito do grande oponente do Deus judaico-cristão – sobretudo cristão, na realidade – não possui uma continuidade histórica unívoca. Embora seja uma idéia bastante difundida atualmente vale lembrar que a religião dos hebreus, na base mítica do judaísmo tardio e do cristianismo, não apresentava, a partir de seus textos sagrados, a figura do Diabo tal como o conhecemos hoje. Na verdade, uma série de elementos reconhecidos pelo cristianismo como pertencentes à esfera do Diabo não o eram a princípio. A serpente do Éden, o Satã do livro de Jó, a Estrela da Manhã do livro de Isaías, assim como a figura do Dragão de antigos mitos de confronto entre Caos e Ordem ou deuses ctônios de povos inimigos, nada era a princípio parte de um mito complexo e tardio (mas de evidente força).

Se recuarmos para os princípios de YHWH como Deus de seu povo eleito, teremos uma divindade que agrega em si tanto o Bem quanto o Mal. Movimento interessante de construção do divino como sujeito, YHWH, a princípio, seria uma entre tantas divindades presentes em um universo politeísta, talvez até mesmo um deus guerreiro menor que, em determinado momento, passou a fazer do universo mítico egípcio. Ao passar a fazer parte da religião de um povo como Deus principal, caminha gradativamente para a centralização do poder que, a princípio, coloca-o como o mais poderoso dos deuses (aqui, sua natureza de deus guerreiro é particularmente útil). Isso não nos impede a percepção plural da divindade, seja pela apropriação, por parte da escritura, da forma plural *elohim* como um dos nomes de YHWH, seja pela manutenção, agônica, como seria de se esperar, de outras divindades vizinhas. Ainda não poderíamos falar em “demônios” nesse contexto, mas mitos sombrios do deserto aproximam-se bastante disso em termos de negatividade. Daí a espantosa passagem em “Levítico”, 16, 8-10, a respeito do dia da expiação:

Lançará a sorte sobre [...] dois bodes, atribuindo uma sorte a YHWH e outra a Azazel. Aarão oferecerá o bode sobre o qual caiu a sorte 'De IHWH' e fará com ele um sacrifício pelo pecado. Quanto ao bode sobre o qual caiu a sorte 'De Azazel', será colocado vivo diante de IHWH, para se fazer com ele o rito de expiação, a fim de ser enviado a Azazel, no deserto. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2003, p. 183)

Mesmo que pensemos Azazel segundo a interpretação relativamente tardia de um demônio do deserto tanto hebreu quanto cananeu, o procedimento sacrificial mostra o quanto ainda tínhamos fronteiras nebulosas no caminho para o monoteísmo posterior. Asmodeu, Lilith, Baal, em suma, manifestações às vezes sombrias do divino que posteriormente passariam a fazer parte de um panteão diabólico, disputam espaço textual com YHWH e apontam para uma necessidade de existência de antagonistas. Afinal, a passagem para uma visão realmente monoteísta que tornará YHWH onipotente, lança um importante problema teológico que pode ser considerado sob a ótica literária do gênio agônico e demoníaco: se Deus é onipotente, como considerá-lo infinitamente bom e ao mesmo tempo admitir a existência do Mal? O oxímoro teologal é de natureza cristã, obviamente, feito a partir da visão de um deus que é pleno amor caritativo. No universo hebraico, sobretudo o anterior ao exílio babilônico, a questão se resolvia de modo simples e brutal.

Partindo do célebre versículo de Isaías, 45, 7 (“Eu formo a luz e crio as trevas,/ asseguro o bem-estar e crio a desgraça:/ sim eu, YHWH, faço tudo isso” [BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2003, p. 1325]), Jeffrey Burton Russel, autor de cinco célebres livros dedicados ao Diabo (**The Devil, Satan, Lucifer, Mephistopheles e The Prince of Darkness**), no primeiro deles, que trata das percepções do mal da Antigüidade ao cristianismo primitivo, resolve o imbróglio sobre a existência do Mal em um universo regido por um deus onipotente da seguinte maneira: “Na religião hebraica anterior ao exílio, lavé fez tudo o que havia no céu e na terra, tanto de bem como de mal. O Diabo não existe” (RUSSELL, 1991, p. 173). Mas na literatura posterior ao exílio, influências variadas fizeram-se sentir, sobretudo o dualismo zoroastriano que, contrapondo a Ahura Mazda a figura do grande antagonista Ahriman, ofereceu um dos principais modelos para o confronto fundamental entre Deus e o Diabo. Tendo boa parte do Antigo Testamento sido escrita por volta do século VI a. C., ainda que não seja traduzida em termos de nossa visão atual do

Diabo, essa influência permeou a literatura bíblica de então e permitiu que se estabelecesse bases para o futuro Satanás.

Com relação à serpente do paraíso, cuja matriz negativa remonta, em termos literários, aos primeiros séculos do segundo milênio a. C., com a **Epopéia de Gilgamesh**, e outros deuses-demônios animalizados como Leviatã ou Behemot, temos ainda a memória das origens belicosas de YHWH. No lendário **Livro das batalhas de YHWH**, segundo as menções que se salvaram, teríamos justamente um confronto entre o futuro todo-poderoso hebreu e a grande serpente aquática, símbolo do caos e do feminino. Ecoam ainda, aqui, elementos de influência que se sedimentaram após o exílio, como o mito babilônico de Marduk vencedor da Tiamat, dentre outros. Todavia, a multiplicidade mítica não contribuiu para a criação de um mito malévolo unificado, e seria necessário a revisão cristã do Antigo Testamento para propor versículos sintetizadores como em “Apocalipse”, 12, 9, a respeito da batalha celeste que determinou a queda do Diabo: “Foi expulso o grande Dragão, a antiga Serpente, o chamado Diabo ou Satanás” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2003, p. 2154). Ao juntar esses epítetos para o Adversário, o “Apocalipse” unifica a serpente edênica, a bestialogia dos demônios-deuses estrangeiros, e o Satã do “Livro de Jó”, mediados pelo grego *diabolos*, o agente desagregador. Por sinal, a figura de Satã no Antigo Testamento deve ser discutida.

Satã, na literatura pré-cristã da **Bíblia**, seria o termo para designar um obstáculo a ser ultrapassado, derivando daí a idéia de “Adversário”. Apresentado junto ao artigo, Satã surge tanto em “Jó” quanto em “Zacarias” (3, 1-2), mas será algo próximo de um nome próprio apenas no “Primeiro Livro das Crônicas”, 21, 1: “[O] Satã levantou-se contra Israel e induziu Davi a fazer o recenseamento de Israel” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2003, p. 574). Além do caráter pouco personalizado de Satã no Antigo Testamento, é importante destacar que o personagem do “Livro de Jó” é apenas mais um *bene ha-elohim*, um dos “filhos do Senhor” que ecoam o princípio politeísta anterior, e, fiel à etimologia de *Satan* em hebraico (“opor”, “acusar”), atua sobretudo como uma espécie de promotor público da corte celestial. Assim, aproxima-se de um aspecto do próprio YHWH, como se fosse um *mal'ak YHWH*, que, mais que um emissário ou mensageiro de Deus, é mesmo um aspecto da presença divina. Isso nos traz instigantes reflexões sobre a construção da identidade tanto de YHWH quanto de Satã, e, se lembrarmos que a ocorrência mais personalizada de Satã em “Crônicas” espelha o “Segundo Livro de Samuel”, 24, 1

(“A ira de YHWH se acendeu contra Israel e incitou Davi contra eles: “Vai”, disse ele, “e faze o recenseamento de Israel e de Judá” [BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2003, p. 466]), chegamos a um ponto perturbador no qual figura de Satã como sujeito funda-se na identificação com aspectos negativos do *ethos* divino. Essa alteridade semelhante demais para ser confortável, interfere nas opções de escritura. Elaine Pagels, em clássico estudo intitulado **As origens de Satanás**, aponta com argúcia que a utilização negativa de Satã a partir do Novo Testamento (que sob a forma em grego aproxima-se de nosso “Satanás”) estava ligada à representação de adversários judeus do cristianismo nascente. Assim, Satã passa a representar mais que o Adversário, passa a ser o “inimigo íntimo”, o Outro que também é Eu. Isso terá influências na vasta tipologia de máscaras do demoníaco após o estabelecimento do Diabo na Idade Média, como no caso do judeu como sinônimo de satânico, ou como bem aponta Pagels: “à medida que o movimento cristão se tornava cada vez mais gentio no século II e daí em diante, a identificação de Satanás sobretudo com os inimigos judeus de Jesus, mantida na tradição cristã ao longo dos séculos, alimentaria o fogo do anti-semitismo” (PAGELS, 1996, p. 59).

Seria válido ainda um breve comentário a respeito de uma das máscaras do Diabo que não encontram justificativa bíblica direta. Trata-se da visão de Satã antes da queda como Lúcifer, primeiro e mais belo entre os anjos. Essa visão de grandiosidade (ainda que perdida) do Diabo teve de esperar para ser consolidada, sobretudo porque, no início do cristianismo, o antagonista de Deus teve pouco destaque efetivo. Em seu livro **Uma história do diabo**, no qual analisa o tema do século XII ao XX, Robert Muchembled aponta para essa situação: “O diabo mostrou-se discreto durante o primeiro milênio cristão” (MUCHEMBLED, 2001, p. 19). Isso sobretudo no espaço da Arte, pois conforme continua Muchembled: “Teólogos e moralistas interessavam-se por ele, sem dúvida, mas a arte quase não lhe dava espaço, o que era um indício, entre outros, de ausência de uma grande obsessão demoníaca no centro mesmo da sociedade” (MUCHEMBLED, 2001, p. 19). Assim, o mito do maior entre os caídos – expressão na qual se destaca “o maior” – deveria ainda ser trabalhado para dar origem a Lúcifer.

Na **Bíblia**, o Diabo nunca é apresentado como Lúcifer. As menções à estrela matutina são antes referências ao Cordeiro triunfante, como em “Apocalipse” 2, 26-28 (“Ao vencedor, ao que observar a minha conduta até o fim,/ conceder-lhe-ei autoridade sobre as nações;/ com cetro de ferro as apascentará,/ como se quebram

os vasos de argila – / conforme também eu recebi de meu Pai. Dar-lhe-ei ainda a Estrela da Manhã” [BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2003, p. 2145]). Mas a tradução da Vulgata para um famoso trecho de “Isaías” (14,12), transformou o epíteto do rei da Babilônia, *Helel ben-shahar* (“Estrela d’Alva, filha da Aurora”), cuja queda estava sendo profetizada, em “Lúcifer”, de modo que os comentadores puderam estabelecer um paralelo entre a Estrela da Manhã e um elemento disfórico. Assim, a queda do rei babilônico assumiu ares de queda fundamental após a terrível batalha no Céu. Para que isso pudesse renovar definitivamente o mito diabólico foi fundamental o sucesso do Adversário com o passar da Idade Média. Se de início sua atuação fora dos círculos eminentemente religiosos tinha sido discreta, a passagem do milênio e a aproximação do Renascimento foram vantajosos para o Diabo. Comentando esse período, afirma Muchembled:

O Ocidente dos quatro últimos séculos da Idade Média é, antes de tudo, cristão, o que dá à religião lugar primordial na explicação [do Mal]. No entanto, a esfera religiosa não está circunscrita a si mesma. Ela coincide com os fenômenos políticos, sociais, intelectuais e culturais confirmando-os. O aumento do poder de Lúcifer não é consequência unicamente de mutações religiosas. Ele traduz um movimento de conjunto da civilização ocidental, uma germinação de poderosos símbolos constitutivos de uma identidade coletiva nova. (MUCHEMBLED, 2001, p. 32)

Desta maneira, o aprimoramento da identidade do Diabo acompanha uma mudança na própria identidade social, colocando o demoníaco, assim como havia ocorrido com o divino, em contato com a esfera política, se não com a ética. Na passagem do século XV para o XVI, o papel de destaque do Diabo durante a Reforma luterana contribuiu para o desenvolvimento do mito, e mesmo o Renascimento artístico contemporâneo da Reforma foi tocado pela invenção mitologizante do Diabo e do Inferno levada a cabo no início do século XIV por Dante e sua **Commedia**. Abria-se, assim, espaço para revitalização do Diabo como oponente titânico de Deus, papel em que seria tomado como modelo para o gênio romântico. E, literariamente, embora grandes nomes o tivessem assimilado de uma forma ou de outra, o Diabo teve de esperar o século XVII e o advento de John Milton para atingir sua apoteose no **Paradise Lost**. Satã, com muito da glória do Lúcifer de

antes da queda, muda seu estatuto ao passar do âmbito teológico para o artístico, ou, como destaca Luther Link em **O Diabo, a máscara sem rosto**:

Embora nas obras dos teólogos ele possa ser o oponente de Deus, o Diabo assemelha-se a um inseto impotente, salvo quando é investido do poder que Milton lhe confere para abalar o trono de Deus ou da cólera que o poeta saxão lhe empresta para rebelar-se contra a injustiça divina. (LINK, 1998, p. 202)

Citando um outro estudioso clássico do tema, Mario Praz, poderíamos ainda acrescentar que:

Avec Milton, le Malin prend définitivement un aspect de beauté déchu, de splendeur voilée de tristesse et de mort; il est "majestueux dans sa chute". L'Adversaire devient étrangement beau, non pas à la manière des magiciennes sœurs d'Alcine et de Lamia, dont l'apparence charmante est une œuvre de sorcellerie, une vaine illusion qui tombe en cendres comme les fruits de Sodome. La beauté maudite est un attribut permanent de Satan ; le tonnerre et la puanteur de l'Etna, vestiges de la sombre figure du démon médiéval, ont disparu. (PRAZ, 1998, p. 73)

Estava preparado o palco para o ato transubjetivo que faria do gênio um demônio. Por sinal, intencionalmente, a máscara do Diabo como demônio foi deixada de lado até esse momento. Isso se deu devido ao fato de justamente a idéia de demônio ser a responsável pela íntima relação lingüística entre o Diabo e o gênio. Vejamos, então, o *daímon*.

O *daímon*, o *genius* e o *ingenium*

Acompanhando a exposição de Walter Burkert em seu monumental estudo sobre **A religião grega na época clássica e arcaica**, podemos encontrar uma síntese precisa e esclarecedora do *daímon* no subcapítulo que lhe é dedicado (BURKERT, 1993, p. 351-55). Assim, chegamos a uma visão geral do *daímon* como um poder oculto, como uma força que impulsiona o ser humano levando-o à ação. Todavia, qual a natureza dessa força? Presente na literatura grega desde a **Ilíada**, é contudo nas obras de Hesíodo que o *daímon* encontra sua melhor expressão,

sobretudo no mito das cinco raças descrito em **Os trabalhos e os dias**. Nesse poema didático, Hesíodo expõe o mito segundo o qual teriam se tornado *daímones* tanto os homens da Raça de Ouro (“depois que a terra esta raça cobriu/ eles são, por desígnios do poderoso Zeus, [*daímones*]/ corajosos, ctônios, curadores dos homens mortais” [Hesíodo, 1996, p. 31]), quanto os da Raça de Prata, embora estes, de estirpe inferior em relação aos precedentes, “pecassem” por sua *hybris*. Cabe aqui nova pergunta: seriam esses *daímones* deuses? Embora sensivelmente diferentes dos homens comuns, eles não são *theoi*. São antes intermediários entre o divino e o humano, apontando, muitas vezes, não para uma classe específica de seres, mas para um modo de ação específico.

Assim, a atuação do *daímon* aponta para um princípio ético que desempenha papel fundamental na formação do homem grego. Justamente tratando dessa formação, Werner Jaeger, em seu **Paideia**, destaca a dimensão ética do *daímon*, a partir do exemplo socrático:

[...] a ética é a expressão da natureza humana bem entendida. Esta distingue-se radicalmente da existência animal pelos dotes racionais do Homem, que são os que tornam o *ethos* possível. E a formação da alma neste *ethos* é precisamente o caminho natural do Homem, o caminho pelo qual este pode chegar a uma venturosa harmonia com a natureza do universo ou, para dizer em grego, à *eudemonia*. (JAEGER, 1979, p. 497)

Aqui chegamos a uma distinção marcante do *daímon* que, ligado ao *ethos* e determinando o quinhão que a cada um cabe, tem de ser tipificado em termos tanto positivos quanto negativos tendo em vista a diferenciação de fortuna entre a espécie humana. Se o indivíduo pode ser agraciado no nascimento com um bom destino, um *eudaímon*, que irá determinar uma existência eticamente harmônica, pode ter, também, como guardião, um *dysdaímon*, um *kakodaímon* que lhe legará uma vida de dificuldades. Assim, o *daímon* passa a fazer parte do pensamento religioso grego de modo privilegiado.

Para a idéia de Diabo, essa potencialização de *daímones* foi importante, sobretudo devido à sua presença muito mais próxima do cotidiano das pessoas que os deuses. Quando do início do cristianismo, a nova religião encontrou, no universo de expressão grega, um mundo povoado por demônios que ainda não haviam sido “demonizados”. Mas Paulo, a ponta-de-lança doutrinária do cristianismo, tratou de

impiedosamente fazê-lo. Dessa maneira, o movimento de demonização de divindades rivais atingiu os intermediários habitantes do éter, abrindo caminho para a imagem moderna do demônio como uma das faces do Diabo. Em seu livro sobre **Les croyances religieuses de la Grèce Antique**, Martin Nilsson comenta essa tendência :

Parce que les dieux avaient été repoussés de leurs sièges élevés par l'idée d'un dieu unique, suprême et tout-puissant, ils s'étaient dangereusement approchés des démons. Le christianisme en déduisit la conséquence logique en transformant les dieux du paganisme en mauvais démons.
(NILSSON, 1955, p. 195-6)

Sem dúvida alguma, tal demonização negativa teve conseqüências diretas na percepção ética daqueles para quem o *daímon* estava intimamente ligado com o destino. Afinal, essa mudança de valores, sobretudo sobre uma entidade que atuava no sentido de uma internalização desses valores, tocava intimamente cada um naquilo que o fazia indivíduo, naquilo que o fazia sujeito. Assim, vemos como o processo tocava a *areté* possível de cada um, interferindo na percepção da excelência que seria um dos avatares do gênio antes desse assumir seu posto como idéia, como noção, conceito e mesmo palavra.

Com relação ao gênio, tal interferência teria, além da base em idéias próximas, alguma justificativa lingüística? Etimologicamente, temos uma situação que pode nos pregar algumas peças. Nas línguas neolatinas e mesmo em algumas que fogem dessa família, o vocábulo moderno para gênio vem do latim "*genius*". Segundo o **Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina** (1987, p. 246), aparentemente, teríamos uma aproximação com o *daímon*, pois, dentro da religião romana, o *genius* era um *numen*, um espírito que, vivendo junto do homem ao qual estava ligado, dava-lhe poder gerador, ligando-se ao *lectus genialis*, o leito matrimonial. Tal sentido expandiu-se com o tempo, passando a representar toda a potência da força masculina, posteriormente ligando-se a uma família pelo patriarca e chegando mesmo, na Roma antiga, a ser utilizado em expressões como *Genius Populi Romani* ou *Genius Urbis Romae*. Sem dúvida, no momento em que chega a indicar a divindade tutelar de cada indivíduo, aproxima-se do *daímon*, mas, para que se aproximasse do gênio demoníaco aqui proposto, teria de assumir alguns de seus

aspectos, algo que, aparentemente, o *genius* no uso clássico palavra não fazia. Para designar as habilidades inatas do indivíduo, o termo usado era *ingenium*, que, embora tenha derivado posteriormente nossos termos “engenho” e “engenhosidade”, foi, ainda por essa derivação, o vocábulo utilizado através dos tempos. Em um estudo que busca considerar a noção de gênio da Antigüidade à Renascença, Edgar Zilsel, passando por vários conceitos próximos que, na ausência do gênio propriamente dito, assumiram o manto da excelência artística (como a *fama* ou a *gloria* pré-renascentistas e renascentistas, por exemplo), também lida com os três termos, *daímon*, *genius* e *ingenium* para, em um primeiro momento, reforçar as diferenças entre a noção moderna de gênio (próxima ao *ingenium*) e o *genius* e o *daímon*:

On constate donc que, contrairement au génie moderne, le genius antique ne qualifie jamais une intelligence supérieure ou un talent inné – ingenium –, à moins d'en forcer le sens. Il incarne la force vitale et l'âme humaine (masculine) sous forme d'un serpent séparable du corps, devient ensuite l'individualité vivante d'une chose au sens animiste, et s'assimile enfin au démon grec pour donner l'esprit protecteur d'un individu. Quand les poètes satiriques latins raillent un homme sans genius, ils ne pensent pas à l'"homme de la rue" mais au pingre qui ne sait rien s'accorder. A moins qu'ils se moquent, comme Juvénal, des "devins sans genius" qui, contrairement aux astrologues doués d'un réel esprit prophétique, n'ont même pas l'aide de ce petit souffleur. Le "génie", dans ce cas, est une transposition ironique, en latin, du daimonion de Socrate que les Romains, faute de notion analogue, e pouvait que traduire par genius. (ZILSEL, 1993, p. 32-3)

Todavia, o próprio Zilsel, continuando sua discussão do gênio, termina por aproximar o *genius* da noção atual de genialidade, e partindo da **Poética** de Scaliger, publicada no século XVI, constata que, nessa obra “*le sens du genius est totalement transposé, même si sa notion de génie reste peu élaborée, indice d'une origine récente*” (ZILSEL, 1993, p. 245). Mas como tal fenômeno poderia ter ocorrido? Zilsel busca, desde a Antigüidade, alguns indícios, mas termina por encontrar uma arqueologia do processo bem mais recente:

Quand et comment s'est réalisé cet amalgame entre l'ingenium, l'inspiration divine et le genius, qui produit le génie selon Scaliger? Un premier repère chronologique important est In calumniatorem Platonis (1469) du cardinal Bessarion. Il distingue le "divin" Platon du "démoniaque" Aristote, adjectif dérivé des démons que Cicéron appelle les lares et Apulée lares ou genii, précisant qu'ils étaient très respectés dans l'Antiquité et n'avaient pas le sens du démon chrétien, mais que le qualificatif "divin" est supérieur, comme Dieu est supérieur aux choses naturelles. (ZILSEL, 1993, p. 347)

Encontrar as razões de tal identificação à primeira vista indevida apenas no século precedente é um meio de pensar o fenômeno de modo mais confortável, pois o recorte amplo de Zilsel o obrigaria, se realmente se propusesse a tal revisão diacrônica, a repensar seu estudo na totalidade. Assim, ele perde a chance de perseguir uma pista que estava diante de seus olhos, na menção quase incidental a Apuleio. Muito mais famoso por sua prodigiosa narrativa de metamorfoses e mitos de restauração de **O asno de ouro**, ele também foi um dos precursores do pensamento neoplatônico, e, ao falar sobre o *daímon* de Sócrates, abriu uma porta inestimável para o estabelecimento do gênio demoníaco.

Um caso limite: Apuleio e o genial demônio socrático

Apuleio viveu no século II d. C. e, portanto, um século antes do florescimento do neoplatonismo sobretudo com Plotino. Mas suas interpretações de Platão encontraram eco, sobretudo sua visão do *daímon* socrático descrito por Platão. Para um rastreamento de possíveis cruzamentos etimológicos entre o gênio e o demônio por meio de seus ancestrais *genius* e *daímon*, o texto **De deo Socratis** é excepcionalmente proveitoso. Neste texto, Apuleio traça um painel do *daímon*, seu papel como intermediário entre o humano e o divino e termina por ilustrar sua exposição com o elogio de Sócrates e de seu *daímon* em particular. Definindo o termo, Apuleio afirma:

Caeterum sunt quaedam divinae mediae potestates, inter summum aethera, et infimas terras, in isto intersitae aeris spatium, per quas et

*desideria nostra et merita ad deos commeant; hos Graeci nomine δαίμονας nuncupant.*² (APULÉE, s/d, p. 276)

O papel do *daímon* como intermediário entre as esferas e entre as instâncias divina e humana não é novidade, mas chama atenção o fato de Apuleio utilizar caracteres gregos para apresentar o *daímon*, sobretudo porque, no decorrer do texto, irá transliterar a palavra extensivamente sob a forma “*daemon*”. Tal fato, em um texto no qual a clareza por meio da expressão em língua latina é destacada mais de uma vez, torna-se significativo e nos oferece uma via de entrada não apenas no texto, mas na visão particular do par *genius/daímon*.

Um dos maiores problemas para identificar o *genius* (bem como o *daímon*) à nossa noção moderna de gênio encontra-se no fato de ambos não se mesclarem com aqueles a que se ligam gerando uma indistinção entre ambos nos termos atuais (como na dupla possibilidade de expressão em “um gênio” ou “um homem de gênio”). Outro problema é que nossa visão das duas entidades tende a aproximá-las e mesmo igualá-las; todavia, as referências textuais que nos permitam confirmar tal visão na Antigüidade não são tão volumosas. O texto de Apuleio oferece um ponto de intersecção em ambos os aspectos. Afirmando que os deuses não devem ser suscetíveis à todo espectro de emoções humanas (como o ódio ou amor, por exemplo), Apuleio concede que, no entanto, tais emoções convêm aos *daímones*:

*Sed et haec cuncta, et id genus caetera, daemonum mediocritati rite congruunt. Sunt enim inter nos ac deos, ut loco regionis, ita ingenio mentis intersiti, habentes communem cum Superis immortalitatem, cum inferis passionem. Nam, proinde ut nos, pati possunt omnia animorum placamenta uel incitamenta, ut et ira incitentur, et misericordia flectantur, et donis inuitentur, et precibus leniantur, et contumeliis exasperentur, et honoribus mulceantur, aliisque omnibus ad similem nobis modum uariantur.*³
(APULÉE, s/d, p. 284-6)

² “De resto, certas potências divinas intermediárias, cuja morada é este espaço aéreo que se estende entre o éter superior e nossa humilde terra, tem por função fazer os deuses tomarem conhecimento de nossos votos, nossos méritos. Tais potências dos gregos o nome de δαίμονας (*daímones*)”. Tradução “de serviço” cotejada com versão francesa de Henri Clouard para a edição citada. As demais traduções deste texto de Apuleio seguem o mesmo princípio.

³ “Mas todas essas emoções e aquelas do mesmo gênero convêm de modo significativo ao estado intermediário dos *daímones*. Com efeito, eles se encontram entre os deuses e nós pela região onde habitam, pela natureza de seu engenho mental, tendo em comum com os deuses superiores a imortalidade, e em comum conosco as paixões. Pois eles conhecem, como nós, todos os movimentos por meio dos quais a alma se acalma se excita: a cólera que irrita, a piedade que (co) move, os dons

Aproveitando-se da mesma imortalidade que os deuses, os *daímones* justificam sua posição intermediária nos planos da existência ao prover as paixões humanas. E, na expressão “*ita ingenio mentis intersit*”, em que pese o *ingenium* como o inato característico, temos sua aproximação ética com o *daímon*. Para justificar terminologicamente a junção dos três termos propostos de início, falta, ainda, uma menção textual ao *genius* como sinônimo de *daímon*. Felizmente, o texto de Apuleio é generoso até mesmo nesse sentido, pois, retomando os caracteres gregos e pensando a particularidade do latim (o que reforça a transubjetividade lingüística), diz:

Id potius praestiterit latine dissertare, varias species daemonum a philosophis perhiberi, quo liquidius et plenius de praesagio Socratis, deque eius amico numine cognoscatis.

Nam quodam significatu et animus humanus, etiam nunc in corpore situs, δαίμων nuncupatur:

[...]

*Igitur et bona cupido animi, bonus deus est. Unde nonnulli arbitrantur, ut iam prius dictum est, ευδαίμονας dici beatos, quorum daemon bonus, id est, animus uirtute perfectus est. Eum nostra lingua, ut ego interpretor, haud sciam an bono, certe quidem meo periculo, poteris Genium uocare, quod is deus, qui est animus sui cuique, quamquam sit immortalis, tamen quodam modo cum homine gignitur, ut eae preces, quibus Genium et Genitam precamur, coniunctionem nostram nexumque uideantur mihi obtestari, corpus atque animum duobus nominibus comprehendentes, quorum communio et copulatio sumus.*⁴ (APULÉE, s/d, p. 288)

Destacando a necessidade de dissertar em latim em nome da clareza, finalmente Apuleio deixa de lado a transliteração para afirmar a respeito da tradução

que seduzem, as preces que enternecem, os ultrajes que exasperam, as homenagens que desarmam... enfim, toda a gama de nossas emoções”.

⁴ “É preferível dissertar em latim sobre as variadas espécies de *daímones* citadas pelos filósofos e chegar assim a um conhecimento mais claro e completo do sentido do pressentimento que possuía Sócrates e do númen que ele tinha por amigo./ Em certo sentido, a alma humana, mesmo prisioneira do corpo, chama-se *δαίμων* (*daímon*)./ Um bom desejo da alma é um bom deus. Disso provém, segundo pretendem alguns, o nome *ευδαίμονας* (*eudaímones*) dado aos afortunados que possuem um bom *daímon*, isto é, uma alma perfeitamente virtuosa. Em nossa língua, não sei se existe um termo equivalente, mas me arriscaria a empregar a palavra *genius*. Pois o deus, que é nossa alma, por mais que seja imortal, nasce (*gignitur*), contudo, por assim dizer, conosco. De modo que as preces endereçadas ao *Genius* e à *Genita* me parecem testemunhar nossa dupla natureza, encerrando nesses dois termos o corpo e a alma cuja semelhança e união nos compõem”.

de *daímon* (sobretudo o *eudaímon*): “*Eum nostra lingua, ut ego interpretor, haud sciam an bono, certe quidem meo periculo, poteris Genium uocare*”. Etimologicamente, já podemos pensar nas aproximações entre o gênio e o demônio, em termos de memória lingüística. Mas, com a identificação do gênio com a própria alma, transubjetivando o humano e o divino, chegamos a algo de transgressão demoníaca em termos atuais, de modo que o *daímon* intermediário é a via de acesso do humano para o além do humano, para o (agora já podemos ousar dizê-lo) genial. Em **La théorie du génie dans le préclassicisme allemand**, Pierre Grappin, partindo da visão de Sócrates por Hamann, analisa a “ignorância” socrática como um exemplo do saber transmitido pelo *daímon* feito inspiração genial: “*le savoir est remplacé chez Socrate par quelque chose qui est plus grand et combien plus vrai : son démon, son Genius. Quand il s’est dépouillé de toute vaine science, son démon s’approche de lui et lui ouvre de merveilleuses révélations*” (GRAPPIN, 1952, p. 202). Junto com o poeta, o profeta é veículo do divino que, com o passar do tempo, reclama para si o poder encantatório e, busca divinizar-se. Um ato de tomar o Céu de assalto – demoníaco portanto. Que também seja um ato eticamente genial, Grappin não tem dúvidas, pois, continuando a refletir sobre essa inspiração ao mesmo tempo de Deus e do Diabo, lembra do nome de Edward Young e de seu texto que é um dos fundadores do gênio moderno: “*Young dit de même dans ses Conjectures que c’est la même réalité, le même souffle de Dieu en nous qui s’exprime, tantôt par la conscience morale tantôt par l’inspiration géniale*” (GRAPPIN, 1952, p. 202).

O que mais impressiona nessa visão dos ancestrais do gênio diabólico é a necessidade de inter-relação com a alteridade que o tema apresenta. Seja em termos místico-religiosos, literários ou mesmo lingüísticos, o gênio agônico sob o signo do Diabo nos obriga a pensar o Eu a partir do Outro. Isso será de enorme importância quando mergulharmos nas relações entre demônios geniais e seus precursores divinos e igualmente geniais. Mas, antes disso, servirá de varadouro para encararmos o lado maldito do gênio em toda sua radicalidade a partir do Romantismo.

GÊNIO, DEMÔNIO

Gênio, Demônio e Romantismo: imitação e criação

Apesar de as relações que aproximam o conceito de gênio tanto ao de demônio quanto a outros congêneres terem sua origem em um passado clássico greco-latino, é com o advento do Romantismo que a figura do gênio, nos termos em que este estudo se propõe a estudá-lo, configura-se de modo mais acabado. Na verdade, a partir do Romantismo e de seus antecedentes mais diretos, o gênio passa a constituir uma verdadeira instância do próprio processo artístico, uma vez que ele, o gênio, surge de modo a desequilibrar a balança que sustinha o princípio mimético e o poiético na arte em geral. Afinal, o gênio representa, no pensamento romântico (mas não apenas nele), o próprio poder criador, capaz de igualar e superar corretivamente a própria Natureza. Tal condição explica muitos dos motivos pelos quais o gênio obteve tamanho destaque no pensamento romântico, afinal, “a concepção do gênio [no Romantismo] desloca o centro gravitacional da análise estética: o que importa já não é tanto a obra e a sua apreciação; é agora, bem mais, o poeta e criador” (ROSENFELD, 1992, p. 14).

Mas o fato de maior importância para a aproximação genial-diabólica é justamente a ênfase no poder criador. Ao ligar irremediavelmente o artista ao ato criacional, o pensamento romântico europeu, uma vez que, em termos místicos, situa-se em uma sociedade basicamente judaico-cristã, aproxima o artista do principal arquétipo de criador, a própria figura do Deus bíblico. Ainda que (em uma postura particularmente demoníaca!) buscassem outras fontes míticas de identificação, os artistas românticos não poderiam jamais se furta ao universo sócio-cultural no qual estavam inscritos, de modo que as relações com o *mythos* bíblico não podem ser desconsideradas, merecendo, antes, papel de destaque.

Assim, um olhar sobre a natureza da criação artística pode mostrar o quanto temos de demonismo agônico e atuante no papel do gênio. E tal postura pode ser encontrada, no universo que chamamos de “ocidental”, desde os primórdios das reflexões sobre o tema, na polêmica entre Platão e Aristóteles. Ao condenar a arte e torná-la eticamente mimética em termos negativos, Platão afasta o artista de qualquer poder preponderante no universo. Na verdade, em termos de confrontação,

a própria idéia do Demiurgo, criador da realidade sensível — cópia do mundo das idéias —, já aponta para uma demonização do ato criacional que se coloque em disputa com alguma relidade (não importa de qual natureza) precedente, e, não sem motivos, a oscilação entre o neo-platonismo plotiniano e o pensamento gnóstico pôde produzir um laldabaoth tão “diabólico”. No caso da criação artística, cópia em terceiro grau, cópia de cópia, o afastamento da verdade ideal — negação do filosofar platônico — é negativizado em termos incisivos. No livro X da **República**, a fala de Sócrates a Glauco dá a dimensão de tal processo negativizador:

Sócrates - Era a esta conclusão que queria conduzir-vos quando dizia que a pintura, e costumeiramente toda espécie de imitação, realiza a sua obra longe da verdade, que se relaciona com um elemento de nós mesmos que se encontra afastado da sabedoria e não se propõe, com essa ligação e amizade, nada de saudável nem de real. (PLATÃO, 1999, p. 331-2)

O julgamento socrático permite que se entreveja algumas implicações das idéias platônicas e, embora não seja possível, devido ao recorte deste comentário, considerar todas, podemos nos ater às mais importantes. Em uma delas, temos uma implicação ética: o homem deve aspirar à verdade e, portanto, afastar-se da *mimesis*. Aristóteles, por seu turno, afasta-se do mestre e redime eticamente o ato mimético, ligando-o ao ser humano, por meio justamente daquilo que gerará, no futuro, uma tensão produtiva no Romantismo, a *poíesis*:

Duas causas naturais parecem dar origem à poesia. Ao homem é natural imitar desde a infância — e nisso difere ele dos outros seres, por ser capaz da imitação e por aprender, por meio da imitação, os primeiros conhecimentos —; e todos os homens sentem prazer em imitar. (ARISTÓTELES, 1999, p. 40)

Este não é o caso de propor Aristóteles como um romântico *avant la lettre* (embora o estagirita possa, ainda hoje, ser considerado precursor de muitas de nossas perspectivas reflexivas), mas apenas de lembrar como a tensão entre esses dois pólos do processo artístico está presente desde o início do pensamento sobre o

fenômeno literário. Ainda lembrando a **Poética** aristotélica, encontramos a redenção da arte frente à verdade por meio de sua relativização sob a forma do verossímil. Não se trata mais da imitação do que “é”, mas a representação daquilo que “poderia ser”. Não é sem motivo que o pensamento aristotélico (ainda que distorcido) seria fundamental para o Renascimento, período no qual se inicia a apoteose do indivíduo que atingiria seu pleno desenvolvimento no Romantismo. Aristóteles lança, sim, bases para a exaltação de um criador capaz de corrigir a criação natural (comumente identificada com a divina). Se, na **República**, Platão faz Sócrates afirmar:

Sócrates – Aí está! No meu modo de ver, o que se deve pensar de tudo isto é o seguinte: quando um indivíduo vem nos dizer que encontrou um homem conhecedor de todos os ofícios, que sabe tudo o que cada um sabe do seu ramo, e com mais exatidão do que qualquer outro, devemos assegurá-lo de que é um ingênuo e que, ao que parece, deparou com um charlatão e um imitador, que o iludiu a ponto de lhe parecer onisciente, porque ele mesmo não era capaz de distinguir a ciência, a ignorância e a imitação. (PLATÃO, 1999, p. 325)

Aristóteles pode contra-atacar por meio de uma argumentação igualmente significativa:

Ademais, quando a crítica volta-se para um defeito em relação à verdade, de que não se representam os originais tais quais são, há que responder como fez Sófocles: que ele representava as pessoas como deviam ser e Eurípides, como eram. Essa é a solução. (ARISTÓTELES, 1999, p. 71)

Se levarmos em conta a crítica platônica sobre um hipotético “conhecimento absoluto”, basta que consideremos o ato de desagravo de Aristóteles por meio do verossímil para invertermos as posições e chegarmos a outra implicação importante do debate platônico-aristotélico, e a uma concepção da inteligência do mundo em consonância com os preceitos românticos. Embora não discorram em termos de um pensamento cristão (nem o poderiam em função da precedência temporal) poderíamos aproximá-los de uma postura, no caso de Platão, de uma crítica a toda

a tentativa de identificação com a essência do *ethos* universal (ser como Deus, poderíamos dizer), e, no caso de Aristóteles, de aspiração a corrigir o mundo sensível, alterando-o criativamente (ser como Lúcifer, também poderíamos dizer).

Assim, a identificação posterior entre gênio e demônio (tanto em termos de procedimento quanto de figuratização mítica) encontra um de seus principais fundamentos (se não o principal) no princípio poiético, a criação artística original e corretiva. A importância da criação original na concepção do gênio a partir do Romantismo (embora suas raízes se estendam para um período ainda anterior) pode ser sentida em todos os comentários sobre o tema. A título de exemplo, podemos lembrar Winsatt Jr. e Brooks, que, no capítulo catorze de seu **Literary Criticism**, intitulado “*Genius, Emotion, and Association*”, utilizam Dryden para destacar a importância da originalidade para a concepção do gênio criador:

Dryden, in his elegantly blunt way, had once said of the Elizabethan writers:

*Fame then was cheap, and the first comer sped;
And they have kept it since, by being dead.*

This gross mistake had at least the merit of proceeding on the assumption that literary worth was something that might suffer by comparison with superior worth. On the new theory, of genius and originality, the only way to be sure of having any worth (a kind of inescapable and hence unmeritorious worth) was to be in on the threshold of literary history, to get there first, even if with the least. For all improvements on the beginning would inescapably suffer the handicap of not being first. Thus literary creators were accorded in effect that variety of honor, in most cases necessarily sentimental and archaic, which the world can afford for its inventors — na Archimedes, a Fulton, a Watt, the brothers Wright — athletes who died in good time, runners whom renown did not outrun. Why would not Homer's poems, on Edward Young's view, be subject to the same discount in the value as the first steamboat or the first airplane if put into competition with the machines of 1950? Simply because of the peculiar fiat, the confusion in critical thinking between poet and poem, by which during this period in critical history the first became equivalent with the best. (WINSATT JR., BROOKS, 1970, p. 290)

Essa imperativa necessidade de originalidade foi constante desde os antecedentes do Romantismo, de modo que autores que estiveram ligados ao movimento de alguma forma sempre destacaram sua importância, fosse por meio do elogio direto do gênio e da criação original, fosse por meio de seus avatares como a imaginação ou o onírico. William Hazlitt, no ensaio “*On Genius and Common Sense*”, conclui seu raciocínio sobre o tema com uma sentença eloqüente: “*Good nature and common sense are required from all people; but one proud distinction is enough for any one individual to possess or to aspire to*” (HAZLITT, s/d., p. 71). Esta alta distinção do artista original, hipertrofiando a relevância do fruto do trabalho do gênio, em um universo místico e religioso que já apresentava um pensamento judaico-cristão estabelecido (após a apoteose do Diabo no pensamento medieval e na subsequente reforma luterana), permitiu uma identificação ainda mais forte entre o gênio e o demoníaco, em função, também, do papel ativo e agônico do artista genial frente à “criação divina”. Não sem razão, um dos autores de maior influência na constituição do paradigma genial romântico, o inglês Edward Young, em **Conjectures on Original Composition**, de 1759, identifica o gênio ao próprio processo natural de criação. Sobre Young, Márcio Suzuki, em seu **O gênio romântico**, afirma:

É provável que um dos momentos mais representativos da discussão sobre o gênio no século XVIII se encontre nas *Conjecturas sobre a Composição Original*, de Edward Young, que tiveram na Alemanha do Sturm und Drang uma repercussão maior do que na própria Inglaterra. O texto, como bem se sabe, representa uma mudança profunda na maneira de descrever a produção artística, pois rejeita a idéia de que a criação poética possa ser pensada em analogia com a produção de uma máquina por um artesão. A criação deve ser antes comparada a um organismo, que cresce autonomamente em virtude de sua própria natureza. (SUZUKI, 1998, p. 59)

Os motivos para esta profunda influência do texto de Young podem ser sentidas ainda hoje quando nos remetemos às palavras originais do autor, nas quais encontramos, não apenas a identificação com a Natureza, mas um elogio da originalidade em detrimento da imitação artística. Em uma passagem célebre, afirma Young:

The mind of a man of Genius is a fertile and pleasant field, pleasant as Elysium, and fertile as Tempe; it enjoys a perpetual Spring. Of that Spring, Originals are the fairest Flowers: Imitations are of quicker growth, but fainter bloom. Imitations are of two kinds; one of Nature, one of Authors: The First we call Originals, and confine the term Imitation to the second. (YOUNG, 1966, p. 9)

É necessário, aqui, fazer uma ressalva a respeito do fim da passagem citada. Por vezes, os comentadores de Young conseguem enxergar na afirmação acerca dos dois tipos de imitação uma relativização do ato criador em sua já declarada superioridade frente ao ato imitativo. Porém, com muita clareza, Young afirma que os criadores originais, se algo imitam, “imitam” a capacidade da Natureza em produzir obras de primeiro grau na escala criacional. Se pensamos na Natureza como sinônimo do próprio criar divino, temos então, em Young, uma afrontosa disputa que poderia perfeitamente ser vista como demoníaca.

Ao realizar este elogio dos poderes criativos do gênio, o Romantismo abre espaço para que a própria percepção valorativa da obra de arte mude também em função das regras internas da criação original. Lembrando, conforme mencionado, o eco das idéias de Young no pensamento alemão, veremos que mesmo nos maiores representantes do pensamento estético e poético romântico a tendência auto-regradora do gênio está presente. Em um fragmento atribuído a August Wilhelm Schlegel, publicado na **Athenaeum** em 1798, encontra-se a afirmação seguinte: “*Man kann sagen, dass es ein charakteristisches Kennzeichen des dichtenden Genies ist, viel mehr zu wissen, als es weiss, das es weiss*”⁵ (SCHLEGEL, 1994, p. 102). Este conhecimento inconsciente aponta para uma percepção sobre-humana do mundo, bem condizente com a figura do gênio romântico, titã, profeta e herói. Ao impor sua visão ao mundo por meio de sua criação, o gênio altera quaisquer regras precedentes, uma vez que esta mesma visão criativa é sua medida por meio da qual o próprio mundo é também medido. Em outro fragmento da **Athenaeum**, este atribuído a Novalis, tal tendência é sintetizada de modo perfeito:

⁵ “Pode-se dizer que um traço característico do gênio poético é saber muito mais do que ele sabe que sabe” (SCHLEGEL, 1994, p. 103). Tradução de Victor-Pierre Stirnimann em SCHLEGEL, F. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1994. As traduções subseqüentes deste livro referem-se à mesma fonte.

*Wer sucht, wird zweifeln. Das Genie sagt aber so dreist und sicher, was es in sich vorgehn sieht, weil es nicht in seiner Darstellung und also auch die Darstellung nicht in ihm befangen ist, sondern seine Betrachtung und das Betrachtete frei zusammenzustimmen, zu einem Werke frei sich zu vereinigen scheinen*⁶ (apud SCHLEGEL, 1994, p. 104-6)

Contudo, ao se colocar como medida de todas as coisas, o gênio propõe-se a ocupar um espaço já devidamente preenchido pela figura judaico-cristã de Deus, sobretudo a cristã. Ao fazê-lo, abria espaço para uma nova identificação que servirá como matriz para gênio romântico e todas as outras reflexões subseqüentes sobre o tema: a figura do Diabo, sistematizada a partir do mito tardio de Lúcifer caído e potencializado graças à leitura fortemente original de Milton no **Paradise Lost**. Aqui, por sinal, seria interessante um enfoque em mais um elemento importante na leitura demoníaca do gênio: o elemento marginal, o *outsider*, o louco, o criminoso. Portanto, é hora do gênio transgressor, pois o Inferno está próximo.

Gênio, Demônio e Romantismo: crime e loucura

Para entendermos a identificação do gênio com figuras de marginalidade como o louco ou criminoso, devemos retroceder até os primórdios das reflexões poéticas na Grécia clássica e lembrar como a figura do artista, em geral, e do poeta, em particular, estava comumente ligada à idéia da possessão divina. A figura do poeta entusiasmado, literalmente tomado pelo deus ou pelas musas atuava como um substituto para os conceitos ainda não presentes de imaginação e genialidade. Como bem lembram René Wellek e Austin Warren em sua **Teoria literaria**:

La naturaleza del genio literario siempre há sido atractivo tema de especulación, y ya en tiempo de los griegos se entendió como emparentada com la "locura" (que debe entenderse como el campo que media entre la neurosis y la psicosis). El poeta es el "poseso": es distinto a los demás hombres, más y menos al próprio tiempo; y el fondo inconsciente desde el cual habla se considera infrarracional y superrracional a un mismo tiempo. (WELLEK, WARREN, 1959, p. 97)

⁶ Quem busca, duvida. O gênio, porém, diz de maneira tão segura e atrevida o que ele vê que lhe passa por dentro porque sua descrição não é parcial; sua observação e seu objeto parecem se harmonizar livremente, e livremente se unificar em uma obra" (p. 105)

Não devemos, contudo, esquecer que esta visão do poeta como um “possuído” não descarta, necessariamente, um preço a se pagar diante dos dons concedidos. Na verdade, em consonância com outros mitos sobre aquisição do conhecimento, o conhecimento poético, analéptico, bem como o profético, proléptico, é obtido através de um pagamento habitualmente físico, sobretudo ligado à visão. Novamente com Wellek e Warren:

Otra concepción también antigua y duradera es la que entiende los “dones” del poeta como compensación: la Musa arrebató la vista de los ojos de Demódoco, pero le otorgó el don amable de la canción (Odisea), como al ciego Tiresias le concedieron los dioses la visión profética. Impedimento y compensación no siempre son, desde luego, tan directamente correlativos; y la dolencia o deformidad puede ser psicológica o social en vez de física.
(WELLEK, WARREN, 1959, p. 97-8)

Esta constatação de que o pagamento de dano pelo dom pode ser também psicológico ou social é especialmente importante para a apropriação romântica e pós-romântica do entusiasmo poético por meio do gênio. Ao destacar o caráter original do gênio, com destaque para sua insubordinação perante as regras e colocação fora dos limites de contenção social, o Romantismo lançou novos fundamentos para a aproximação entre o gênio e a figura demoníaca. E, como mediador ou avatar do gênio demoníaco, temos as figuras marginais em geral, tais como os já citados criminosos ou loucos.

Para uma melhor compreensão do modo pelo qual as reflexões sobre o gênio estabeleceram um paralelo deste com figuras marginais, podemos determinar um recorte preciso e levar em consideração o pensamento psicológico e científico do século XIX ou de momentos do século XX que encontravam sua base no século precedente. A opção por um recorte aparentemente tão extravagante explica-se não só pelo fato de este século XIX receber de modo acabado as diversas teorias do gênio dos fins do século XVIII, mas também por contribuir fortemente, a despeito da desmistificação posterior, para uma justificação dita “científica” do gênio como desajustado. Tal fato não deixa de despertar curiosidade quando lembramos que as aspirações científicas do século XIX (determinismo, positivismo, evolucionismo,

entre outros) apontavam para um desejo humano de apreensão e antecipação do destino humano através do Tempo, com a esperança, claro, da evolução. Lembrando da figura de Giovanni Bovio, controvertido intelectual italiano, temos uma definição do indivíduo genial que aponta para tal aspecto. Criticando a visão de Lombroso e de seu **Genio e degenerazione**, Bovio propõe uma leitura da evolução do gênio por meio de uma perspectiva extremamente agônica frente à sociedade à qual o gênio não pode se adaptar. Afirma Bovio:

Por eso el desarrollo del genio, como el de todas las grandes energías, procede impetuoso por contrastes rápidos, los cuales implican muchas involuciones, en el sentido de que bajo una misma dirección, mientras un órgano nuevo se forma, outro órgano viejo se atrofia.

De modo que desarrollo e involución se equilibran bajo su vista, produciendo un tercer término; y así como en la naturaleza, dos fuerzas contrarias — atracción y repulsión — dan un tercer término, la gravitación, así también en la biología la involución e el desarrollo producen la epigénesis.

La evolución, pues, efectuada por el genio, es evolutiva, y éste es conservador en cuanto es progresivo, semejante a Júpiter, que era gobernante en tanto era impulsor. (BOVIO, 1943, p. 22)

Em consonância com o elogio de Bovio do gênio, temos também Max Nordau, que, em sua **Psico-fisiologia del genio y del talento**, define ambos nos seguintes termos:

[...] un talento es un sér que realiza actividades general o frecuentemente practicadas, mejor que la mayoría de los que han tratado de adquirir la misma aptitud: un genio es un hombre que imagina actividades nuevas aún que practica actividades conocidas según un método completamente propio y personal. (NORDAU, s/d., p. 42)

Nordau aproxima-se de Bovio quanto à percepção evolutiva do gênio, mas é mais incisivo quanto ao afastamento do gênio com relação a uma figura marginal, em especial o louco, novamente por meio de um desvio das idéias de Lombroso. Continuando sua exposição, o pensador austríaco afirma a este respeito:

Si nada digo acerca de las causas que producen el genio, porque estas causas son aún desconocidas, dedicaré, sin embargo, aquí, algunas palabras a las relaciones entre el genio y la locura; se há querido asimilar estos dos términos; en opinión de un gran número de alienistas, el genio es una neurosis: mi ilustre maestro Lombroso precisa: el genio es una forma de epilepsia; luego, pues, siempre patológico, siempre degenerativo. Yo creo que éste es un error que tiene su punto de partida sobre todo en una aplicación tradicional, pero inexacta, de la palabra genio; se llama así, con una deplorable facilidad, a cualquier imbécil extático que se las echa de profeta o de artista y que deslumbra por su extravagancia absurda a esa porción, la más repulsiva del ejército de los filisteos: los snobs que blasonan de estetismo. (NORDAU, s/d., p. 69-70)

Tais idéias, hoje ultrapassadas em suas aspirações de ciência, serviram, inclusive, para nefastas mistificações de evolução racial que tão lamentáveis resultados apresentaram no século XX. Contudo são ilustrativas de uma posição contrária à maioria das percepções acerca da sanidade ou não do homem de gênio desde a consolidação do conceito de genialidade nas antecâmaras do Romantismo. Apenas para lembrarmos como a reflexão literária tratou o tema, podemos citar o ensaio de Charles Lamb intitulado “*Sanity of True Genius*”. Aproximando as idéias de gênio e “*wit*”, afirma Lamb:

So far from the position holding true, that great wit (or genius, in our modern way of speaking) has a necessary alliance with insanity, the greatest wits, on the contrary, will ever be found to be the sanest writers. It is impossible for the mind to conceive a mad Shakespeare. The greatness of wit, by wich the poetic talent is here chiefly to be understood, manifests itself in the admirable balance of all the faculties. Madness is the disproportionate straining or excess of any one of them. (LAMB, s/d., p. 219)

Apenas para citarmos mais um exemplo da questão no domínio literário (a discussão mais extensiva sobre o tema será desenvolvida nos capítulos subseqüentes, com destaque para a obra de Thomas Mann), podemos lembrar a discussão proposta por Nedd Willard em seu livro **Le génie et la folie au dix-huitième siècle**. Utilizando Diderot como paradigma do homem genial do século XVIII, Willard define o gênio nos seguintes termos: “*Le génie, c’est la capacité de*

mieux comprendre et de mieux faire que les autres hommes. [...] On ne peut pas le faire naître mais, si le terrain est favorable, on peut le diriger dans le sens voulu par la société. Il n'a rien à voir avec la situation sociale des parents (WILLARD, 1963, p. 27). Acenando com a possibilidade de contenção do gênio por meio da condução do mesmo no sentido pretendido pela sociedade, Willard, abre também espaço para uma melhor assimilação do mesmo neste meio social. A partir disto, não causa espanto que sua visão das relações entre gênio e loucura seja de total afastamento. Sobre isso, afirma Willard (com uma citação textual de Diderot) :

Le génie se trouve donc inévitablement opposé à la folie. Le génie est toujours pourchassé dans la société qui est l'oeuvre des gens sensibles, d'où l'idée de Diderot que les fous sont les plus nombreux dans le monde. Le génie est persécuté et haï par tous les gens sensibles. Les poètes, les prêtres, les fous de toute espèce, ont peur du génie et veulent l'exiler ou le détruire. En revanche, le génie, avec sa raison, montre impitoyablement la sottise humaine et révèle la folie des préjugés. Le génie est le juge et le fouet des sots. Ses moyens d'expression, comme le théâtre, sont "la verge dont l'homme de génie se sert pour châtier les méchants et les fous". Le génie agit ainsi en vertu de sa raison. Il fait une chirurgie délicate et dangereuse sur les maladies mentales et sociales de ses concitoyens. (WILLARD, 1963, p. 30)

Uma consideração apressada sobre a passagem acima poderia apontar em um sentido contrário a uma demoníaca identificação do gênio com o *outsider*. Todavia, algumas considerações sobre as idéias de Willard sobre Diderot e do próprio Diderot, mostram o algo diverso. Diderot considerava o gênio menos um criador do que um descobridor de segredos escondidos da Natureza e, conforme veremos, em suas produções literárias, estabeleceu um limite muito mais ambíguo entre o gênio e o louco. De qualquer modo, ao utilizar Diderot como exemplo de gênio, Willard, a despeito de todo o hiperbólico discurso sobre o gênio e seu papel de juiz, abre espaço para uma visão mais afastada da concepção romântica do mesmo. Assim, embora Diderot tenha sido, bem como Rousseau ou Voltaire, um modelo iluminista do gênio romântico francês, suas particularidades o afastam (enquanto “personagem”) consideravelmente do modelo marginal, com a promessa de equilíbrio, a despeito da confrontação social mencionada (basta que lembremos a oposição proposta entre gênio, de um lado, e os poetas — alinhados aos sacerdotes

e aos loucos —, de outro). Este equilíbrio do verdadeiro gênio seria também assimilado por outros pensadores da literatura, mas como esperar que o gênio, extraordinário por sua própria definição, possa se adequar a qualquer forma de regra, ainda que seja ligada aos princípios de sanidade? Ao menos podemos esperar que a expansão genial leve a uma redefinição dos limites do saudável, seja em termos físicos ou psicológicos. Por isso, quando Karl Jaspers utilizar Strindberg para refletir sobre as relações entre gênio e loucura, ele o fará nos seguintes termos:

Sea cual sea el concepto en que, al correr de los tiempos, se le pueda tener, tanto si se le considera como un autor de moda, al que pronto se olvida, como si se le reputa un gran poeta, cuyo recuerdo siempre perdurará, o si se piensa que no constituye sino un síntoma, muy característico de una época, pero sin importancia sustantiva, siempre quedará el hecho de que Strindberg presenta a la psicopatología el caso de un enfermo excepcionalmente instructivo, porque nos há dejado un cuadro completísimo y lleno de sugerencias donde se recogen, com una prolijidad sin precedentes, todos los detalles y recovecos de su psicosis. (JASPERS, 1961, p. 27-8)

O que chama atenção nesta passagem de Jaspers é o julgamento sem brechas para o questionamento do caráter psicopático do gênio. Em um texto similar, intitulado **Genialidad y psicopatología**, José M. Sacristán principia por considerar apenas o caráter extraordinário do gênio: *“Cuantos se han ocupado modernamente del problema del genio admiten la existencia de una causa primaria; esto es, una disposición psíquica total desviada del tipo medio de naturaleza hereditaria”* (SACRISTÁN, s/d., p. 15). Todavia, aproximando-se das posições de Jaspers e de Ernst Kretschmer, Sacristán termina por aproximar o gênio da doença mental: *“Hay una correlación biológica evidente entre el genio y el accidente psicopático degenerativo”* (idem, p. 18). Antes de iniciar suas análises de uma série de indivíduos geniais, Sacristán faz uma ressalva que os autores precedentes também fizeram, e que nos abre caminho para uma curiosa constatação: *“Pero sí sería insensato forzar el argumento y concluir, como quería Lombroso, que el genio es locura”* (idem, p. 19). Aqui, cabe a seguinte questão: por que tamanha implicação com o pensamento de Cesare Lombroso? A decadência da frenologia, sem dúvida, aponta alguns motivos, contudo, em meio a tantas mistificações científicas, ela

não basta. Um dos motivos mais fortes está na implicação lombrosiana que dá ao gênio um caráter marginal sem possibilidades de escape. Ao fazê-lo, estabelecemos um problema ético, pois ligamos os criadores geniais das principais realizações humanas a um aspecto de negatividade, como a loucura e algumas de suas decorrências, como o crime, por exemplo. Tal postura pode não ser tão agradável à primeira vista, mas liga-se de modo perfeito com o princípio agônico do gênio criador, em especial sob uma roupagem demoníaca.

Por sinal vale lembrar, aqui, as posições de Kretschmer com relação ao gênio. Em seu **Geniale Menschen**, a primeira parte diz respeito às leis do gênio, com o destaque de um subcaptítulo inteiro dedicado ao demoníaco como tema. Recuperando a aspecto criativo do *daímon* socrático e aproximando-o da psicopatia, Kretschmer oferece uma concepção do gênio capaz de unir o conceito à transgressão criativa que, cada vez mais, revelou-se demoníaca:

De la comparación de un copioso material parece deducirse que el momento más favorable para la aparición de genios en el marco hereditario de [...] familias, entroncadas desde muy antiguo, se presenta precisamente cuando empiezan a mostrar síntomas de degeneración. A la simple aptitud debe sumarse en el genio el daimónion, el cual parece que tiene mucho que ver interiormente con el elemento psicopático. Tal factor demoníaco es este algo en apariencia inexplicable, la originalidad espiritual, las ideas insólitas y las extraordinarias pasiones que encierra la naturaleza del genio. (KRETSCHMER, 1954, p. 15)

Assim, destaca-se como o gênio pode assumir seu lado obscuro e intensificar sua condição de *outsider*. A transgressão e a ética agonista, presentes desde os primórdios do conceito, podem também assumir uma posição mais evidente e, de modo aberto, mostrar ao mundo o gênio demoníaco que se mostra marginal, louco e, por vezes, criminoso. Heróis-vilões, ao menos no caso da literatura, não são raros, basta que lembremos de Iago, Karl Moor, Raskolnikov, entre outros. Contudo, sendo o gênio uma instância humana para além dos limites do poético, é verdadeiramente difícil assimilar esta aproximação entre genialidade e criminalidade. Contudo, tal postura frente ao gênio só é possível quando consideramos a idéia de fora. Afinal, do ponto de vista do gênio, a transgressão não existe, uma vez que ele está sempre de acordo com as leis que realmente importam: as suas próprias. Deste

modo, Henry T. –F. Rhodes, comentando as relações entre gênio e crime, faz o elogio do *agón* ético de modo a redimir o gênio, o criminoso e, assim, o próprio gênio criminoso:

[...] Les ennemis de la société [...] sont peut-être le seul antidote qui reste à l'homme contre la paix de l'esprit; ils le tiennent en alerte, toujours sur ses gardes et prêt à toute éventualité. C'est peut-être un bien sous les apparences d'un mal. Nos criminels sont peut-être nécessaires.

Il en va de même pour le génie. L'individu, même s'il n'est pas un agent libre, au sens théologique et traditionnel, influe profondément sur la marche de l'humanité. L'interprétation de l'histoire, si strictement scientifique soit-elle, ne permet pas de s'arrêter à une autre conclusion. Le génie entre en lutte avec la société et la société triomphe, mais en ce faisant, elle est obligée de changer de terrain; ou au contraire, le génie triomphe de la société et elle est reconstruite sur de nouvelles bases. Dans les deux cas, il y a changement, évolution, avenir. (RHODES, 1936, p. 220)

Em que pese um evolucionismo colocado em termos um tanto quanto fora de moda, temos um processo curioso serve de base para o estabelecimento de um gênio eticamente demoníaco. Considerando que a idéia de “demonização” é habitualmente utilizada no sentido de negativizar alguém ou alguma coisa, podemos fazer a distinção entre dois processos demonizadores, utilizando, para o caso do gênio, em oposição à “demonização negativa” tradicional, uma “demonização positiva” do gênio. Mantendo ainda em vista a proximidade entre genialidade e loucura, é importante ressaltar que não foram apenas nomes polêmicos e questionáveis que estabeleceram o paralelo. Longe de ser insensível aos apelos da frenologia e de outras perspectivas que buscaram cientificar a reflexão a respeito do gênio, um nome consagrado como Arthur Schopenhauer aproveita a relação entre o gênio e o louco para se permitir uma leitura que se abra para a recuperação de ambos:

Vendo assim o louco reconhecer o presente individual, também muito do passado individual, de modo correto, sem fazê-lo, contudo com a conexão, as relações, agindo e falando então de maneira adoidada; percebemos neste o seu ponto de contato com o indivíduo genial: pois também este, abandonando o conhecimento das relações, que é conforme ao princípio de razão, para ver nas coisas apenas suas idéias, e procurar

apreender sua essência apresentada intuitivamente, a cujo respeito uma coisa representa o conjunto da sua espécie, fazendo, nas palavras de Goethe, um caso valer mil, também o homem de gênio negligencia o conhecimento das relações das coisas: o objeto individual de sua contemplação ou o presente por ele apreendido com demasiada vivacidade se revelam numa luminosidade tal, que as outras articulações da cadeia a que pertencem são obscurecidas, no que resultam fenômenos que possuem semelhança de há muito reconhecida com os da loucura. (SCHOPENHAUER, 1999, p. 44-5)

Nesta passagem de **Der Welt als Wille und Vorstellung**, a visão do gênio como anomalia (tal como Schopenhauer o descreve) está presente, mas, por raciocínio inverso, ao mesmo tempo de “enlouquece” o gênio, “genializa” o louco, mostrando, talvez inadvertidamente, como o *outsider* pode tirar poder de sua miséria. Apenas para lembrarmos mais um exemplo significativo de gênio demoníaco definitivamente *outsider*, utilizemos a figura de Henry Miller. Norman Mailer, em um livro entusiasmado sobre o colega maldito intitulado **Genius and Lust**, afirma que um dos motivos da relevância de Miller encontra-se justamente em sua genialidade demoníaca: “*Everybody would have wanted to meet this poet-gangster, barbarian-genius. He would have been the American and heterosexual equivalent of Jean Genet*” (MAILER, 1977, p. 10). E o próprio Miller, em um curioso estudo sobre seu ancestral maldito ainda mais genial e ainda mais demoníaco Arthur Rimbaud, exalta de modo inquestionável o lado marginal do gênio: “O mundo detesta a originalidade; ama o conformismo, só quer escravos e mais escravos. O lugar do gênio é na sarjeta, cavando valas, ou nas minas ou pedreiras, uma toca qualquer onde seus talentos não sejam utilizados” (MILLER, 2003, p. 63). Mas Miller, em sua demonização positiva, vai além e identifica o artista genial, criador original, ao próprio ícone máximo de rebeldia no Ocidente judaico-cristão: Lúcifer caído, Satã, o Diabo:

É aí que o Diabo deve ter entrado em cena. Podem-se imaginar as palavras que escolheu... “Continua deste jeito e você acaba no hospício. Pensa que pode matar os mortos? Deixa isso para mim, os mortos são meu pasto. De mais a mais, você nem sequer começou a viver. Com o talento que tem, basta pedir que o mundo será teu. O que te torna superior é falta de coração. Para que perder tempo com cadáveres putrefatos,

ambulantes?” ao que Rimbaud decerto respondeu: “D'accord!”. (MILLER, 2003, p. 130)

Após este verdadeiro pacto, podemos deixar as ultrapassadas e eloqüentes defesas do gênio louco e criminoso que, contudo, para além de sua validade como “ciência” (devidamente questionáveis), apontam para uma constatação sintomática: o gênio é demoníaco, diabólico, satânico. As reflexões sobre o gênio apontaram sempre para este aspecto, mas a melhor fonte para esta constatação está nas obras dos verdadeiros atores da aventura do intelecto humano: os artistas. Assim, façamos um mergulho na Arte junto dos artistas, pelo recorte da Literatura. Um mergulho até os infernos, é verdade, mas, como ninguém poderia negar, genial.

IN NOMINE PATRIS:

England

BLAKE: A POEM IN TWO BOOKS

As I was walking among the fires of Hell, delighted with the enjoyments of Genius, wick to Angels look like torment and insanity, I collected some of their Proverbs [...].

William Blake, **The Marriage of Heaven and Hell**

O Satan de Milton

Um estudo que se proponha a abordar o gênio a partir de uma identificação com o Diabo em termos agonistas, não pode se desviar da obra daquele a quem, segundo Shelley, esse Diabo tudo deve: John Milton. Atravessando quase três quartos do século XVII, sendo o grande colosso intelectual ligado ao governo de Cromwell na Inglaterra (e colhendo disso o melhor e quase o pior), passando boa parte da vida cego como um Homero moderno, Milton é o responsável pela criação do personagem que simboliza poderosamente o gênio demoníaco: o Satan do **Paradise Lost**. Ao traçar o mais apaixonante retrato do Grande Adversário, Milton não apenas criou um modelo ficcional capaz de congrega em si as aspirações de artistas posteriores; indo além, Milton, quase consubstanciando-se com sua criação, tornou-se a grande influência literária em língua inglesa nas gerações subseqüentes. Se hoje sua presença parece ser cada vez mais discreta, isso se dá pela dificuldade de se lidar com a mais perturbadora e necessária metáfora do que significa duelar no território da Arte, e, como um subterfúgio de defesa, criadores recentes preferem tentar fugir, desesperada e inutilmente, da sombra de Milton, adotando, com cautela, falsos precursores que ostentem uma natureza epigonal diante do deus severo que os observa do alto, sem se importar em serem epígonos de epígonos. Assim como seu satânico personagem, Milton exige altas apostas e o pagamento é sempre à vista.

Entretanto, quando olhamos para o cenário da literatura inglesa, verificamos que, antes de Milton, um outro autor havia estabelecido parâmetros de excelência tão altos que causaria espanto o fato de Milton ser a grande influência das gerações

posteriores. Afinal, William Shakespeare, morreu quando Milton tinha menos de oito anos, mas sua influência, desde então, não fez senão crescer. Mesmo Milton teve de senti-la, de modo que seu Satan necessariamente apresenta ares de Iago, do casal Macbeth e de Ricardo III, entre outros, em maior ou menor escala. Como, então, explicar esse peculiar fenômeno de transferência de influência? Harold Bloom, vigoroso crítico de ambos os poetas, em sua fase mais instigante, separava sempre Shakespeare dos demais atores do jogo da influência. Tentando justificar sua posição, em seu célebre estudo **A angústia da influência**, propõe o seguinte argumento: “Shakespeare pertence à gigantesca idade antes das águas, antes da angústia da influência tornar-se um componente central da consciência poética” (BLOOM, 1991a, p. 39). Assim, o bardo elizabetano não entraria no jogo, assumindo uma posição de *hors concours*. Todavia, o fato de Shakespeare (segundo acreditava Bloom no momento da publicação de seu livro, na década de setenta do século XX) não ser vulnerável à presença de precursores não o impediria, em absoluto, de se tornar – como realmente se tornou – uma divindade secular capaz de fazer sentir sua presença por toda parte. O que talvez ocorra, considerando a presença recorrente de Milton na literatura inglesa como influência, é o fato de Shakespeare, servindo de paradigma do escritor por toda parte, ter se tornado tão universal que deixa de ser essencialmente inglês, à semelhança de seu gêmeo canônico Dante na Itália (país onde o autor da **Commedia** deixa espaço para Petrarca e Boccaccio). Assim, a presença de Milton seria justificada sem que se tivesse de negligenciar a força do precursor. De qualquer modo, Bloom não tem dúvidas quanto ao papel de Milton como sombra angustiante da literatura anglófona, chegando mesmo a afirmar:

Se examinarmos as dez ou doze principais influências poéticas no período anterior ao nosso século, descobriremos rapidamente quem, dentre elas, atinge a estatura do grande Inibidor, da Esfinge capaz de estrangular no berço até a imaginação mais forte: Milton. O lema da poesia inglesa a partir de Milton foi sintetizado por Keats: ‘Vida para ele é Morte para mim’. Esta vitalidade mórbida em Milton é a expressão de seu estado de Satan[...]. (BLOOM, 1991a, p. 65).

Na passagem citada, Bloom insinua um importante elemento constitutivo da força poética de Milton: a maneira como ele se identifica com o anjo caído do **Paradise Lost**. Afinal, depurando um pouco a afirmação de Bloom, poderíamos até

mesmo radicalizar e defender a posição de que Milton se faz presente a cada instante porque criou, no seio de seu poema, o poeta como poeta, seja para a tradição de seus descendentes agônicos, seja para ele mesmo. Se adotarmos essa posição, perceberemos facilmente que a compreensão de Satan corresponde a um ponto essencial das reflexões sobre Literatura, e, sem medo da hipérbole, Thomas N. Corns, em seu livro **Regaining Paradise Lost**, não tem pudores de afirmar: *“Interpreting Milton’s representation of Satan probably poses the major critical problem for the late-twentieth-century reader”* (CORNS, 1994, p. 44).

Talvez haja aqui um tanto de exagero, mas o fato é que o Satã de Milton, gerando um espaço crítico no discurso literário, colocou permanentemente em crise todos os discursos subseqüentes a seu respeito no âmbito da Teoria e da Crítica que, em essência, também são isso, discurso literário. Assim, não causa espanto que bons intelectuais tenham caído em tentação e permitido que suas crenças religiosas particulares os conduzissem em seu confronto com Milton como autor. Sob um signo cristão, nomes como C. S. Lewis, tendem a julgar – negativamente – Satan, corroborando, assim, um velho mito religioso que serve de base metafísica para suas vidas. Sem entrar no mérito religioso, é curioso ver a posição de B. A. Wright em **Milton’s “Paradise Lost”**, ao afirmar, pensando na potência argumentativa de Satan: *“In Hell, Satan had made a virtue of pride and ambition, hatred and despair, with a confident air that deluded himself and his followers, and still deludes many readers”* (WRIGHT, 1962, p. 127). É do ardiloso enganador cristão que Wright fala, mas, poderíamos nos perguntar: corresponde essa descrição ao Satan do **Paradise Lost**? A pergunta é pertinente, pois, citando no caso o mesmo Wright, podemos ver como determinadas ousadias miltonianas abriam considerável espaço para controvérsias. Um exemplo, no outro extremo de Satan, é o Messias de Milton. Ao partir para a batalha na *merkaváh*, a carruagem que é ao mesmo tempo trono e tropo de presença do divino, o Messias alia-se a uma simbologia que pode gerar desconforto nos mais desavisados. Nesse sentido, comenta Wright:

This version reveals it as a phallic chariot, omnipotent genitalia with which the Son is ‘girt’. Milton has made the mistake of confusing spiritual vitality move-creative genius for life, with sheer potency and hence with a masculine eroto-motive force that is naturally as blindly destructive as creative. (WRIGHT, 1962, p. 232)

Adiantaria lembrar que o Messias, com a Vitória à sua direita e com o arco na mão, atualiza seus ancestrais míticos, sobretudo Apolo, outra divindade solar que representa o princípio luminoso, masculino e racional? Provavelmente não, pois para isso, seria necessário compreender o que emerge do caldeirão puritano e erudito da mente de Milton, sem que se possa permitir preconceitos e estereótipos. Felizmente, há críticos que são capazes de ir além dos medos de seus tempos e propor uma visão mais vivificante. É o caso daquele que talvez seja o melhor crítico de Milton, William Empson, que, em seu **Milton's God**, tem um momento particularmente feliz ao considerar os críticos anti-Satan: “*when C. S. Lewis blames Satan for always talking about himself it is fair to remember that is what his readers always want him to talk about*” (EMPSON, 1961, p. 65-6). Chama atenção na passagem a abertura para que se considere Satan como tropo do poeta em geral, escolhendo o tema do canto, bem como do caso particular de Milton, não o homem empírico, mas a voz autoral por trás da grande narrativa da Queda.

As perspectivas que se abrem são particularmente promissoras, o que apenas torna ainda mais espantoso o fato de haver críticos capazes de adotar um maniqueísmo facilitador e reducionista ao enfrentar, textualmente, o desafio de Satan. Discorrendo a esse respeito, John Carey toca no ponto-chave e expõe uma das possibilidades interpretativas que se oferecem quando deixamos de lado os tabus religiosos e entramos no jogo do Adversário:

The correct critical reaction to this dispute is not to imagine that it can be settled – that either Satanists or anti-Satanists can be shown to be ‘right’. For what would that mean but ignoring what half the critics of the poem have felt about it – ignoring, that is, half the evidence? A more reasonable reaction is to recognize that the poem is insolubly ambivalent, insofar as the reading of Satan’s ‘character’ is concerned, and that this ambivalence is a precondition of the poem’s success – a major factor in the attention it has aroused. (CAREY, 1989, p. 132)

Quando Carey fala em ambivalência, ele roça a possibilidade de transporte subjetivo que a identificação de Satan com o próprio sublime opera. Afinal, o contexto mítico particular escolhido por Milton coloca Satan, inevitavelmente, como antagonista. Todavia, começado o poema e tendo sido exposta a excelência de Satan, encontramos diante de nossos olhos um problema com relação “a quem

torcer”. Utilizando uma definição situacional mais técnica, vemos que Satan oscila em sua condição de antagonista para aquela de protagonista. Entretanto, ao fazê-lo, encontra essa posição já ocupada por Deus e seu Messias (metáfora da principal intriga do poema e símbolo da relação entre poetas). Desse modo, sem poder retornar à sua condição de partida e sem poder deslocar os oponentes, Satan passa à condição de agonista, perpetuando e distorcendo a relação herói/vilão assim como a de precursor/sucessor em matéria de influência poética. Ainda citando o lúcido texto de Carey:

The function of the speech within the poem's argument is to justify God; even Satan, we are meant to see, admits god was right. But paradoxically this admission redeems Satan in the reader's eyes, so that the response elicited is, as usual with Satan, ambivalent. (CAREY, 1989, p. 134)

Satan ao admitir o acerto divino, não admite seu próprio erro. O que ele faz é assumir-se titanicamente como agonista e tardio, oferecendo não a verdade que subjaz ao erro, mas a sua própria verdade em franca oposição à verdade divina. Ao transpor isso para o nível poético, vemos que Satan é o avatar do gênio criador que se confronta com uma natureza divinizada pela prioridade de sua invenção como representação possível e aprimorada.

Mas há espaço para o gênio no **Paradise Lost**? Em termos da palavra em si, não. Como seria de se esperar em um poema publicado em 1667 (as **Conjectures on Original Composition** de Young, por exemplo, datam de 1759), o gênio no sentido moderno não está presente. Há apenas três expressões que contêm a raiz do vocábulo, e são “*genial Angel*” (MILTON, 1950, p. 186), “*genial moisture*” (MILTON, 1950, p. 255) e “*genial Bed*” (MILTON, 1950, p. 282), as três ligadas ao sentido de poder gerador – em consonância com a idéia latina de *genius* – e ligam-se, pela cadeia prosódica, a termos recorrentes no poema como “*Progenie*” e “*Progenitor*”.

Por outro lado, há uma prodigalidade, como é óbvio, do elemento que serve de base para o estabelecimento agônico do gênio: Satan, que, em certa medida, é o personagem principal da Queda proposta pelo poema. Isso, sem dúvida, é passível de questionamento, pois, os versos iniciais do **Paradise Lost** são claros a respeito de qual seria a Queda em questão:

*Of Mans First Disobedience, and the Fruit
Of that Forbidden Tree, whose mortal tast
Brought Death into the World, and all our woe,
With loss of Eden, till one greater Man
Restore us, and regain the blissful Seat,
Sing Heav'nly Muse [...].
(MILTON, 1950, p. 91-2)*

Mas, se o argumento do poema aponta para a Queda do Homem, o primeiro livro do poema é o livro dos caídos, mas não Adam e Eve, e sim os derrotados da Batalha no Céu. E é essa queda que realmente interessa, e é justamente Satã como caído que nos interessa também, tal como apontou William Empson. Em função disso, Milton constrói um poema com uma arquitetura sutil, nem sempre notada mesmo por bons comentadores. No quinto e no sexto livro, temos a narração da Batalha no Céu para Adam, levada a cabo por Raphael. Na verdade, o demônio interior de Milton faz com que uma conversa doutrinária para reforçar a obediência do primeiro homem deslize para a narrativa formidável daqueles que ousaram desafiar o Todo-poderoso. Por sinal, a obediência, o submeter-se a Deus é o ponto de partida para o poema dentro do poema, pois, quando Raphael, no quinto livro, admoesta Adam nesse sentido, este retruca:

*But say,
What meant that caution joind, if ye be found
obedient? can wee want obedience then
To him, or possibly his love desert
Who formd us from the dust, and plac'd us here
Full to the utmost measure of what bliss
Human desires can seek or apprehend?
(MILTON, 1950, p. 210)*

A retórica de Adam é um tanto quanto escorregadia, o que equivale dizer que a retórica aparentemente pia da voz autoral do **Paradise Lost** também o é. A pergunta, aparentemente, aponta para a glória de Deus e seu transbordamento sobre aqueles que o obedecem, mas, no contexto de Queda e Guerra em que poema se apóia, aponta com mais precisão para o fato de que alguém ousou ir

contra a ordem estabelecida. Em seguida, para justificar tão particular curiosidade, Adam continua a deslizar argumentativamente:

[...] *though what thou tellst*
Hath past in Heav'n, som doubt within me move,
But more desire to hear, if thou consent,
The full relation, which must needs be strange,
Worthy of Sacred silence to be heard [...].
 (MILTON, 1950, p. 211)

A palavra-chave da passagem é “*doubt*” e, tendo surgido a partir do discurso de Raphael, aponta para uma transgressão curiosa: a Queda do Homem começa a partir não da ação de Satã no decorrer do poema, mas já com a dúvida que a própria Batalha, narrada inadvertidamente por um Raphael feito aedo inesperado. Dessa maneira, uma vez tendo iniciado sua narrativa, Raphael tem de continuá-la, e com minúcias, o que significa contar como a querela começou. E, ao fazê-lo, temos espaço para uma inversão curiosa a respeito da culpa e dos culpados pela confrontação:

Hear all ye Angels, Progenie of Light,
Thrones, Dominations, Princedoms, Vertues, Powers,
Hear my Decree, which unrevok't shall stand.
This day I have begot whom I declare
My onely Son, and on this holy Hill
Him have anointed, whom ye now behold
At my right hand; your Head I him appoint;
And by my Self have sworn to him shall bow
All knees in Heav'n, and shall confess him Lord:
Under his great Vice-gerent Reign abide
United as one individual Soule
For ever happie: him who disobeyes
Mee disobeyes, breaks union, and that day
Cast out from God and blessed vision, falls
Into utter darkness, deep ingulft, his place
Ordaind without redemption, without end.
 (MILTON, 1950, p. 212)

Embora perfeitamente de acordo com o desenvolvimento hierárquico cristão da corte celeste causa espanto a reiteração de Deus na necessária submissão e inegável inferioridade das hostes angélicas diante de seu recém-nascido Filho. Todavia, algo ainda mais grave é percebido e vai além da sensação de mérito ferido que poderia afetar Satan, alijado de sua posição de destaque que gozava até então: trata-se da negação dos anjos como filhos de Deus. Ao afirmar “*This day I have begot whom I declare/ My **onely** Son*”, Deus retira de todos os demais a familiaridade aproximativa em nome de uma divisão hierárquica mais severa. Pode parecer apenas fortuito, mas, diante da inaudita rebelião levada a cabo por Satan, ao “animar suas tropas” para a batalha, Deus, no sexto livro, convenientemente volta a constituir a grande família celeste:

*Goe Michael of Celestial Armies Prince,
And thou in Military prowess next
Gabriel, lead forth to Battel these my Sons
Invincible, lead forth my armed Saints
By Thousands and by Millions rang'd for fight;
Equal in number to that Godless crew
Rebellious, them with Fire and hostile Arms
Fearless assault, and to the brow of Heav'n
Pursuing drive them out from God and bliss,
Into thir place of punishment, the Gulf
Of Tartarus, which ready opens wide
His fiery Chaos to receave thir fall.*

(MILTON, 1950, p. 222-3)

A imprecisão do Todo-poderoso a Gabriel, aquele cujo nome significa justamente “o poder de Deus”, é explícita: “*lead forth to Battel these my **Sons***”. E não se trata de um ato falho isolado, pois, na proclamação da natividade celestial do Messias, o chamado também apontava para algo curioso: “*Hear **all** ye Angels, Progenie of Light,/ Thrones, Dominations, Princedoms, Vertues, Powers*”. Ao interpelar Tronos, Dominações, Principados, Virtudes e Poderes, Deus deixa de fora as duas hierarquias angelicais mais altas (Serafins e Querubins), assim como a segunda mais baixa (Arcanjos). Essa organização hierárquica estabelecida, em

termos de cânone católico, a partir de Tomás de Aquino, deveu-se sobretudo à **Hierarquia celeste**, que Aquino provavelmente creditava a Dionísio Aeropagita, um dos poucos em Atenas a serem convertidos por Paulo em “Atos dos apóstolos”⁷. O que Tomás de Aquino não sabia e de que Milton, por outro lado, certamente estava ciente, é de que a **Hierarquia** fora escrita cinco séculos após a presumida época da conversão de Dionísio, sendo seu autor, portanto, um pseudo-Dionísio, de orientação neoplatônica, o que confere à ordem hierárquica dos anjos não apenas ares de Proclus em função de suas tríades (em ordem decrescente, teríamos: Serafins, Querubins e Tronos; Dominações, Virtudes e Poderes; Principados, Arcanjos e Anjos), mas uma orientação daimônica, ou, como já se interpretava na época de Milton, demoníaca. Retomando a passagem do nascimento e apresentação do Messias, a convocação divina não atingiria Satan de maneira alguma, pois sua condição, no **Paradise Lost**, é a de arcanjo. Mesmo apontado para tradições que o apresentam como Serafim ou Querubim, ainda neste caso ele não faria parte da convocação. A noção hierárquica aqui é muito importante, pois, além de apontar para uma brecha em termos de razão e direito para a rebelião de Satan, também reitera a natureza agônica do anjo caído, ao propor como agente da revolta um anjo de menor hierarquia. Porém, Milton não era católico (embora partilhasse da visão de hierarquia angélica), e isso abria espaço para tornar mais maleável a posição de cada um dos envolvidos. Assim, quando Raphael descreve Satan e o seu sentimento de inveja em relação ao Messias, ele o faz nos seguintes termos:

[...] *but not so wak'd*
 Satan, so call him now, his former name
 Is heard no more Heav'n; he of the first,
 If not the first Arch-Angel, great in Power,
 In favour and praeeminence, yet fraught
 With envie against the Son of God, that day
 Honour'd by his great Father, and proclaim'd
 Messiah King anointed, could not beare
 Through pride that sight, and thought himself impair'd.

⁷ Para uma descrição breve e de agradável leitura do tema, merece ser indicada a obra de Harold Bloom que serviu de base para a exposição a respeito da hierarquia angélica aqui apresentada: BLOOM, H. **Presságios do milênio: anjos, sonhos e imortalidade**. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

*Deep malice thence conceiving & disdain,
 Soon as midnight brought on the duskie houre
 Friendliest to sleep and silence, he resolv'd
 With all his Legions to dislodge, and leave
 Unworshipt, unobey'd the Throne supream
 Contemptuous [...].*
 (MILTON, 1950, p. 214)

O que aponta para um agonismo vitalista do arcanjo, capaz de colocá-lo em posição de destaque, de natureza intrínseca. E a própria natureza dos envolvidos na Batalha descrita por Raphael é sintomática quando é descrita a reação do Messias frente à rebelião:

*Mightie Father, thou thy foes
 Justly hast in derision, and secure
 Laugh'st at thir vain designes and tumults vain,
 Matter to mee of Glory, whom thir hate
 Illustrates, when they see all Regal Power
 Giv'n me to quell thir pride, and in event
 Know whether I be dextrous to subdue
 Thy Rebels, or be found the worst in Heav'n.*
 (MILTON, 1950, p. 216)

Seu posicionamento oscila entre um menino mimado e um valentão de escola, e representa um dos aspectos mais controversos das leituras do **Paradise Lost**: o fato de que a culpa da rebelião de Lúcifer poderia ser creditada tanto a Deus quanto ao Messias. Tal abertura blasfema não é novidade e aponta para idiossincrasias do Deus bíblico, sobretudo o do Antigo Testamento, que não aceita a oferenda de Caim, arrasa os empreendedores da Torre de Babel sem boa razão, tenta matar Moisés sem motivo algum e, claro, permite a ação de Satã que tantos dissabores traz a Jó. Por isso, considerando-se os discursos tanto do Pai quanto do Filho no **Paradise Lost**, não causa espanto que o discurso de Satan para arrebanhar seguidores seja ao mesmo tempo arrebatador e, de certo modo, justificado:

*Will ye submit your necks, and chuse to bend
 The supple knee? ye will not, if I trust*

*To know ye right, or if ye know your selves
 Natives and Sons of Heav'n possess before
 By none, and if not equal all, yet free,
 Equally free; for Orders and Degrees
 Jarr not with liberty, but well consist.
 Who can in reason then or right assume
 Monarchie over such as live by right
 His equals, if in power and splendor less,
 In freedom equal? or can introduce
 Law and Edict on us, who without law
 Erre not, much less for this to be our Lord,
 And look for adoration to th' abuse
 Of those Imperial Titles which assert
 Our being ordain'd to govern, not to serve?*

(MILTON, 1950, p. 217-8)

É impossível não se entusiasmar pela eloquência de Satan, e seu brado por justiça (ao menos de acordo com seus parâmetros) funda-se em um princípio democrático: *“if not equal all, yet free,/ Equally free”*. Isso se torna ainda mais relevante se considerarmos a exclusão das hostes angélicas como *bene ha-elohim*, como filhos do Senhor, e, sobretudo, a ausência dos Arcanjos na convocação de Deus. Essa ausência parece ter tocado Milton, a ponto de este dedicar considerável espaço para o combate verbal entre Satan e Abdiel no livro quinto. Abdiel, como serafim, representa ao mesmo tempo uma classe de anjos não expressa na convocação e a mais alta hierarquia celeste possível. Deste modo, seu posicionamento espontâneo ganha muita força. Todavia, ele não é páreo para Satan, e este confronta o catecismo carola do serafim com uma auto-afirmação titânica:

*That we were formd then saist thou? & the work
 Of secondarie hands, by task transferd
 From Father to his Son? strange point and new!
 Doctrin which we would know whence learnt: who saw
 When this creation was? rememberst thou
 Thy making, while the Maker gave thee being?
 We know no time when we were not as now;
 Know none before us, self-begot, self-rais'd
 By our own quick'ning power, when fatal course*

*Had circl'd his full Orbe, the birth mature
Of this our native Heav'n, Ethereal Sons.
Our puissance is our own, our own right hand
Shall teach us highest deeds, by proof to try
Who is our equal[...].
(MILTON, 1950, p. 219)*

Ao afirmar: “*We know no time when we were not as now;/ Know none before us, self-begot, self-raisd/ By our own quick'ning power*”, Satan prescinde da paternidade que já lhe fora negada, e se prepara para celebrar pelo fogo e terror sua liberdade radical que, embora sentida em essência, apenas agora era plenamente desfrutada. Que isso o impele para um posicionamento necessariamente demoníaco, ele também sabe, o que fica patente na expressão “*Heav'n, Ethereal Sons*”, que nos remete ao éter dos *daímones*, em uma derivação lingüística que não escaparia a um helenista e latinista do porte de Milton. Trata-se de um titânismo tão heróico que a exclamação de Abdiel no sexto livro antes do confronto direto com Satã ganha muito em ambigüidade:

*O Heav'n! that such resemblance of the Highest
Should yet remain, where faith and reallie
Remain not; wherfore should not strength & might
There fail where Vertue fails, or weakest prove
Where boldest; though to sight unconquerable?
(MILTON, 1950, p. 224-5)*

É uma constatação da derrota iminente do Adversário em função da desproporção de forças ou uma concessão à sua grandeza e coragem temerárias em função dessa mesma desproporção? Radicalizando o impacto, Milton abre seu poema apresentando Satan e os seus caídos, nas profundezas do Inferno e em condição miserável. É a descrição do momento de maior desespero potencial e é justamente aí que Satan é mais sublime, ao encorajar seus irmãos em desgraça e se afirmar na miséria, ou melhor, afirmar-se apesar da miséria. Afinal, para ele, a única miséria advinha da falta de força, força essa que lhe sobra mesmo na derrota:

*The mind is its own place, and in it self
Can make a Heav'n of Hell, a Hell of Heav'n.*

*What matter where, if I be still the same,
 And what I should be, all but less then hee
 Whom Thunder hath made greater? Here at least
 We shall be free; th' Almighty hath not built
 Here for his envy, will not drive us hence:
 Here we may reign secure, and in my choyce
 To reign is worth ambition though in Hell:
 Better to reign in Hell, then serve in Heav'n.*
 (MILTON, 1950, p. 98-9)

Ao preferir reinar no Inferno a ser laçao no Céu, Satã cria o Gênio Poético, e a invenção capaz de fazer do Céu um Inferno e do Inferno um Céu certamente é das mais poderosas. Ao afirmar-se contra Deus, o supremo e primordial precursor, ele lança o modelo que funda o gênio orgânico que desafia a Natureza como criação tanto nos primórdios do romantismo inglês quanto no *Sturm und Drang*, desenvolvendo-se nos romantismos subseqüentes e atingindo outras literaturas pelas trocas de influências. Quanto a esse papel de Satan, Harold Bloom vai além e propõe, ousadamente:

Vamos atentar, agora, o experimento (aparentemente frívolo) de ler o *Paraíso Perdido* como uma alegoria do dilema do poeta moderno, em sua força máxima. Satan é o poeta moderno, enquanto que Deus é seu precursor morto; uma presença perturbadoramente poderosa – o seu poeta ancestral. Adão é o leitor moderno, potencialmente forte, mas em seu momento mais fraco, à procura, ainda, de uma voz. [...]

Por que chamar Satan de poeta moderno? Porque projeta, em escala gigantesca, uma preocupação no cerne de Milton e Pope, uma dor que purifica pela alienação em Collins e Gray, em Smart e Cowper, e que só virá de todo claramente à tona em Wordsworth, que é o Poeta Moderno exemplar, o Poeta propriamente dito. A encarnação da Personalidade Poética em Satan começa onde começa, verdadeiramente, a estória de Milton, com a Encarnação do Filho de Deus e a rejeição de Satan daquela encarnação. A poesia moderna começa com duas declarações de Satan: “*We know no time when we were not as now*”, (“não sei de tempo em que não fora como agora sou”) “*To be weak is miserable, doing or suffering*” (“regendo ou regido, ser fraco é uma miséria”). (BLOOM, 1991a, p. 50-1)

Satan não é o modelo do poeta genial; ele é o primeiro poeta, pai de si mesmo que plasma seus filhos para repetirem, *ad infinitum* e mesmo contra ele, sua rebelião. No espaço temporal em que se situa o **Paradise Lost**, anunciando o gênio como um novo e demoníaco messias, põe por terra a *ars* em nome do *ingenium*, sabendo que, ao fazer isso, em função da deriva morfológica e semântica, celebra o satanismo poético: “com a paixão pós-iluminista pelo Sublime e pelo Gênio viria também a angústia, pois a arte ficava, agora, além do trabalho duro” (BLOOM, 1991a, p. 59). Como é possível que Milton tenha chegado tão antes, não com quase um século em relação a Young e seus contemporâneos, mas antes de todos nós, até os dias de hoje? A resposta é óbvia, mas vale dar novamente a palavra a Bloom: “o gênio é *forte*, sua época é *fraca*. E sua força exaure, não a si mesmo, mas aos que vêm na sua esteira. Ele os *inunda* e, em troca disso [...] os seguidores deslêem o benfeitor” (BLOOM, 1991a, p. 85)

Desleitura, aqui, é confronto agônico com o precursor, precursor este que, após Milton, tornou-se o próprio Milton e suas emanações, suas máscaras e epígonos que fazem dele um universo. A um poeta que se pretenda gênio, que se pretenda forte, cabe tomar não o Céu de assalto, mas o Inferno. Bloom, quando fala de Milton, está certo em quase tudo, mas se equivoca em um ponto: a declaração que funda a poesia moderna é: “*Better to reign in Hell, then serve in Heav'n*”.

Que isso seja eminentemente uma questão da esfera genial, Bloom também o sabia, ao afirmar, em **Cabala e crítica**: “o problema da existência ou não de um gênio original em qualquer esfera intelectual, depois de uma certa data [...], se situa sempre nos princípios aparentemente opostos de continuidade e descontinuidade” (BLOOM, 1991b, p. 48). Como continuar um processo iniciado pelo precursor, ainda que de agônica rebeldia, sem que com isso se faça dele uma presença asfixiante? Atualizando a tradição de rupturas de Octavio Paz, como continuar a descontinuidade? Percebendo a diabólica genialidade do processo, William Blake nos dá a resposta.

O Milton de Satan

Através dos anos, o problema fundamental colocado pelo Satan de Milton gerou ambivalências também entre escritores que sentiram sua influência, contudo,

estes, mais do que os críticos (talvez por estarem no cerne confesso da disputa pela prioridade poética), souberam aproveitar, em muitos casos, as portas que a grande criação miltoniana abria. Passou-se assim, por um processo de demonização positiva do Satan do **Paradise Lost**, em uma tendência que mostra muito em termos de influência poética e desenvolvimento do gênio demoníaco, e, conforme lembra com correção M. H. Abrams em um estudo consagrado a respeito do Romantismo, **The Mirror and the Lamp**, “*this process reached its culmination in William Blake*” (ABRAMS, 1953, p. 251). Blake, um dos mais originais poetas de todos os tempos, capaz de uma inventividade tão radical que muitas vezes passou por loucura, era, no entanto um artista precoce, tanto na poesia quanto na pintura, e de raro gênio. Um vitalismo heróico, aliado a um profundo senso de composição, fizeram de sua obra o palco de novas e particulares Guerras no Céu. Entretanto, após o **Paradise Lost**, para um escritor que tentasse impor sua voz poética, havia um inferno povoado demais, e, o que era mais grave, com a presença esmagadora de um Satan que agora tinha outro nome: Milton. Assim, para Blake, o ponto de partida da reflexão e correção inventiva pela poesia não se situava mais na declaração pouco prudente de Deus ao entronizar o Messias: ele agora situava-se na Queda arquetípica do poeta como gênio e como demônio, situava-se na derrota de Satan. Sempre sensível a essas questões, bem como à sua interferência no vitalismo de Blake, Abrams destaca: “*In Blake’s reading, the defeat of Satan is construed as a lamentable and pestilence-breeding victory of repressive reason over man’s passion and desire, that ‘Energy’ which ‘is Eternal Delight’*” (ABRAMS, 1953, p. 251). Apesar, do titanismo que fará com que Satã construa uma vitória parcial de sua derrota, ela continua sendo derrota e Queda, e se o poeta deve se fundar nessa derrota e nessa Queda, como fugir da sombra do precursor projetada com essa continuidade?

Mas haveria real continuidade entre Milton e Blake? O melhor e mais completo comentarista de Blake, Northrop Frye, em seu estudo igualmente luciferino sobre o poeta, **Fearful Symmetry**, assume uma posição francamente declarada pelo não:

Complete awareness on the part of the poet that the tradition of poetry behind him is not a purely linear sequence but an evolution of a single archetypal form is thus the same thing as a vision of Golgonooza, the whole

of human life seen in the framework of fall and redemption outlined by the poets. (FRYE, 1969, p. 323)

Se considerarmos Golgonooza, a cidade de Los, que impõe uma forma definida ao universo (o que aponta para uma atitude eminentemente poética como forma, invenção e invenção da forma), como o espaço do poeta, teríamos, a partir da evolução proposta por Frye, uma perspectiva capaz de pensar o jogo de influências estabelecido a partir da obra de Milton em um movimento de expansão criativa do Sujeito Poético não apenas em termos de presença e ausência, mas em uma postura que pudesse pensar as relações entre o poeta tardio e seus precursores como uma verdadeira dinâmica. “*The fight between Devils and Angels is a fight between the two opposed principles of self-development and Selfhood*” (FRYE, 1969, p. 71). A identidade poética se torna, ela também, dinâmica, sobretudo se a pensarmos a partir do gênio e de seu paralelo satânico. Construindo-se no confronto – nunca resolvido – o poeta genial define seu ser pelo estar, não no sentido do apagamento ou da volatilidade em termos éticos, mas da construção de um sujeito em constante devir. Um poeta poético, ou melhor, poiético, se o pleonasma puder ser deixado momentaneamente de lado em prol dessa dinâmica.

Dessa forma, o Adversário (tanto o Satan do **Paradise Lost** quanto o tropo poético que Milton representa) surge, na obra, em uma ambigüidade radical capaz de promover a dinâmica: para seus sucessores, ele é a divindade tutelar. Assim, não causa espanto que, em uma obra ambiciosa, o épico **Milton: a Poem in Two Books**, Blake tenha esboçado uma figura central tão ambígua quanto o Satan de Milton ao mitologizar o próprio Milton. Unindo em si aspectos demoníacos e messiânicos, Milton volta à Terra cem anos após sua morte, sob o signo do princípio de criação e da imaginação que é representado, na obra de Blake, por Los, confronta-se com sucesso tanto com Satã (ambigüizado ao extremo em seu papel) quanto com Deus, representado em Urizen, a razão castradora. Ao aproximar também as identidades poéticas de Milton e a sua própria (em **Milton**, esse movimento transubjetivo é importante, pois o destino e o percurso do Poeta corresponde à aventura humana como um todo), Blake nos oferece uma organicidade de definição do gênio que identifica o método de definição com a própria definição – permitindo-nos novamente o pleonasma, um “gênio genial”. Poderíamos, assim, esperar que Milton fosse a chave para o esclarecimento do

gênio demoníaco em Blake, sobretudo por introjetar o precursor criativamente. Contudo, embora o tema do gênio fosse caro a Blake, surgindo com destaque ora quantitativo, ora qualitativo em obras como **All Religions are One** ou **Jerusalem**, por exemplo, além de inúmeras referências esparsas pela produção blakeana, Milton é um texto no qual as referências são extremamente reduzidas, com duas referências a “*Genii*” e apenas uma a “*Genius*”.

No caso das duas primeiras, a forma latinizada aponta para a idéia de espíritos da natureza. No caso da primeira ocorrência, não fosse por Los, a imaginação criativa, clamar: “*Ye Genii of the Mills! the Sun is on high, / Your labours call you*” (BLAKE, 1988, p. 383), não teríamos muito além das aproximações entre *genius*, *ingenium* e *daímon* para buscar o processo recorrente do estabelecimento genial. Na segunda ocorrência de “*Genii*”, temos algo mais concreto:

*And all the Living Creatures of the Four Elements, wail'd
With bitter wailing: these in the aggregate are named Satan
And Rahab: they know not of Regeneration, but only of Generation:
The Fairies, Nymphs, Gnomes & Genii of the Four Elements
Unforgiving & unalterable: these cannot be Regenerated
But must be Created, for they know only of Generation
These are the Gods of the Kingdoms of the Earth: in contrarious
And cruel opposition: Element against Element [...].*

(BLAKE, 1988, p. 416)

A pulsão criativa, aliada ao satanismo agônico garantem alguma proximidade com gênio demoníaco, mas impressionam, ainda, as poucas referências ao tema. Na verdade, mais do que o princípio agônico, “*Genii*” aponta para o poder gerador, sobretudo se lembrarmos que, no poema, as únicas palavras que compartilham a raiz lingüística do termo são (sem contar a distinção entre maiúsculas e minúsculas) “*generation*”, “*generations*”, “*generate*”, “*generated*”, “*regeneration*” e “*regenerated*”, além da única ocorrência de “*genius*”. Essa última ocorrência, devemos concordar, é significativa, pois faz menção ao Poeta como messias Milton/Blake:

*The Bard replied: “I am Inspired! I know it is Truth! for I Sing
“According to the inspiration of the Poetic Genius
“Who is the eternal all-protecting Divine Humanity,*

“To whom be Glory & Power & Dominion Evermore. Amen”

(BLAKE, 1988, p. 390)

Na única referência ao gênio poético, embora não tenhamos a referência direta ao Diabo, surge uma radical transgressão demoníaca ao se aproximar o gênio a um princípio de divindade humano em substituição ao Deus cristão, marcada pela injunção *“Glory & Power & Dominion Evermore”*. Mas esse poema não é a melhor via de entrada para o gênio demoníaco em Blake (o que equivale dizer “gênio miltoniano” em Blake). Apesar de portar no título e no tema referências diretas ao precursor, não temos, necessariamente, a melhor perspectiva de diálogo. Pensando justamente nas sutilezas das relações de influência, Harold Bloom, em **Um mapa da desleitura**, lembra-nos que:

A influência poética, no sentido que dou ao termo, não tem quase nada a ver com as semelhanças verbais entre um poeta e outro. Hardy, na superfície, dificilmente lembra Shelley, seu precursor original; por outro lado Browning, que lembra Shelley ainda menos, era um efebo dele ainda mais consumado que Hardy. A mesma observação pode ser feita sobre Swinburne e Yeats em relação a Shelley. O que Blake chamava de Forma Espiritual, ao mesmo tempo o eu poético primitivo e o Verdadeiro Sujeito, é o que o efebo está tão perigosamente grato ao precursor por possuir. Os poetas não precisam se *parecer* com seus pais, e a angústia da influência na maioria das vezes é bem distinta da angústia de estilo. (BLOOM, 1995b, p. 31)

E, poderíamos acrescentar, não é nas referências evidentes que esse pai Primevo surge com mais força, mas naquelas que parecem, à primeira vista, menos significantes. Normalmente tende-se a achar que o grande confronto estético entre Blake e Milton se daria no poema que porta o nome do precursor, até mesmo devido ao projeto inicial de Blake de um poema composto de doze livros. Mas isso seria a reiteração do precursor na forma poética, e Blake poderia povoar o universo com seus novos e vigorosos mitos sem, ao fim, chegar à força necessária para a vitória possível e parcial em termos de influência.

Mas Blake era, sem dúvida, um poeta forte. Por isso, mais de dez anos antes de **Milton**, produziu um verdadeiro desafio à divindade tutelar que o assombrava: **The Marriage of Heaven and Hell**, cuja gravação, iniciada em 1790,

adquire forma final, com a anexação de “*A Song of Liberty*” encerrando o livro, em 1793⁸. Com uma particular estrutura, composta de “*The Argument*”, “*The voice of the Devil*”, “*A Memorable Fancy*”, “*Proverbs of Hell*”, mais quatro seções “*A Memorable Fancy*” e, por fim, “*A Song of Liberty*”, temos a opção não pelo número de totalidade doze, mas para o significativo e neoplatônico – e portanto, daimônico/demoníaco – nove, representando a tríade de tríades (a intenção de Blake a esse respeito é reiterada pelo fato de o poeta anexar em 1792 a última seção do livro). Nesse livro, Blake se apropria do princípio de ambigüidade do Satan de Milton para criar uma relação transubjetiva capaz de alterar a prioridade poética. Trata-se de algo próximo à razão revisionária bloomiana *apophrades*, mas não é. Não temos a abertura titânica frente ao precursor, mas uma mútua criação de identidade capaz de proporcionar, em seguida, uma mútua criação do valor poético.

De qualquer forma, o texto é ardiloso, e pode nos apontar uma visão tradicional do gênio. Nos “*Proverbs of Hell*”, encontramos uma visão do gênio que reitera o caráter elevado por meio da metáfora espacial e animal direta: “*When thou seest an eagle, thou seest a portion of Genius; lift up thy head!*” (BLAKE, 1958, p. 252). Mas, na mesma seção, temos um indício da ambigüidade identitária ao se propor a seguinte idéia: “*Improvement makes straight roads; but the crooked roads without improvement are the roads of Genius*” (BLAKE, 1958, p. 252). Além de situar o gênio como princípio contrário ao normativo e utilitário, destacando seu caráter desafiador e indômito, Blake o faz oscilar vertiginosamente na estrutura espacial (“*eagle*”, o elevado, em oposição a “*roads*”, o chão), espelhando a ambigüidade da própria oscilação do gênio entre divino e demoníaco. Evidentemente, conforme já foi dito, a aspiração ao divino, em termos de processo, é também demoníaca, e, na visão orgânica de **The Marriage of Heaven and Hell**, os “*Proverbs*” são a celebração infernal do gênio. E antes dos “*Proverbs*”, na primeira seção “*A Memorable Fancy*”, encontramos:

⁸ Seria importante, lembrar aqui que tanto **Milton** quanto **The Marriage of Heaven and Hell** são livros “iluminados”, ou seja, sua composição mescla o texto verbal e o visual. Efetivamente, uma análise de ambos deve levar em conta essa junção, mesmo que isso desloque ambas as obras da esfera da Literatura. Na discussão aqui levada a cabo, todavia, sendo o foco o gênio demoníaco, privilegiou-se o texto verbal, não sem algum risco, é inevitável concordar. Mas todo trabalho intelectual incorre em riscos semelhantes em seus processos de triagem. Como paliativo, segue em anexo, após a bibliografia, as reproduções dos dois livros em sua totalidade orgânica.

As I was walking among the fires of Hell, delighted with the enjoyments of Genius, wick to Angels look like torment and insanity, I collected some of their Proverbs; thinking that as the sayings used in a nation mark its character, so the Proverbs of Hell show the nature of Infernal wisdom better than any description of buildings or garments.
(BLAKE, 1958, p. 249)

Apresentar os “*Proverbs*” como modelaridade ética do Inferno aponta para uma construção identitária discursiva que já é ousada, mas Blake vai além ao reiterar que é a percepção angélica que aproxima o gênio da loucura, o que indica uma leitura na qual o demônio é criado pelo divino em função da desleitura daquele por este. Há, claro, muito de paródia no processo, mas essa paralelização criativa da poesia de Blake e de seu precursor está ligada à própria metodologia blakeana, em um mecanismo defensivo que distorce as prioridades e inverte causa e efeito em termos de influência. Em **Poesia e repressão: o revisionismo de Blake a Stevens**, último livro da tetralogia da influência de Bloom, o crítico nos lembra que “tal qual Nietzsche e todo outro autor revisionário, Blake sempre desejou manter tão afastadas quanto possível a origem e o fim, a fonte e o propósito” (BLOOM, 1994, p. 53), para, a partir de sua leitura do famoso poema “*The Tyger*”, concluir: “[o fato] é que Blake, mais até do que Nietzsche, é um mestre da paródia criativa, e está parodiando um tipo de grandiosidade que ele ama e admira, mas à qual veementemente não deseja estar ligado” (BLOOM, 1994, p. 55).

A última afirmação de Bloom soa problemática, pois não se pode afirmar categoricamente que Blake não desejava estar ligado a essa grandiosidade que, de uma forma ou de outra, serve de base à sua mitologia pessoal. Temos, com Blake, uma reinterpretação da tradição, e não sua negação; contudo essa reinterpretação pode ser ainda mais radical em termos de afastamento do modelo original. Encerrando os “*Proverbs of Hell*”, a seguinte passagem:

The ancient Poets animated all sensible objects with Gods or Geniuses, calling them by the names and adorning them with the properties of woods, rivers, mountains, lakes, cities, nations, and whatever their enlarged and numerous senses could perceive.

And particularly they studied the Genius of each city and country, placing it under its Mental Deity;

*Till a System was formed, which some took advantage of, and
enslav'd the vulgar by attempting to realise or abstract the Mental Deities
from their objects — thus began Priesthood;*

Choosing forms of worship from poetic tales.

And at length they pronounc'd that the Gods had order'd such things.

*Thus men forgot that All Deities reside in the Human breast. (BLAKE,
1958, p. 253)*

A oposição fundamental, aqui, se dá entre “*Gods*”, por um lado, e “*Genius*” e “*Mental Deities*”, por outro. Ao optar pela forma “*Geniuses*” no lugar da já utilizada (em **Milton**, por exemplo) “*Genii*”, com seus ecos latinizantes, Blake aponta realmente para o gênio poético, tornado demoníaco pela oposição ao divino, como seria de se esperar. O inesperado é derivar desse demonismo genial a internalização do divino, ainda que transgressor, pela forma “*Mental Deities*”, que, intensificando o processo, deixa a esfera da mente (que poderia apontar para a razão castradora) e realiza-se plenamente no coração humano, sede do sentimento intuitivo e imaginativo – genial, portanto. Colocar o gênio poético como um substituto (com vantagens) de Deus é recorrente em Blake, sobretudo quando lembramos que a idéia de Deus, em sua obra, remete-nos ao cerceador Urizen. Em outra “*Memorable Fancy*”, Blake revisita o Antigo Testamento:

*Then Ezekiel said. The philosophy of the east taught the first principles of
human perception some nations held one principle for the origin & some
another, we of Israel taught that the Poetic Genius (as you now call it) was
the first principle and all the others merely derivative [...] (BLAKE, 1958, p.
253)*

Não se trata de apenas retomar a dupla articulação do poeta como profeta, como a menção a um outro precursor de Blake, embora não tão presente, no caso, Ezequiel. Na verdade, sem nenhuma menção à escatologia, temos o processo contrário ao revisitarmos as origens, o que insinua, antes, o profeta como poeta. E sendo a voz da Musa o próprio gênio, temos a colocação do mesmo no princípio gerador de todas as coisas, como o *logos* neotestamentário que o discurso poético atualiza.

Essa mobilidade entre poesia e profecia, assim como entre demoníaco e divino, indica com precisão a maneira pela qual Blake dinamiza a identidade transubjetivamente. Em mais uma “*Memorable Fancy*”, propõe:

*Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion,
Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence.*

*From these contraries spring what the religious call Good and Evil.
Good is the passive that obeys Reason. Evil is the active springing from
Energy.*

Good is Heaven. Evil is Hell. (BLAKE, 1958, p. 248)

A afirmação da necessidade dos contrários mostra como Blake não caía jamais na inversão simplista de substituição de uma divindade por outra. Apesar de disfórico, Urizen, a razão, é tão necessário quanto Luvah, a emoção; Assim como em sua relação com Milton, é a tensão nunca resolvida que permite a permanência do jogo poético, sua progressão. Não que com isso a metodologia blakeana perca seu agonismo essencial, afinal, embora seja levado em consideração, o princípio racional, masculino, solar é encarado em termos críticos, o que equivale a uma crítica do precursor por parte de Blake. Ou, conforme colocado de maneira mais adequada por Harold Bloom em **Blake’s Apocalypse**:

The Miltonic division between heat and light, the casting out of desire by reason, has in Blake’s reading of history a prime responsibility for the natural religion of eighteenth-century culture, its rejection of imagination and embrace of abstract reasoning in the religious sphere.

Yet Blake has progressed beyond this kind of criticism of Milton, which in any case had been developed as far as it could go in The Marriage of Heaven and Hell. (BLOOM, 1963, p. 308)

O fato de essa discussão basear-se justamente em **The Marriage of Heaven and Hell** é sintomático, pois a obra mostra o caráter de interação de contrários desde seu título. Mas Blake não apenas tenta emular Emanuel Swedenborg ao fazê-lo, pois, aqui, vai-se além do princípio analógico, e chega-se a uma trasposição que atinge o nível do sujeito. Em “*The Voice of Devil*”, essa transubjetivação atinge seu extremo:

Those who restrain Desire, do so because theirs is weak enough to be restrained; and the restrainer or Reason usurps its place and governs the unwilling.

And being restrained, it by degrees becomes passive, till it is only the shadow of Desire.

The history of this is written in Paradise Lost. And the Governor or Reason is call'd Messiah.

And the original Archangel or possessor of the command of the Heavenly Host, is call'd the Devil or Satan, and his children are call'd Sin and Death.

But in the Book of Job, Milton's Messiah is call'd Satan. (BLAKE, 1958, p. 248-9)

O repúdio à fraqueza, como a citação direta do poema de Milton indica, é o eco ao titanismo de Satan. Mas o que chama atenção é a possibilidade de troca de identidade entre o Adversário e o Messias. Podemos pensar, aqui, que essa troca justifica-se nas particularidades do **Paradise Lost** e do “Livro de Jó”, mas, estando ambos plasmados pela demoníaca voz do poema blakeano, temos uma instância outra na qual os discursos antagônicos tornam-se parte do novo discurso, anulando, assim, sua distinção inicial. O resultado é a transposição subjetiva entre Milton e o autor do livro bíblico, bem como a transposição poética entre o **Paradise Lost** e o “Livro de Jó”, e ainda a transposição genial entre Satan e Jó, positivados, e o Messias e Satan, negativados. É fundamental não perder de vista o fato e ser justamente Satan o ponto de articulação a participar das duas instâncias, reforçando a natureza demoníaca do método de Blake e antecipando a última transposição: a de Blake e **The Marriage of Heaven and Hell** e seus precursores em vias de serem deslidos.

Isso, conforme já vimos, coloca o gênio poético no centro de todas as coisas, e permite até mesmo a alteração nos parâmetros valorativos. Ao recuperar o desejo e a energia como constituintes da postura genial, Blake inverte o princípio cristão da humildade e vê na diabólica exceção do gênio a manifestação do divino na Terra. A última “*Memorable Fancy*” é ilustrativa quanto a isso:

*Once I saw a Devil in a flame of fire, who arose before an Angel
that sat on a cloud, and the Devil utter'd these words: –*

'The worship of God is: Honouring his gifts in other men, each according to his genius, and loving the greatest men best: those who envy or calumniate great men hate God; for there is no other God.' (MILTON, 1958, p. 259)

A caracterização dos interlocutores (um anjo e um demônio) remete-nos ao casamento entre Céu e Inferno, à consubstanciação dos contrários. Mas o fato de o gênio ser defendido demoniacamente pela argumentação direta exige uma interpretação não apenas discursiva desse gênio, mas sobretudo literária. Assim como da voz demoníaca que atravessa o poema de Blake. Que voz é essa, em suma? Bloom, sempre ousado, não hesita em afirmar: *"The Devil is the artist William Blake, at work engraving the Marriage, and the corroding fires refer metaphorically both to his engraving technique and the satiric function of the Marriage"* (BLOOM, 1963, p. 83). E, ao se assumir como gênio, Blake se assume como demônio, e, em função disso, por um lado, também se assume como Satan, e como Milton. Por outro lado, sabendo bem das conseqüências da transposição do sujeito, termina por se assumir também como messias (mesmo que poético) e, por fim como deus. O que não causa espanto e sequer aponta para a contradição. Afinal, no fim, o encontro é com John Milton, ao mesmo tempo demônio e divindade tutelar do gênio inglês. No lugar da contradição, os contrários: atração e repulsão, razão e energia, ódio e amor; e também Céu e Inferno, Bem e Mal, Messias e Satan, Deus e o Diabo. Um organismo cósmico, reflexo da organicidade fundamental do gênio.

Mas não devemos nos iludir quanto ao demonismo desse gênio. Afinal, Blake foi muito eloqüente ao tecer o comentário definitivo da identidade poética genial, ao pensar a respeito de um fato que mesmo os críticos cristãos de Milton não podem negar: a inspiração muito maior do poeta para pintar as aquarelas infernais, em detrimento das celestes. Blake que, se quisermos acreditar em seu testemunho, além de profetas, fantasmas, anjos e demônios também conversava com o espírito de Milton, resolve a questão de modo simples e objetivo, através de uma nota que encerra *"The Voice of Devil"*: *"The reason Milton wrote in fetters when he wrote of Angels and God, and at liberty when of Devils and Hell, is because he was a true Poet, and of the Devils party without knowing it"* (BLAKE, 1958, p. 249).

IN NOMINE FILII:

Deutschland

DOKTOR MANN: EINE TRAGÖDIE

*Genie ist eine in der Krankheit tief
erfahrene, aus ihr schöpfende und
durch sie schöpferische Form der
Lebenskraft.*

Thomas Mann, **Doktor Faustus**

Prólogo no Inferno

O estudo do conceito de gênio na literatura alemã é uma excelente oportunidade para que se verifique como a identificação com o paradigma demoníaco é determinante para a construção da idéia de gênio e genialidade. Em um primeiro momento, porque é a partir do pré-romantismo alemão que o conceito começa a ganhar corpo na forma definitiva como é abordada neste trabalho, em um segundo, porém não menos importante, porque, durante o período do final da *Aufklärung*, do *Sturm und Drang* e do próprio Romantismo como um todo, a figura do gênio esteve sempre em destaque como uma das principais características da literatura pós-iluminista. Sobre este aspecto, Anatol Rosenfeld afirma com correção:

O que talvez mais caracteriza o movimento [*Sturm und Drang*] é o culto do “gênio original”, particularmente estimulado por dois ingleses: Edward Young (*Conjectures on Original Composition*, 1759) e Robert Wood (*Essay on The Original Genius and Writings of Homer*, 1769). De tal forma o movimento ressaltava o gênio, como arquétipo do grande homem, particularmente do poeta dotado de força criadora, que se chegou a chamar essa fase da literatura alemã do “período dos gênios” (ROSENFELD, 1992, p.13)

Tal passagem faz parte da introdução que Anatol Rosenfeld faz para a edição brasileira dos **Autores pré-românticos alemães**; em seguida a tal passagem, Rosenfeld faz uma tentativa de sintetizar e explicar o próprio conceito de gênio:

O conceito [de gênio] reúne todas as idéias e aspirações do movimento: a revolta contra as regras tradicionais e contra todas as autoridades; a exaltação de Shakespeare, como criador supostamente “inconsciente” e

“primitivo”; a glorificação do elementar e da “verdade” enquanto expressão imediata, espontânea e não raciocinada e filtrada da alma. O gênio é bardo e vidente, porta-voz de esferas mais altas; mensageiro divino, herói colossal, mediador do infinito no “medium” da finitude. Não imita a divindade e a natureza; é, antes, criador como Deus e a natureza. Ligado às fontes puras do povo e da nação, despreza os cânones eruditos que são muletas para os inválidos. Obedecendo à inspiração subjetiva e ao impulso expressivo, produz obras originais, talvez imperfeitas no que se refere à forma exterior, mas dotadas de unidade íntima, de “forma interna” e de força característica, como tais bem mais importantes do que o ideal da beleza [...]. A originalidade — conceito sem grande importância na época do classicismo — torna-se critério do valor da obra-de-arte. (1992, p. 13-14)

Com suas habituais sensibilidade e segurança, Anatol Rosenfeld traça um belo esboço do que pudesse ter sido o conceito de gênio na literatura alemã da época referente ao tema. Entretanto, um detalhe de suma importância foi deixado de fora, detalhe este tão importante que concentra todas as idéias expostas por Rosenfeld e as transcende: trata-se da assombrosa identificação do gênio com a figura de Satã, o anjo caído. No trecho citado anteriormente, esta idéia é quase tocada quando Rosenfeld afirma que o gênio “não imita a divindade e a natureza; é, antes, criador como Deus e a natureza”. Este confronto, entre blasfemo e sublime, com a divindade, dá a tônica atemporal do que seja o conceito de gênio não só em seu surgimento explícito no *Sturm und Drang*, mas podendo ser estendido a Píndaro roubando imortalidade pela força de seus versos ou a Joyce, recriando imortalidade em seu **Finnegans Wake**. A idéia de uma obra eventualmente “imperfeita”, ainda que externamente, é impensável na arte grega da antigüidade clássica. A idéia de expressão espontânea e não raciocinada não se encaixa ao *work in progress* joyciano. Porém, a terrível luta entre o mais belo dos anjos em seu desejo de ir além, de se superar, no insensato e sublime confronto com a divindade, atravessa toda a Literatura (talvez mesmo todas as artes), ainda que autores como Homero, Sófocles ou Píndaro não tivessem conhecido a influência da mitologia judaico-cristã⁹, influência esta que se mostrou avassaladora no romantismo, sendo sentida ainda em nossos dias.

⁹ Evidentemente, o próprio processo mitologizante do cristianismo não se furtou à influência helênica, de modo que o confronto com a divindade superior encontra-se já bem destacado no **Prometeu acorrentado** de Ésquilo.

No que diz respeito à literatura alemã, as relações luciferinas na arte são especialmente evidentes, principalmente quando consideramos sua obra máxima, o **Faust** de Goethe. Obra totêmica de um autor totêmico, ela será objeto do confronto pela supremacia canônica empreendido pelo maior prosador alemão do século XX: Thomas Mann, com seu **Doktor Faustus**. Mann viveu como poucos a tensão luciferina do confronto com o gigantesco anti-deus da literatura germânica, personificado no titã de Weimar, Goethe. Em tal confronto, Mann, ainda que tenha lutado com brilhantismo, acabou por submergir. Todavia, deste mesmo confronto, emergiu o ideal do gênio, do artista maior, além da beleza e da canonicidade. De tal forma, pode-se ousar a afirmação de que, da definição de gênio em Mann, podemos encontrar a definição de um gênio alemão atemporal e absoluto. Talvez seja superestimar o papel do próprio autor de Literatura em geral, em especial em uma época na qual sua morte já foi, em certas ocasiões, até mesmo decretada. Porém, como bem lembra Anatol Rosenfeld, a “concepção do gênio desloca o centro gravitacional da análise estética: o que importa já não é tanto a obra e sua apreciação; é agora, bem mais, o poeta e criador” (1992, p.14). Semelhante ousadia corre o risco de ser demasiado diabólica, e talvez possa encontrar opositores tão ferrenhos que não causaria surpresa se alguém, esquecendo os limites entre perspectivas de enfoque e a boa educação, quisesse mandá-la (bem como o autor da proeza) para o inferno. Mas é possível que tal risco valha a pena. Mefistófeles, com um sorriso malicioso nos lábios, concordaria. Goethe e Mann também.

O pacto com Goethe

Muito já foi dito sobre como Thomas Mann seria um herdeiro e continuador de Goethe no século XX, afinal, o próprio Mann contribuiu para solidificar tal imagem. Todavia, seria mais interessante ver as relações entre Goethe e Mann como um terrível confronto de supremacia estética e poética. Confronto, este, do qual Mann não fugiu em nenhum momento. Na verdade, ele o procurou. Harold Bloom, em **O cânone ocidental** (BLOOM, 1995, p. 202) aponta com correção para as relações que podemos notar entre as obras de Goethe e Mann. Assim, **Tonio Kröger** relaciona-se diretamente (e, portanto, disputa) com **Werther**; **Der Zauberberg** com **Wilhelm Meister**; e, claro, **Doktor Faustus** com **Faust**. Bloom, a princípio, comete

apenas um pequeno erro ao identificar **Felix Krull** com o **Diwan**; talvez, aqui, uma comparação com **Der Tod in Venedig** ou até mesmo com **Die vertauschten Köpfe: Eine indische Legende** fosse mais adequada. Além disso, há também a demoníaca provocação de **Lotte in Weimar**, na qual Mann realiza a sublime e ousada transgressão de transformar o precursor em personagem, e tentar contê-lo. Assim sendo, o gênio goethiano deveria fornecer a chave para o gênio de Thomas Mann. Mas o que seria afinal o gênio de Goethe?

O conceito de gênio em Goethe tem sua raiz no pensamento do *Sturm und Drang*. O jovem Goethe foi profundamente influenciado por Herder, que, em 1773, fazia circular o texto **Von deutscher Art und Kunst**. Nas páginas que compõem esta obra, Herder manifestava um pensamento que fornecia uma idéia da dimensão titânica do artista: o artista, tal como Deus é maior que a Criação, é maior que sua obra de arte. A conseqüência lógica é que, quanto maior a obra, maior o criador. Este é apenas um dos vários exemplos de demonização do artista que podemos encontrar na obra de Herder, e que, de modo direto, constituíram uma poderosa fonte inspiracional para a visão do artista em Goethe. E, por intermédio de Herder, veio a Goethe a influência de Johann Georg Hamann. O “mago do norte”, em seus momentos de maior expansão reflexiva, podia radicalizar a expressão de suas idéias ao afirmar categoricamente que “Deus se revela... O criador do mundo é um escritor” (*apud* ROSENFELD, 1992, p. 27). Diante de tal afirmação, está aberto o caminho para uma significativa definição do gênio por Hamann:

Certa vez, um anjo desceu ao lago Bethesda, movimentando suas águas, em cujas cinco termas estavam deitados muitos doentes, cegos, paráliticos, estéreis, esperando que as águas se movimentassem. Da mesma forma o *gênio* deverá descer para abalar as regras, senão elas permanecerão água; e, se quisermos experimentar a ação e a força das regras deveremos ser os primeiros a entrar no lago, logo que se movimentem suas águas. (*apud* ROSENFELD, 1992, p. 27)

Este pensamento iria atingir todo o *Sturm und Drang*. A metáfora das águas, inclusive, é retomada em **Werther**, quando o protagonista identifica-se não com o anjo a descer, mas com as próprias águas. Feito maré e correnteza, muito mais do que lago, Werther deve até se conter para não devastar a tudo e a todos. Entretanto, há um preço a pagar por toda esta grandiosidade pessoal, e Werther o paga através

de sua *Weltschmerz* e de sua impossibilidade de inserção que vem culminar em sua tragédia amorosa com Charlotte. Mann, em **Tonio Kröger**, também trabalha o assunto ao destacar a maldição do artista fadado a viver à margem da vida, de maneira que possa captá-la e eternizá-la em sua arte. Em uma carta do personagem principal que dá nome à novela à sua amiga (e artista) Lisavieta, Tonio faz a seguinte afirmação sobre sua condição marginal no mundo, aliada ao seu espírito eminentemente burguês:

Mein Vater, wissen Sie, war ein nordisches Temperament: betrachtsam, gründlich, korrekt aus Puritanismus und zur Wehmut geneigt; meine Mutter von unbestimmt exotischem Blut, schön, sinnlich, naiv, zugleich fahrlässig und leidenschaftlich und von einer impulsiven Liederlichkeit. Ganz ohne Zweifel war dies eine Mischung, die ausserordentliche Möglichkeiten — und ausserordentliche Gefahren in sich schloss. Was herauskam, war dies: ein Bürger, der sich in die Kunst verirrt, ein Bohemien mit Heimweh nach der guten Kinderstube, ein Künstler mit schlechtem Gewissen. Denn mein bürgerliches Gewissen ist es ja, was nicht in allem Künstlertum, aller Ausserordentlichkeit und allem Genie etwas tief Zweideutiges, tief Anrühiges, tief Zweifelhaftes erblicken lässt, was mich mit dieser verliebten Schwäche für das Simple, Treuherzige und Angenehm-Normale, das Ungeniale und Anständige erfüllt.

Ich stehe zwischen zwei Welten, bin in keiner daheim und habe es infolgedessen ein wenig schwer. [...]

Ich bewundere die Stolzen und Kalten, die auf den Pfaden der grossen, der dämonischen Schönheit abenteuernd und den 'Menschen' verachten, — aber ich beneide sie nicht.¹⁰ (MANN, 1967b, p. 255)

¹⁰“Meu pai, você sabe, era um temperamento nórdico: ensimesmado, metódico, correto por puritanismo, e propenso à melancolia; minha mãe, de sangue algo exótico, bela, sensual, ingênua, ao mesmo tempo inconseqüente e passional. Sem sombra de dúvida, essa era uma mistura que encerrava em si possibilidades extraordinárias — e extraordinários perigos. O que daí resultou foi: um burguês que se extraviou na arte, um boêmio com saudades do bom berço, um artista de consciência pesada. Pois é minha consciência burguesa o que me faz ver em toda atividade artística, em tudo o que é extraordinário e genial, algo profundamente ambíguo, profundamente suspeito, altamente duvidoso, e que me enche dessa amorosa fraqueza pelo que é simples, singelo e agradavelmente normal, não-genial e decente.

Encontro-me entre dois mundos, não me sinto à vontade em nenhum deles, e por isso a vida é um pouco difícil para mim. [...]

Admiro os orgulhosos e frios que se aventuram nas sendas da beleza absoluta e demoníaca e desprezam o ‘homem’ — mas não os invejo” (MANN, p. 195-196). Tradução de Eloísa Ferreira Araújo Silva, para a edição do Círculo do Livro, São Paulo, 1987.

A ilusão de uma vida alegre e despreocupada, que traz em si a promessa da realização plena do amor, não passa de um fantasma tentador e inalcançável. A Arte é oposta à Vida e o isolamento em meio à multidão é o preço a pagar pela genialidade. Sentir-se alijado de algo que parece ser posse legítima de quem está nessa posição desfavorável é, por si só, elemento identificador do *mythos* cristão pós-medieval do diabo; passando por ancestrais de procedimento semelhante (como o lago de **Othelo**), é a partir desta sensação de mérito ferido que Milton comporá seu Satan e justificará sua rebeldia e sua vontade de vingança. Além disso, os paralelos entre o genial e o demoníaco poderiam abrir já a discussão sobre a identificação entre os dois conceitos, mas esta terá de ser retomada posteriormente. Por hora, fiquemos com a tragédia do artista que, para expor o grande quadro da vida, é condenado a observá-la de fora. Tal condição poderia nos induzir a pensar que a arte genial pode ser meramente mimética. É fácil cairmos na armadilha hamletiana do artista que estende um espelho frente à Natureza, mas, se o gênio carrega em si uma aspiração à força criativa, esse confronto entre *mímesis* e *poíesis* deve ser olhado com mais cuidado.

O artista de Mann paga, sim, o preço de ser um observador marginal — ainda que minucioso — da vida, mas a exposição resultante da observação minuciosa não basta. É preciso criar. Aqui, Mann mostra o quanto dialoga com a percepção estética do romantismo alemão, seja em termos teóricos ou críticos. Tal diálogo não causa espanto quando o autor em questão coloca a discussão sobre o gênio em posição de destaque em suas reflexões sobre a arte. Ao fazê-lo, aproxima-se da concepção romântica do gênio como potencializador da tensão mimético-poiética. Ou como afirma Novalis:

Quando falamos do mundo exterior, quando descrevemos objetos efetivos, então procedemos como o gênio. Assim é, portanto, o gênio, a faculdade de tratar de objetos imaginados como se se tratasse de objetos efetivos, e também de tratá-los como estes, o talento para expor, observar com precisão — descrever finalisticamente a observação — é portanto diferente do gênio. Sem esse talento vê-se somente pela metade — e se é somente um meio gênio — pode-se ter uma disposição genial, que na falta daquele talento nunca chega ao desenvolvimento.

Sem genialidade todos nós simplesmente não existiríamos. Gênio é necessário para tudo. (1988, p.49)

Neste trecho, Novalis destaca vigorosamente a necessidade da criação como condição *sine qua non* do gênio. Esta idéia já pode ser percebida na **Kritik der Urteilskraft** de Immanuel Kant, obra na qual a necessidade de originalidade em oposição à imitação surge como característica da genialidade. Kant, aliás, liga a idéia do gênio à figura do artista ao afirmar que a arte bela é por excelência a arte do gênio. A arte bela, tal como o indivíduo genial, não pode seguir regras preestabelecidas. Sobre isto, afirma Kant: “*Der Begriff der schönen Kunst aber verstattet nicht, dass das Urteil über die Schönheit ihres Produkts von irgend einer Regel abgeleitet werde, die einen Begriff zum Bestimmungsgrunde habe, mithin einen Begriff von der Art, wie es möglich sei, zum Grunde lege*”¹¹ (KANT, 1957, p. 406). Não podendo se submeter às regras existentes, a arte bela alinha-se à natureza do indivíduo que a produz. Tal indivíduo, portanto, para produzir arte bela, também não pode se submeter às regras existentes, devendo seguir antes suas próprias regras. O único indivíduo capaz de fazer suas próprias regras é o gênio. Daí a conclusão de Kant de que “*die schöne Kunst ist nur als Produkt des Genies möglich*”¹² (KANT, 1957, p. 406).

A originalidade como medida de excelência e qualidade vem explicar a idéia de Novalis citada anteriormente, na qual o artista deve dar à sua obra o estatuto de realidade. Em meio a tais preocupações, sempre vejo a disputa desigual e sublime que aflige todo artista maior: o confronto com a suprema criação e, por conseguinte, com o supremo criador, Deus. Deste desafio nasce a obra suprema de Goethe, o sublime e grotesco **Faust**. Conseqüentemente, é nascedouro também da maior criação de Thomas Mann, o **Doktor Faustus**.

Neste ponto, devemos pensar também como a idéia do artista (e, portanto, do gênio) evoluiu em Goethe para além dos arroubos angustiados do *Sturm und Drang* rumo à aspiração de equilíbrio e harmonia do classicismo de Weimar. Em consonância com **Werther**, outras tentativas foram empreendidas por Goethe no intuito de realizar obras capazes de traduzir os impulsos titânicos que animavam os

¹¹ “O conceito de arte bela, porém, não permite que o juízo sobre a beleza de seu produto seja deduzido de qualquer regra que tenha um conceito como fundamento determinante, por conseguinte que ponha como fundamento um conceito da maneira como ele é possível” (KANT, 1995, p. 153). Tradução de Valerio Rohden e António Marques, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995. As traduções seguintes de **Kritik der Urteilskraft** foram extraídas dessa edição.

¹² “A arte bela é possível somente como produto do gênio” (KANT, 1995, p. 153).

artistas do período. Em especial, agradava a Goethe a idéia de transpor para o teatro o mesmo poder que se fazia presente em seu aclamadíssimo romance *stürmer*. De todas as suas tentativas, a mais bem sucedida foi certamente o **Götz von Berlichingen**; contudo, se atentarmos para outras tentativas de dramas da juventude de Goethe, poderemos encontrar alguns indícios de sua complexa evolução rumo a uma complexa visão de mundo e arte.

Buscando uma figura tão forte quanto o personagem Werther, Goethe experimentou, entre outros um **Mahomet**, e um **Prometheus**, este último chegando mesmo a três atos incompletos. O Prometeu goethiano, pleno de rebeldia e inconformismo (bem ao gosto do *Sturm und Drang*), era capaz de proferir discursos de desafio frente a Zeus como o que se segue:

PROMETHEUS (*in seiner Werkstatt*).

*Bedecke deinen Himmel, Zeus,
Mit Wolkendunst,
Und übe, dem Knaben gleich,
Der Disteln köpft,
An Eichen dich und Bergeshöhn;
Musst mir meine Erde
Doch Lassen stehn,
Und meine Hütte, die du nicht gebaut,
Und meinen Herd,
Um dessen Glut
Du mich beneidest.*¹³ (1929, p. 15)

Mas este não é o único aspecto prometeico que se faz sentir. Mas, para entendermos o porque dos outros aspectos que se verificarão na leitura do drama de Goethe, é preciso recuar até às origens do grande teatro clássico grego, chegando àquele que traçou os parâmetros a partir dos quais a posteridade encarou o apaixonante mito de Prometeu: Ésquilo e seu **Prometeu acorrentado**. Na peça de

¹³ “Cobre teu céu, Zeus,/ Com o vapor das nuvens,/ E como a criança/ Que decapita cardos,/ Experimenta tua força sobre os carvalhos e sobre os cimos dos montes;/ É preciso, entretanto,/ Que tu me deixes minha terra,/ E minha cabana que tu não construístes,/ E minha lareira/ Cujas chama/ Causa-te inveja” (Devido à falta de traduções do texto de Goethe em questão, são apresentadas, novamente, “traduções de serviço”).

Ésquilo, temos também um Prometeu que, por dotar o Homem de razão, se faz também mestre deste em todas as suas conquistas mentais:

Prometeu: Eles [os homens] ignoravam as casas de tijolos ensolaradas, eles ignoravam o trabalho na madeira; eles viviam sob a terra, como ágeis formigas, nas profundezas de grutas fechadas para o sol. [...] eles faziam tudo sem recorrer à razão, até o momento em que eu lhes ensinei a ciência árdua no nascer e do pôr dos astros. Depois, foi a vez do número, a primeira de todas, que eu inventei para eles, bem como as letras reunidas, memória de todas as coisas, labor que cria as artes. (p. 177)¹⁴

O texto goethiano, por seu turno, não ignora o fato:

(Ein Mann mit abgehauenen jungen Bäumen tritt zu Prometheus.)

Mann: *Sieh hier die Bäume
Wie du sie verlangtest.*

Prometheus: *Wie brachtest du
Sie von dem Boden?*

Mann: *Mit diesem scharfen Steine hab' ich sie
Glatt an der Wurzel weggerissen.*

Prometheus: *Erst ab die Aeste! —
Dann ramme diesen
Schräg in den Boden hier
Und diesen hier, so gegenüber;
Und oben verbinde sie! —
Dann wieder zwei hier hinten hin
Und oben einen quer darüber.
Nun die Aeste herab von oben
Bis Zur Erde,
Verbunden und verschlungen die,
Und Rasen rings umher,*

¹⁴ Para este trabalho, foi utilizada a edição *Les Belles Lettres* das obras de Ésquilo, de 1969, sob os cuidados de Paul Mazon. Devido a problemas relativos às fontes utilizadas no computador, impôs-se a necessidade de se trabalhar com uma tradução para o português. Essas traduções para o português tomaram por base a tradução francesa, cotejando-a com o original. Todas as citações posteriores da peça referem-se a esta edição.

*Und Aeste drüber, mehr,
Bis dass kein Sonnenlicht
Kein Regen, Wind durchdringe.
Hier, lieber Sohn, ein Schutz und eine Hütte!*

Mann: *Dank, teurer Vater, tausend Dank!*¹⁵ (1929, p. 9-10)

Prometeu, aqui, atua como mestre iniciador de toda a Humanidade. Seja no texto de Goethe, seja no texto de Ésquilo. No caso deste último, este caráter iniciático transparece através das atividades práticas por meio da ciência astrológica, ainda hoje ligada a um universo místico, e dos números, que o pitagorismo levará às últimas conseqüências. Este caráter benfeitor de Prometeu para com a humanidade é, sem dúvida, um dos fatores que garantem sua permanência e encanto, porém, o elemento mais marcante é mesmo sua rebeldia. Deste modo, o titã de Ésquilo, ainda que enfrente o mais formidável dos adversários, Zeus, não se rebaixa, crente na derrocada do inimigo, conhecedor que é das sutilezas das Moiras e das Erínias, governantes da Necessidade:

Corifeu: Não vá, para obrigar os homens até além do que convém, desdenhar sua própria desgraça. Eu tenho a esperança que um dia, livre destas correntes, você possa tratar com Zeus de igual para igual.

Prometeu: Não, para isso, a hora fixada pela Moira que tudo encerra ainda não chegou: somente após ter sofrido mil dores, mil calamidades, eu escaparei de meus grilhões. A destreza é muito mais fraca que a Necessidade.

Corifeu: E quem governa a Necessidade?

Prometeu: As três Moiras e as Erínias de implacável memória.

Corifeu: O poder delas ultrapassa o de Zeus?

¹⁵ "(Um homem carregado de jovens árvores cortadas vem até Prometeu) Homem: Eis as árvores/ Como tu mas pediste./ Prom: Como tu fizeste/ para arrancá-las da terra?/ Homem: Com esta pedra afiada eu as arranquei/ Na base da raiz./ Prom: Primeiro corta os ramos!/ Depois crave este lá/ Em pé na terra,/ E este outro aqui, em frente;/ No alto amarre-os./ Depois mais dois, cá, atrás./ Um outro por cima, de permeio,/ Agora, liga os ramos de alto a baixo/ Até a terra,/ Liga e entrelaça-os;/ Põe relva em volta/ e mais ramos,/ Até que nem sol/ nem chuva nem vento possam penetrar através./ Eis, meu querido filho, um abrigo, uma cabana!/ Homem: Obrigado, pai querido, mil vezes obrigado!".

Prometeu: Ele não saberia escapar a seu destino.

Corifeu: E qual é o destino de Zeus, senão o de reinar para sempre?

Prometeu: A respeito disto, não me interrogue mais: não insista.

Corifeu: Deve ser um segredo bem grave, para que você o oculte assim.

Prometeu: Falem de outra coisa: ainda não é tempo de proclamar este segredo; é preciso escondê-lo na sombra mais espessa: é conservando-o que eu escaparei um dia destes grilhões e destes tormentos infames. (1969, p. 178-179)

Nesta passagem, podemos tirar algumas conclusões da fala de Prometeu. Se até mesmo Zeus está sujeito ao destino simbolizado nas Moiras e nas Erínias, e se Prometeu, por sua providência do mundo, tem alguma prioridade, alguma forma de ascendência sobre elas, ele, no fim, terá alguma vantagem sobre Zeus, justificando o início da passagem citada, na qual Prometeu fala de uma hora que ainda não chegou, a hora de tratar com Zeus de igual para igual. E é curioso que Prometeu, dono de um orgulho inquebrantável, possa ainda assim criticar a soberba de Zeus, sua *hybris*, seu descomedimento:

Hermes: São entretanto estes modos obstinados que conduziram você a este ancoradouro de dores.

Prometeu: Saiba bem, eu não trocaria minha desgraça por uma servidão semelhante à sua. Eu prefiro, e disto estou certo, estar preso a este rochedo a me ver como um fiel mensageiro de Zeus, pai dos deuses! É assim que convém mostrar aos orgulhosos seu orgulho! (1969, p. 194-195)

Vê-se, assim, claramente, o porquê da escolha de Goethe de um semelhante personagem para sua peça teatral: literalmente um titã, símbolo eterno e matriz para todos os revoltados posteriores na literatura subsequente. Entretanto, é importante que se destaque o modo pelo qual, além da simples rebeldia destrutiva, um aspecto construtivo se faz presente. Através de sua obra, Goethe deixou arrefecer as labaredas incontroláveis da juventude artística em prol de uma chama mais estável e duradoura, de modo que obras como **Die Wahlverwandtschaften** ou **Wilhelm**

Meisters Lehrjahre já nos permitem ver claramente essa tendência que as peças clássicas de Goethe consolidarão em definitivo, com especial destaque para a **Iphigenie**. E, aqui, poderíamos nos perguntar se essa contenção clássica não poderia atuar como um atenuador também para a idéia de gênio e sua identificação demoníaca. Quanto à questão do gênio, o fato de obras posteriores, como o **Wilhelm Meister** e até mesmo produções mais maduras como **Dichtung und Wahrheit** darem-lhe destaque mostra como o gênio não foi negligenciado no decorrer da produção goethiana. Já com relação à figura diabólica, basta que lembremos da obra maior de Goethe, na qual ele trabalhou durante toda sua vida, **Faust**, para verificar que as relações do senhor conselheiro com o Diabo também não arrefeceram com o tempo.

Deste modo, o que se nos apresenta, em Goethe, é uma figura do gênio que traz consigo, sem dúvida, muito de rebeldia, mas que acaba por subordinar tal aspecto em prol de uma propensão ao progresso da humanidade por meio de seus poderes de criação. Em tal processo, o titanismo se transforma e evolui rumo a uma necessidade de conter e assimilar que beira não mais o conhecimento diabólico que exige a Queda, mas uma espécie de onisciência divina, visando o Todo, o Absoluto.

Mas, ainda assim, mesmo no equilíbrio e na aspiração da ordem divinizante, o confronto com o Supremo Criador, identificado com a Natureza (que Goethe tenta conter com obras como a **Doutrina das cores**, por exemplo) ainda se faz presente, estabelecendo, dessa maneira, um paradigma genial orgulhoso e ambicioso, capaz de se identificar com a própria Criação, em todos os sentidos. Assim, em uma das "*Votivtafeln*" compostas com Schiller, podemos encontrar a seguinte definição de "*Genialische Kraft*":

*Alle Schöpfung ist Werke der Natur. Von Jupiters Throne
Zuckt der allmächtige Strahl, nährt und erschüttert die Welt.
Pflanzt über die Häuser die leitenden Spitzen und Ketten —
Über die ganze Natur wirkt die allmächtige Kraft.*¹⁶ (SCHILLER, 1945, p. 421)

¹⁶ "Toda a Criação é obra da Natureza. Do trono de Júpiter/ estremece o todo-poderoso raio, nutre e (co) move o mundo./ Planta sobre as casas preponderantes cumes e elos –/ Sobre toda Natureza age o todo-poderoso poder".

Não se pode negar, aqui, os ecos prometeanos que embalam o gênio alemão, ao mesmo tempo divino e diabólico, ao mesmo tempo acolhedor e espantoso. É esta matriz que Mann recebeu como legado, e foi a partir dela que ele teve de trabalhar para se justificar frente ao mundo da arte. Contudo, neste momento crucial, seria útil fazer um interlúdio que pudesse fornecer elementos para responder às seguintes perguntas: É Thomas Mann, como pode fazer parecer sua relação agônica com o maior dos escritores alemães, um mero catador de farelos deixados por Goethe? Como explicar os desvios do “herdeiro e continuador de Goethe” em relação ao mestre? Por que há diferenças tão radicais entre o personagem Faust e Adrian Leverkühn? Se não for somente Goethe, qual seria o outro grande elemento do conceito de gênio de Mann?

A citação do parceiro de Goethe nas "*Votivtafeln*", anteriormente, é especialmente valiosa. É hora de chamarmos ao palco Johann Christoph Friedrich von Schiller.

Schwere Stunde

Diante das fortíssimas relações que notamos entre Goethe e Mann, não causa surpresa que boa parte da crítica não destaque o papel fundamental que desempenha Schiller na constituição não apenas do conceito de gênio de Thomas Mann como também de sua própria concepção de arte. Mann, em seu ensaio de 1922, "*Goethe und Tolstoj, Fragmente zum Problem der Humanität*", compara Goethe a Tolstoj na mesma medida em que contrasta ambos a outro par que representa sua contraparte: Schiller e Dostoievski. O mais importante para a discussão de Mann da concepção do gênio, com base naquele contraste, é a oposição que ele faz, na parte do ensaio intitulada "Liberdade e distinção", entre dom "concedido" e dádiva "conquistada". A idéia de que "aquele é um talento, esta um mérito pessoal" (MANN, 1988, p. 87) — que Mann tomou emprestada de Schiller — já insinua a influência avassaladora de Goethe que deve ser combatida por meio de um artifício igualmente avassalador: o trabalho artístico levando a uma conquista consciente da grande Obra. Tal filosofia já está presente em um poderoso ensaio do qual o texto de Mann é o filho agônico. Trata-se da tese de Schiller "*Über naive und sentimentalische Dichtung*". Neste ensaio, escrito em 1795, Schiller opõe dois tipos

de artistas: aqueles cujas obras são produzidas espontaneamente por meio da imaginação criadora, no caso os "ingênuos"; e aqueles cuja produção é realizada com minúcias de perfeição no acabamento, por meio de esforços conscientes de vontade, os "sentimentais".

"*Goethe und Tolstoi*" é uma tentativa, por si só, de emular o ensaio de Schiller. De nada adiantaria fugir de uma influência forte (no caso, a de Goethe), e tornar-se prisioneiro de outra, ainda que conscientemente. Deste modo, devemos encarar com cautela também a aproximação deliberada de Mann com relação a Schiller (no grupo dos "sentimentais"), conforme poderia se nos afigurar em um primeiro momento. Mann critica Nietzsche quando o filósofo, escarnecendo do "und" utilizado na expressão "*Goethe und Schiller*", diz temer que, um dia, a expressão se torne "*Schiller und Goethe*". Mais do que uma tentativa de elevar Schiller, a crítica de Mann a Nietzsche é um esforço consciente no sentido de derrubar os tabus impostos pela figura totêmica de Goethe, e, desta forma, preparar caminho para o derradeiro confronto estético que teria lugar no penúltimo dos romances de Mann, **Doktor Faustus**, de 1947 (por sinal, o último a ser realmente concluído, pois **Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull**, surgido em 1922, foi retrabalhado em 1937 e 1954, caracterizando-se como uma inacabada).

O confronto com Schiller, por sua vez, no que diz respeito às dificuldades de superação do precursor, ocorreu muito mais no campo das idéias do que na realização artística. Podemos ver Mann tendo várias dificuldades (e, por vezes, sucumbindo) quando comparamos "*Goethe und Tolstoi*" com "*Naive und sentimentalische Dichtung*", o que não deixa de trazer em seu bojo uma forte agonia, já que o subtítulo do texto de Mann ("*Fragmente zum Problem der Humanität*") deixa claro o quão ambicioso era o projeto de escritura. Aqui, em sua já citada réplica a Nietzsche, Mann defende Schiller com um discurso que, por fim, destaca a eminência intelectual do ensaio precedente:

No que se refere a Goethe e Schiller, uma aversão excepcionalmente subjetiva de Nietzsche ao teatralismo e ao moralismo de ambos não devia conduzi-lo a negar uma fraternidade que, através do antagonismo exemplar a ela inerente, não sofre qualquer dano, e encontrou, na pretensa parte ofendida, o seu melhor protetor. Foi uma precipitação e uma arbitrariedade não-justificada de Nietzsche proclamar com seu escárnio daquele "e" uma hierarquia, ou impor como indiscutível o duvidoso, até o que é e podia

continuar sendo a coisa mais duvidosa do mundo. Precipitação em decidir justamente sobre esta questão, em geral, não é da natureza alemã. Justamente nisso o alemão evita, por instinto, se comprometer unilateralmente; antes prefere uma "política da mão livre", para cuja observância estrita as seguintes considerações proporcionarão o motivo e em cuja observância estrita as seguintes considerações proporcionarão o motivo e em cuja glorificação elas serão especialmente empregadas. Nada mais do que justamente esta política é o sentido da cópula na ligação "Goethe e Schiller", na qual ela opõe mutuamente no nosso consciente o que ela liga. Nunca se devia ter tocado no pensamento dos clássicos e abrangentes ensaios dos alemães, que, com efeito, inclui em si e torna supérfluo todo o restante — refiro-me à tese de Schiller sobre a poesia ingênua e sentimental — para não achar este "e" profundamente antitético. (MANN, 1988, p. 61)

A passagem acima reproduzida revela-nos, de um lado, a sutil e mordaz crítica a Nietzsche que se torna patente na configuração ensaístico-filosófica do pensamento alemão como uma espécie de mônada auto-suficiente (o que tanto critica a percepção nietzscheana como também justifica o pensamento schilleriano). Por outro lado, traz-nos a auto-afirmação filosófica do próprio Mann, por meio de seu "*Goethe und Tolstoi*", em seu confronto direto com o influente texto de Schiller, confronto este que se evidencia na percepção antitética do "*und*" problemático. E, aqui, justamente a figura do gênio pode nos oferecer um exemplo mais palpável do confronto filosófico entre Mann e Schiller. Afinal, ao levar a cabo sua tese, o propósito de Schiller foi o de se justificar dissertando com argúcia a respeito não apenas da natureza da arte e de sua produção, mas também estabelecer critérios valorativos de excelência artística. A possibilidade de configuração de atos judicativos vem, claro, de Kant, que abre caminho para o procedimento em sua terceira crítica, cuja edição original é de 1790, cinco anos antes do ensaio de Schiller. Com relação ao juízo de gosto, afirma Kant:

Das Geschmacksurteil ist also kein Erkenntnisurteil, mithin nicht logisch, sondern ästhetisch, worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund nicht anders als subjektiv sein kann. Alle Beziehung der Vorstellungen, selbst die der Empfindungen, aber kann objektiv sein (und da bedeutet sie das Reale einer empirischen Vorstellung); nur nicht die auf das Gefühl der Lust und Unlust, wodurch gar nichts im Objekte bezeichnet wird,

*sondern in der das Subjekt, wie es durch die Vorstellung affiziert wird, sich selbst fühlt.*¹⁷ (KANT, 1957, p. 279).

A despeito da discussão posterior relacionada à complacência e às suas relações com o interesse deliberado a partir do juízo de gosto e das idéias de agradável e bom (que refletem a impiedosa sistematicidade do rigor crítico kantiano, o que, por sinal, já se anuncia na passagem citada, com relação à "referência das representações"), destaque-se, aqui, o caráter subjetivo que se mostra no processo judicativo do gosto, eminentemente estético. Deste modo, abre-se espaço para o subjetivo também no jogo dos critérios de valor, já que, em consonância com o caráter intuitivo do conhecimento kantiano (e também em suas implicações dogmáticas), podemos perceber que o filtro de um "Eu" (retomado, posteriormente, com força pelo pensamento romântico, em especial a partir de Fichte) atua com destaque no processo. Assim, o "Eu" mais poderoso em Arte, ou seja, o gênio, deve contribuir decisivamente no estabelecimento dos critérios de valor, já que, para Kant, este gênio, conforme foi apontado anteriormente, determina as regras do processo artístico. A partir desta inferência, a explicação do Belo artístico que Kant depreende a partir do segundo momento do juízo de gosto, segundo a qual "*Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt*"¹⁸ (KANT, 1957, p. 298), permite-nos não considerar tão extravagante o ideal de universalidade se este for regrado e determinado pelo subjetivismo do artista genial. Daí a identificação do Belo com um ideal em suma longiniano do Sublime, uma vez que, para Kant, "*Das Schöne kommt darin mit dem Erhabenen überein, dass beides für sich selbst gefällt. Ferner darin, dass beides kein Sinnes- noch ein logisch-bestimmendes, sondern ein Reflexionsurteil voraussetzt*"¹⁹ (KANT, 1957, p. 328).

Assim, Kant pode partir para uma definição mais sistemática do gênio através da já sabida ligação etimológica da palavra definidora do conceito em alemão

¹⁷ "O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo. Toda referência das representações, mesmo a das sensações, pode, porém, ser objetiva (e ela significa então o real de uma representação empírica); somente não pode sê-lo a referência ao sentimento de prazer e desprazer, pelo qual não é designado absolutamente nada no objeto, mas no qual o sujeito sente-se a si próprio no modo como ele é afetado pela sensação." (KANT, 1995, p. 48).

¹⁸ "*Belo é o que apraz universalmente sem conceito*" (KANT, 1995, p. 64)

¹⁹ "o belo concorda com o sublime no fato de que ambos aprazem por si próprios; ulteriormente, no fato de que ambos não pressupõem nenhum juízo dos sentidos, nem um juízo lógico determinante, mas um juízo de reflexão" (KANT, 1995, p. 89)

("Genie") com os termos latinos "genius" e "ingenium". Com relação a esse paralelo lingüístico, Kant destaca quatro tópicos definidores da idéia de gênio, citando mesmo, no terceiro deles, o termo latino "genius":

Man sieht hieraus, dass Genie 1) ein Talent sei, dasjenige, wozu sich keine bestimmte Regel geben lässt, hervorzubringen: nicht Geschicklichkeitsanlage zu dem, was nach irgend einer Regel gelernt werden kann; folglich dass Originalität seine erste Eigenschaft sein müsse. 2) Dass, da es auch originalen Unsinn geben kann, seine Produkte zugleich Muster, d. i. Exemplarisch sein müssen; mithin, selbst nicht durch Nachahmung entsprungen, anderen doch dazu, d. i. zum Richtmasse oder Regel der Beurteilung, dienen müssen. 3) Dass es, wie es sein Produkt zu Stande bringe, selbst nicht beschreiben, oder wissenschaftlich anzeigen könne, sondern dass es als Natur die Regel gebe; und daher der Urheber eines Produkts, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiss, wie sich in ihm die Ideen dazu herbein finden, auch es nicht in seiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmässig auszudenken, und anderen in solchen Vorschriften mitzuteilen, die sie in Stand setzen, gleichmässige Produkte hervorzubringen. (Daher denn auch vermutlich das Wort Genie von genius, dem eigentümlichen einem Menschen bei der Geburt mitgegebenen schützenden und leitendem Geist, von dessen Eingebung jene originale Ideen herrührten, abgeleitet ist. 4) Dass die Natur durch das Genie nicht der Wissenschaft, sondern der Kunst die Regel vorschreibe; und auch dieses nur, in sofern diese letztere schöne Kunst sein soll.²⁰ (KANT, 1957, p. 406-7)

Originalidade, exemplaridade, impossibilidade de explicação científica de seu *modus operandi*, e, por fim, regração natural da Arte e não da Ciência, ou seja,

²⁰ "Disso se vê que o gênio 1) é um *talento* para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada, e não uma disposição de habilidade para o que possa ser aprendido segundo qualquer regra; conseqüentemente, *originalidade* tem de ser sua primeira propriedade; 2) que, visto que também pode haver uma extravagância original, seus produtos têm que ser ao mesmo tempo modelos, isto é, *exemplares*, por conseguinte, eles próprios não surgiram por imitação e, pois, têm de servir a outros como padrão de medida ou regra de ajuizamento; 3) que ele próprio não pode descrever ou indicar cientificamente como ele realiza sua produção, mas que ela como *natureza* fornece a regra; e por isso o próprio autor de um produto, que ele deve a seu gênio, não sabe como as idéias para tanto encontram-se nele e tampouco tem em seu poder imaginá-las arbitrária ou planejadamente e comunicá-las a outros em tais prescrições, que as ponham em condição de produzir produtos homogêneos. (eis porque presumivelmente a palavra "gênio" foi derivada de *genius*, o espírito peculiar, protetor e guia, dado conjuntamente a um homem por ocasião do nascimento, e de cuja inspiração aquelas idéias originais procedem); 4) que a natureza através do gênio prescreve a regra não à ciência, mas à arte, e isto também somente na medida em que esta última deve ser arte bela." (KANT, 1995, p. 153-4)

separação entre "artes científicas" e "belas artes". Eis uma tentativa de definição do gênio que traz em si idéias que serão caras ao Romantismo que estava por vir, com destaque para a originalidade como imperativo categórico. E também para a aproximação com o "*genius*" latino que abrirá espaço para a percepção do gênio como um ser sobre-humano, amálgama de divino e demoníaco. Antes, porém, em uma primeira tentativa de definir exatamente a idéia de gênio, Kant aproxima-a do conceito de "*ingenium*", destacando o caráter natural da genialidade:

*Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent, als angeborenes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborne Gemütsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.*²¹ (KANT, 1957, p. 405-6)

Eis, portanto, a matriz que Schiller utilizará para traçar o perfil do artista ingênuo²². Esse perfil, ligado à imagem que Schiller fazia do amigo Goethe, retrata-nos um criador genial que, identificando-se com a Natureza pelo seu dom inato, assume a aparência de um deus. Porém, o mais curioso, aqui, é a identificação do artista genial com a própria idéia de gênio. De acordo com Schiller:

Naiv muss jedes wahre Genie sein, oder es ist keines. Seine Naivheit allein macht es zum Genie, und was es im Intellektuellen und Ästhetischen ist, kann es im Moralischen nicht verleugnen. Unbekannt mit den Regeln, den Krücken der Schwachheit und den Zuchtmeistern der Verkehrtheit, bloss von der Natur oder dem Instinkt, seinem schützenden Engel, geleitet, geht es ruhig und sicher durch alle Schlingen des falschen Geschmackes, in welchen, wenn es nicht so klug ist, sie schon von weiten zu vermeiden, das Nichtgenie unausbleiblich verstrickt wird. Nur dem Genie ist es gegeben, ausserhalb des Bekannten noch immer zu Hause zu sein und die Natur zu erweitern, ohne über sie hinauszugehen. Zwar begegnet letzteres zuweilen auch den grössten Genies, aber nur, weil auch diese ihre phantastischen

²¹ "Gênio é o talento (dom natural) que dá a regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: *Gênio* é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá a regra à arte." (KANT, 1995, p. 153)

²² Embora a língua alemã tenha selecionado um vocábulo de outra raiz para transmitir a idéia de "ingênuo" ("*Naive*"), é sintomático o parentesco etimológico entre "*ingenium*" e ingênuo quando consideramos não uma língua anglo-germânica como o alemão, mas uma língua neo-latina como o português. Embora esta discussão não caiba neste momento, ela será retomada na coda posterior que trata do gênio na literatura portuguesa.

Augenblicke haben, wo die schützende Natur sie verlässt, weil die Macht des Beispiels sie hinreißt oder der verderbte Geschmack ihrer Zeit sie verleitet.

Die verwickelsten Aufgaben muss das Genie mit anspruchsloser Simplizität und Leichtigkeit lösen; das Ei des Kolumbus gilt von jeder genialischen Entscheidung. Dadurch allein legitimiert es sich als Genie, dass es durch Einfalt über die verwickelte Kunst triumphiert. Es verfährt nicht nach anerkannten Prinzipien, sondern nach Einfällen und Gefühlen; aber seine Einfälle sind Eingebungen eines Gottes (alles, was die gesunde Natur tut, ist göttlich) seine Gefühle sind Gesetze für alle Zeiten und für alle Geschlechter der Menschen.²³ (SCHILLER, 1951, p. 470-1)

Se Schiller pretendia, com este ensaio, defender-se, conforme afirma Goethe a Eckermann (ECKERMANN, s/d., p. 83), do próprio Goethe, a apoteose aparente do titã de Weimar como uma espécie de divindade secular só poderia intensificar o problema. Contudo, a apropriação do pensamento kantiano por parte de Schiller é mais sutil, e ele pode encontrar nessa filosofia idealista o antídoto para o problema. Na verdade, mesmo identificando o gênio ao artista ingênuo, Schiller cria oportunidade para a crítica deste criador natural, ao levantar a possibilidade de ele ir além da Natureza, sem apenas ampliá-la. Com isso, Schiller propõe uma crítica aos arroubos fantasiosos do ingênuo, de modo que abre espaço para seu principal tropo de defesa frente ao poder criativo assombroso de Goethe: a capacidade de controle consciente do processo poético por parte do artista sentimental. Por meio desse processo, Schiller pode chamar para si o privilégio de dominar completamente sua arte, aspirando a uma maturidade filosófica do fazer artístico que não estaria presente no artista ingênuo — em quem Schiller chega mesmo a identificar um

²³ “Todo verdadeiro gênio tem de ser ingênuo, ou não é gênio. Apenas sua ingenuidade o torna gênio, e ele não pode negar no plano moral aquilo que é no plano intelectual e estético. Ignorando as regras, essas muletas da fraqueza e mentoras do erro, e orientado apenas pela natureza ou pelo instinto, o seu anjo da guarda, caminha com tranqüilidade e segurança por todas as ciladas do falso gosto, nas quais o não-gênio é infalivelmente envolvido, se não for bastante prudente para evitá-las já de longe. Apenas ao gênio é dado estar sempre em casa fora do que é conhecido e *ampliar* a natureza sem *ir além* dela. Decerto, mesmo os maiores gênios por vezes vão além dela, mas apenas porque também têm seus momentos fantasiosos, em que a natureza protetora os abandona, quer porque o poder do exemplo os arrebatava, quer porque o gosto corrompido do tempo os desencaminha.

O gênio tem de solucionar as tarefas mais complexas com desprezível simplicidade e desembaraço; o ovo de Colombo vale para toda decisão genial. Legitima-se como gênio somente por triunfar com simplicidade sobre a arte complexa. Não procede segundo princípios conhecidos, mas segundo inspirações e sentimentos; suas inspirações, porém, são estros de um deus (tudo o que a natureza sadia faz é divino), e seus sentimentos são leis para todos os tempos e todas as estirpes humanas” (SCHILLER, 1991, p. 51). Tradução de Márcio Suzuki para a edição da editora Iluminuras, São Paulo, 1991.

"*kindlichen Charakter*" (SCHILLER, 1951, p. 471). Assim, a apropriação do discurso kantiano mostra-se preciosa, uma vez que o próprio Kant já ressaltara este aspecto da percepção do gênio:

Da nun die Originalität des Talents ein (aber nicht das einzige) wesentliches Stück vom Charakter des Genies ausmacht: so glauben seichte Köpfe, dass sie nicht besser zeigen können, sie wären aufblühende Genies, als wenn sie sich vom Schulzwange aller Regeln lossagen, und glauben, man paradiere besser auf einem kollerichten Pferde, als auf einem Schulpferde. Das Genie kann nur reichen Stoff zu Produkten der schönen Kunst hergeben; die Verarbeitung desselben und die Form erfordert ein durch die Schule gebildetes Talent, um einen Gebrauch davon zu machen, der vor der Urteilskraft bestehen kann. Wenn aber jemand sogar in Sachen der sorgfältigsten Vernunftuntersuchung wie ein Genie spricht und entscheidet, so ist es vollends lächerlich; man weiss nicht recht, ob man mehr über den Gaukler, der um sich so viel Dunst verbreitet, wobei man nichts deutlich beurteilen, aber desto mehr sich einbilden kann, oder mehr über das Publikum lachen soll, welches sich treuherzig einbildet, das sein Unvermögen, das Meisterstück der Einsicht deutlich erkennen und fassen zu können, daher komme, weil ihm neue Wahrheiten in ganzen Massen zugeworfen werden, wogegen ihm das Detail (durch abgemessene Erklärungen und schulgerechte Prüfung der Grundsätze) nur Stümperwerke zu sein scheint.²⁴ (KANT, 1957, p. 409-410)

Os termos que Kant utiliza (ao se referir àqueles que utilizam em todas as circunstâncias o *modus operandi* genial) são fortes, e a idéia de uma impostura ridícula, por parte de um artista, só poderia ser contida pelo exercício intelectual da forma. Assim, ao lado da originalidade criativa, o exercício consciente da forma artística surge como um poderoso parâmetro de excelência. Schiller, pondo em

²⁴ Ora, visto que a originalidade do talento constitui um (mas não o único) aspecto essencial do caráter do gênio, espíritos superficiais crêem que eles não podem mostrar melhor que eles seriam gênios brilhantes do que quando renunciam à coerção escolar de todas as regras, e crêem que se desfile melhor sobre um cavalo desvairado do que sobre um cavalo treinado. O gênio pode somente fornecer uma *matéria* rica para produtos de arte bela; a elaboração da mesma e a *forma* requerem um talento moldado pela escola, para fazer dele um uso que possa ser justificado perante a faculdade do juízo. Se, porém, alguém fala e decide como um gênio até em assuntos da mais cuidadosa investigação da razão, ele é completamente ridículo; não sabe direito se se deve rir mais do impostor que espalha tanta fumaça em torno de si, em que não se pode ajuizar nada claramente mas imaginar quanto se queira, ou se se deve rir mais do público que candidamente imagina que sua incapacidade de reconhecer e captar claramente a obra-prima da perspicácia provenha de que verdades novas sejam-lhe lançadas em blocos, contra o que o detalhe (através de explicações precisas e exame sistemático dos princípios) lhe pareça ser somente obra de ignorante (KANT, 1995, p. 156)

destaque os dois lados complementares do fenômeno artístico (no caso o ingênuo e o sentimental), permite-se, de início sutilmente, mas, depois, de modo direto, colocar-se, na sua condição de poeta sentimental, em posição privilegiada frente ao ingênuo, cujo arquétipo é justamente Goethe. Deste modo, o rigor metódico assume ares de indício valorativo e, em seguida, torna-se tropo de excelência capaz de conceder vantagens relevantes àquele que ocupa seu lugar nas fileiras sentimentais:

Aber wenn es der naive Dichter dem sentimentalischen auf der einen Seite an Realität abgewinnt und dasjenige zur wirklichen Existenz bringt, wonach dieser nur einen lebendigen Trieb erwecken kann, so hat letzterer wieder den grossen Vorteil über den ersteren, dass er dem Trieb einen grösseren Gegenstand zu geben imstande ist, als jener geleistet hat und leisten konnte. Alle Wirklichkeit, wissen wir, bleibt hinter dem Ideale zurück; alles Existierende hat seine Schranken, aber der Gedanke ist grenzenlos. Durch diese Einsschränkung, der alles Sinnliche unterworfen ist, leidet also auch der naive Dichter, da hingegen die unbedingte Freiheit des Ideenvermögens dem sentimentalischen zu statten kommt. Jener erfüllt zwar also seine Aufgabe, aber die Aufgabe selbst ist etwas Begrenztes; dieser erfüllt zwar die seinige nicht ganz, aber die Aufgabe ist ein Unendliches. Auch hierüber kann einen jeden seine eigene Erfahrung belehren. Von dem naiven Dichter wendet man sich mit Leichtigkeit und Lust zu der lebendigen Gegenwart; der sentimentalische wird immer auf einige Augenblicke für das wirkliche Leben verstimmen. Das macht, unser Gemüt ist hier durch das Unendliche der Idee gleichsam über seinen natürlichen Durchmesser ausgedehnt worden, dass nichts Vorhandenes es mehr ausfüllen kann. Wir versinken lieber betrachtend in uns selbst, wo wir für den aufgeregten Trieb in der Ideenwelt Nahrung finden; anstatt dass wir dort aus uns heraus nach sinnlichen Gegenständen streben. Die sentimentalische Dichtung ist die Geburt der Abgezogenheit und Stille, und dazu ladet sie auch ein: die naive ist das Kind des Lebens, und in das Leben führt sie auch zurück.²⁵ (SCHILLER, 1951, p. 493-4)

²⁵ No entanto, se o poeta ingênuo excede o sentimental em realidade e traz à existência real aquilo para o qual o último só pode despertar um vivo impulso, este, por sua vez, tem sobre o primeiro a grande vantagem de ser capaz de dar ao impulso um *objeto maior* do que aquele que foi e pôde ser produzido pelo primeiro. Toda realidade, sabemos, permanece aquém do Ideal; todo existente tem seus limites, mas o pensamento é ilimitado. O poeta ingênuo, poetando, também padece dessa limitação à qual todo sensível está sujeito, ao passo que a liberdade incondicionada da faculdade de Idéias vem em auxílio do poeta sentimental. Assim, aquele cumpre, decerto, sua tarefa, mas a própria tarefa é algo limitado; este, decerto, não cumpre de todo a sua, mas a tarefa é um infinito. Também sobre isso cada um pode ser instruído por experiência própria. Do poeta ingênuo, volta-se com desenvoltura e prazer ao presente vivo; o poeta sentimental sempre destoará da vida real em certos momentos. Isso porque, nossa mente tendo sido como que estendida para além de seu diâmetro

Com esta engenhosa defesa, Schiller não apenas justifica a validade de sua *ars* face ao poder gerador de Goethe como também procura atrair a discussão sobre a excelência até o modo de vida de cada um, deixando para o poeta ingênuo uma unidade natural que beira o diletantismo, uma vez que, para este, não há necessidade de esforço consciente e severo, rigor espartano rumo à perfeição e ao infinito. Ao reclamar "*Abgezogenheit und Stille*" como premissas para o trabalho artístico sentimental, Schiller coloca-se como uma espécie de beneditino rigoroso frente à religião da arte maior, preso, por sua condição de aspirante infinito das idéias igualmente infinitas, à margem da vida. Com isto, pode contra-atacar seu amigo genial de dimensões titânicas por meio de uma auto-justificação inversa, de modo que, se realmente Goethe pode ser encarado como um deus ingênuo, o Schiller sentimental encarna o papel de um Lúcifer rebelde e astuto, justificando sua existência em sua própria tragédia, definindo-se como o contrário daquele que enfrenta. Assim, a maldição de sua situação marginal é diluída em sua demoníaca ousadia, e, se ele é um amaldiçoado, é ao mesmo tempo um amaldiçoado e um artista, ao mesmo tempo um amaldiçoado e um herói.

Semelhante estratégia de defesa frente ao gênio tutelar da literatura alemã não poderia ser negligenciada por um sucessor do porte de Mann que, diante do desafio do autor de **Faust**, preferiu usar os mesmos ardis do autor de **Die Räuber**. Recuperando ainda mais a estatura de Schiller, como artista, sem dúvida, mas especialmente como pensador estético, Mann abre, argumentativamente, uma brecha preciosa da fortificação poética de Goethe. Porém, ao realizar tal proeza, Mann parece piorar (e muito) sua situação, uma vez que o confronto de "*Goethe und Tolstoi*" com "*Naive und sentimentalische Dichtung*" não o coloca em situação favorável. Contudo, essa piora é apenas aparente, pois Mann, assim como Goethe e Schiller, era, acima de tudo, um artista, um homem da Literatura, e, se algum confronto decisivo deveria ocorrer neste terreno, este dar-se-ia sem dúvida no campo da Arte. Assim, embora Schiller tenha tido um sucesso relativamente fácil no âmbito das idéias, no campo artístico, entretanto, o combate também foi breve e

natural mediante o infinito da Idéia, nada mais de subistente pode preenché-la. Preferimos mergulhar contemplativamente em nós mesmos, onde encontramos alimento para o impulso despertado no mundo das Idéias, a empenharmo-nos para fora, em direção a objetos sensíveis. A poesia sentimental é o fruto do retraimento e do silêncio, e também a eles convida; a poesia ingênua é a criança da vida, também conduzindo de volta à vida. (SCHILLER, 1991, p. 89)

Mann, se não aniquilou o oponente, ao menos também não saiu gravemente ferido. Já em 1903, era publicada a novela **Tonio Kröger**, na qual o protagonista, Tonio, confessa sua emoção diante da peça **Don Carlos**, de Schiller. Poderíamos esperar uma relação de amor e ódio tremendamente combativa, com um confronto direto entre o autor tutelar e seu admirador insubordinado; todavia, a disputa direta com o autor de **Maria Stuart** só se anuncia, de modo que o que encontramos, na realidade, é uma guerra incisiva com o **Werther** de Goethe.

A verdadeira disputa artística com Schiller ocorreria dois anos depois, em 1905, no conto "*Schwere Stunde*". Este conto precioso nem sempre recebe o devido destaque entre os comentadores (ao menos os brasileiros) de Mann, de modo que merece menção a reprodução e o comentário competente levado a cabo por Marion Fleischer em um volume intitulado **Textos e estudos de literatura alemã**, cabendo a ela o capítulo "Introdução à obra de Thomas Mann". Argutamente, Fleischer compreende este conto como "um estudo breve, porém extremamente perspicaz da vida interior do poeta sentimental" (FLEISCHER, 1968, p. 23). Embora a figura torturada que representa este poeta não seja nomeada, podemos facilmente reconhecê-la como sendo Schiller. O poeta surge como um verdadeiro mártir da arte, trabalhando no limite de suas forças debilitadas pela doença com o intuito de terminar um trabalho artístico. Assim, temos um cântico agônico do artista que procura no controle rigoroso e intelectual de sua produção a justificativa de sua própria existência. Fleischer propõe outra leitura correta desta situação, de modo que o Schiller de Mann, em coerência com os pressupostos teóricos de "*Naive und sentimentalische Dichtung*", assumiria ares de um "artista que sofre com a preponderância do intelecto e da sensibilidade sobre a força vital, que, às custas da vitalidade, concentrou e consumiu todas as energias na produção, na atividade criadora" (FLEISCHER, 1968, p. 23). Sem dúvida alguma, esta relação entre arte e doença está presente em toda a produção thomasmanniana, e o leitor familiarizado com sua obra certamente lembrar-se-á ao menos de **Der Zauberberg**, romance no qual o protagonista Hans Castorp considera, várias vezes, a hipótese de a doença ter uma relação direta com a genialidade.

Assim, não deve causar espanto que, juntamente com estes aspectos doentios, o elemento diabólico desempenhe um papel primordial. Neste sentido, a atuação do Diabo com estimulador da arte e do gênio encontra-se canonizado na literatura alemã desde o Mefistófeles do **Faust** de Goethe (e não sem razão Mann

produziu seu **Doktor Faustus**). É sintomática, portanto, a forma de atuação do mestre diabólico de Hans em **Der Zauberberg**, o ex-jesuíta Naphta. Em uma passagem em que Naphta comunica a Hans o fato de Settembrini ser maçom, e, ao comentar os aspectos estruturais e as diversas ordens e graus das sociedades secretas de iniciação, ele traz à tona a sedução da morte com um discurso diabólico:

“[...] *Die Strikte Observanz* [diz Naphta] *war gleichbedeutend mit einer Vertiefung und Erweiterung der Überlieferungen des Ordens, mit einer Zurückverlegung seiner historischen Ursprünge in die Geheimniswelt, die sogenannte Finsternis des Mittelalters. Die Hochmeistergrade der Logen waren Eingeweihte der physica mystica, Träger magischen Naturwissens, in der Hauptsache grosse Alchimisten...*“

“*Jetzt muss ich mich aus allen Kräften zu besinnen suchen, was es mit der Alchimie im Grossen ganzen noch ungefähr auf sich hatte. Alchimie, das ist also Goldmacherei, Stein der Weisen, Aurum potabile...*“

“*Ja, populär gesprochen. Etwas gelehrter gesprochen ist sie Läuterung, Stoffverwandlung und Stoffveredlung, Transsubstantiation, und zwar zum Höheren, Steigerung also — der lapis philosophorum, das mann-weibliche Produkt aus Sulfur und Merkur, die res bina, die zweigeschlechtige prima materia war nichts weiter, nichts Geringeres als das Prinzip der Steigerung, der Hinauftreibung, durch äussere Einwirkungen — magische Pädagogik, wenn Sie Wollen.*”

Hans Castorp schweig. Er blickte augenblinzeln schräg empor.

“*Ein Symbol alchimistischer Transmutation<<, fuhr Naphta fort, >>war vor allem die Gruft.*”

“*Das Grab?*”²⁶ (MANN, 1958, p. 466)

Sem dúvida, ao mesmo tempo em que tece seus comentários sobre a natureza do universo místico-iniciático no qual se encontra Settembrini, Naphta

²⁶ “A estrita observância equivalia a um aprofundamento e a uma ampliação das tradições da ordem. Fazia remontar as suas origens históricas ao mundo dos mistérios, às chamadas trevas da Idade Média. O grau de grão-mestre pertencia nas lojas a pessoas iniciadas na *physica mystica*, apertadores do conhecimento mágico da natureza, e na maior parte a grandes alquimistas...”

— Agora tenho que fazer um esforço brutal para lembrar-me mais ou menos bem das finalidades da alquimia. Acho que alquimia significa fazer ouro, a pedra filosofal, *aurum potabile...*

— sim, senhor, em termos populares. Numa linguagem mais erudita, porém, trata-se de purificação, transformação e refinamento da matéria, de transubstanciação, e isso para uma forma mais elevada, mais sublime. O *lapis philosophorum*, o produto hermafrodita de enxofre e mercúrio, a *res bina*, a *prima materia* bissexual, nada mais era senão o princípio da sublimação, do impulso para o alto, dado por meio de agentes exteriores. É pedagogia mágica, se assim quiser.

Hans Castorp permaneceu calado.

— Sobretudo a sepultura — prosseguiu Naphta — era símbolo da transmutação alquimística.

— O túmulo?” (MANN, 1982b, p. 615-6) Tradução de Herbert Caro para a edição do Círculo do Livro, São Paulo, 1982.

também inicia Hans em suas próprias verdades diabólicas. Exerce, por assim dizer, sua própria “*magische Pädagogik*”, por meio da qual revela a Hans a sedução da morte, produto final da doença. A doença, por sinal, é a “senha de entrada” para o universo do sanatório. E, aqui, vemos novamente que o elemento doentio e o genial estão intimamente ligados, pois o universo intelectual do sanatório parece genial a Hans devido à sua proximidade com a doença.

Qual seria, portanto, a saída para escapar disto? Paradoxalmente, para fugir da sedução diabólica, é necessário que Hans se aproprie da força demoníaca para, além de todo e qualquer mestre, dar, por si só seus novos passos de uma espécie de auto-iniciação. Ou, ao menos, saber diferenciar com propriedade o “bom” demônio do “mal”, tal qual Settembrini o fez por ocasião de seu primeiro encontro com Hans. Vale lembrar que, no mundo grego, havia a crença de que a felicidade ou a infelicidade do homem não dependia dele, mas antes de ele possuir um *eudaímon* ou um *kakodaímon*, um *dysdaímon*. E, se Hans tem, por um lado, um *kakodaímon* com Naphta, por outro ele encontra seu *eudaímon* em Settembrini (vale lembrar que o capítulo no qual Settembrini faz sua aparição chama-se “*Satana*”). Temos, portanto, um demonismo atuante capaz de, por esforços próprios, superar seus limites, transcendendo até mesmo a doença. Esta temática estará presente de modo incisivo em Mann. Inclusive em “*Schwere Stunde*”

Em “*Schwere Stunde*”, o narrador desenvolve um raciocínio que, em muitos aspectos, é exatamente o mesmo do Schiller de “*Naive und sentimentalische Dichtung*” — o que é obviamente compreensível. Trata-se de verificar, ainda que de maneira velada, uma certa superioridade do poeta sentimental frente ao ingênuo. No conto de Mann, a grande Arte é aquela obtida com sofrimento. A produção fácil, sem pressão ou disciplina, é própria de charlatães e diletantes. Até aqui, teríamos apenas uma derrota estética e poética flagorosa de Mann frente à sua suposta Musa, Schiller. Porém, Mann utiliza um artifício engenhoso e faz vir à mente do sentimental Schiller a lembrança de um titânico “diletante”, Goethe. A imagem daquele criador poderoso, cuja inconsciência se dá em função de sua quase identificação com o divino, consegue abalar as certezas do personagem Schiller. E, ao que tudo indica, tal confronto interior deu-se também na vida real, pois Goethe, conforme já foi dito, afirmava que Schiller escrevera o ensaio sobre “*Naive und sentimentalische Dichtung*” para defender-se dele. Schiller, por seu turno, em carta,

afirma que mais cedo ou mais tarde teria de se medir com Goethe, e, de tal confronto, ele reconhecia que não poderia sair como vencedor.

Entretanto, em “*Schwere Stunde*”, essa constatação não impede que Mann construa um Schiller capaz de uma auto-sustentação de identificação demoníaca. Esta identificação se dá, em um primeiro momento, através da representação imagética de elementos que, popularmente, alinham-se de acordo com a iconografia popular diabólica constituída ao longo e após a Idade Média. Assim, os elementos negativos no conto surgem em oposição a figuras ígneas que caracterizarão o elemento artístico positivo: escuridão, frio, extinção da chama, enfim, elementos do não-calor que são concentrados na forma atávica de um resfriado que incomoda o poeta. Logo nos momentos iniciais do conto, temos essa condição destacada como uma espécie de maldição a acompanhar Schiller ininterruptamente: “*Das war ein besonderer und unheimlicher Schnupfen, der ihn fast nie völlig verliess*”²⁷ (MANN, 1973, p. 190). Mas engana-se quem venha a supor que o elemento da doença, aqui um dificultador, não possa também trabalhar para algo de positivo: ele também contribui para que o poeta, capaz de tirar beleza de sua miséria de saúde, assuma ainda mais o papel de herói agônico. Ao contemplar a obra cuja finalização esbarrava em tamanhas dificuldades, o Schiller de Mann encarna este aspecto combativo:

*Er stand am Ofen und blickte mit einem raschen und schmerzlich angestregten Blinzeln hinüber zu dem Werk, von dem er geflohen war, dieser Last, diesem Druck, dieser Gewissensqual, diesem Meer, das auszutrinken, dieser furchtbaren Aufgabe, die sein Stolz und sein Elend, sein Himmel und seine Verdammnis war. Es schleppete sich, es stockte, es stand — schon wieder, schon wieder! Das Wetter war schuld und sein Katarrh und seine Müdigkeit. Oder das Werk? Die Arbeit selbst? Die eine unglückselige und der Verzweiflung geweihte Empfängnis war?*²⁸ (MANN, 1973, p. 190-1)

²⁷ “Era um resfriado estranho e sinistro, que praticamente nunca o abandonava” (MANN, 1982a, p. 189). Tradução de Lya Luft para a edição da Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1982.

²⁸ “Ficou parado junto ao fogão, lançando um rápido olhar pestanejante para a obra da qual fugira, aquele peso, aquela pressão, aquele tormento de consciência, aquele oceano que ele tinha a terrível missão de beber — seu orgulho e miséria, seu céu e sua condenação. O trabalho arrastava-se, parava, não prosseguia... outra vez, outra vez! O tempo era culpado, e o catarro e o cansaço. Ou a obra? O trabalho em si? Uma concepção infeliz e desesperadora?” (MANN, 1982a, p. 190).

Dessa maneira, Schiller acaba por se definir no próprio combate, que, quanto mais difícil, mais genial. Ao lembrar das dificuldades de construção de seu **Don Carlos**, o personagem de Mann reafirma, através do amigo Körner, seu gênio e sua glória:

*Gut, es war also aus. Eine Niederlage. Ein verfehltes Unternehmen. Bankerott. Er wollte es Körnern schreiben, dem gutten Körner, der an ihn glaubte, der in kindischem Vertrauen seinem Genius anhing. Er würde höhnen, flehen, poltern — der Freund; würd ihn an den Carlos gemahnen, der auch aus Zweifeln ond Mühen und Wandlungen hervorgegangen und sich am Ende, nach aller Qual, als ein weithin Vortreffliches, eine ruhvolle Tat erwiesen hat.*²⁹(MANN, 1973, p. 192)

Mas Mann não permite a apoteose fácil do poeta sentimental. Conforme já foi destacado, a apropriação de Schiller não visa a exaltá-lo, mas, sim, enfrentar Goethe. Todavia, para enfrentar semelhante adversário, Mann necessitaria de um tropo suficientemente forte, de modo que seu Schiller ainda alça vôos pretensiosos, tendo, em sua rebeldia frente à sua condição, sua vingança: "*Und rächte es sich, so wollte er den Göttern trotzen, die Schuld schickten und dann Strafe verhängten*"³⁰ (MANN, 1973, p. 192). Este orgulho e esta ousadia luciferinos têm seu ponto mais alto na forte aspiração da imortalidade literária: "*Grösse! Ausserordentlichkeit! Welteroberung und Unsterblichkeit des Namens!*"³¹ (MANN, 1973, p. 194). E tudo isso conquistado com dor e sofrimento, a justificativa do poeta sentimental, seu talento: "*Das Talent selbst — war es nicht Schmerz?*"³² (MANN, 1973, p. 193).

Quando tudo concorre para a vitória definitiva de Schiller sobre o "Outro", vem a verdadeira hora difícil, diante da constatação de Goethe ser capaz de produzir obras tão boas — ou mesmo melhores — sem o ônus do sofrimento. Neste momento vem a dúvida: será o outro maior por poder criar à semelhança de um ser divino? A mera aproximação de Goethe com um ser divino basta para demonstrar o

²⁹ "Bem, então, estava acabado. Derrota. Empreendimnto fracassado. Falência. Quis escrever isso a Körner, o bom Körner que acreditava nele, que devotava ao seu gênio uma confiança infantil. O amigo haveria de zombar, suplicar, espernear; lembrar-lhe-ia o seu Carlos, que nascera entre dúvidas, sofrimentos e tentativas refeitas, e por fim, depois de todo aquele tormento, acabara glorioso" (MANN, 1982a, p. 191).

³⁰ "Vingava-se mas ele queria desafiar os deuses que decretavam culpa e impunham penas" (MANN, 1982a, p. 192).

³¹ "Grandeza! O extraordinário! Conquistar o mundo, ter um nome imortal!"(MANN, 1982a, p. 193).

³² "O próprio talento... não era dor?" (MANN, 1982a, p. 192).

diabolismo do *agón* do Schiller de Mann, mas não é suficiente para fornecer-lhe a vitória possível. O elemento paliativo vem da matriz mais óbvia para o pensamento estético de Mann: o ensaio de Schiller concernente à poesia ingênua e sentimental. Aqui, o personagem Schiller definitivamente justifica-se em sua miséria e encontra nisso, em sua pequenez, os motivos de sua grandeza heróica. Afinal, Goethe, o divino de Weimar, grande por si só, tem por obrigação criar coisas grandiosas e divinas. Mas Schiller, de sua dor e ameaça de esterilidade, pode perseverar e compreender sua condição transcendendo-a através da criação consciente: "*Aber war Schaffen göttlich, so war Erkenntnis Heldentum, und beides war der, ein Gott und ein Held, welcher erkennend schuf!*"³³ (MANN, 1973, p. 195). Assim, se o Schiller de Mann é derrotado no fim, trata-se de uma derrota gloriosa, de modo que é realmente difícil precisar quem é o vencedor ou o perdedor.

É importante destacar que o Goethe de "*Schwere Stunde*" é, ainda que poderosa, uma figura criada por Mann, não podendo derrotar Schiller por si só. Mann deve deslocar Schiller por suas próprias forças, e ele o faz por meio de uma tentativa de engolfar Schiller em si, mesclando-o com Goethe, sintetizando algo de novo e poderoso: o epígono que se transcende na prioridade estética, o próprio Mann. Sobre esse aspecto, Marion Fleischer, no estudo já citado, define corretamente tal procedimento:

[...] o poeta de talento exuberante, despreocupado, o "diletante", portanto, é aqui representado por Goethe; o poeta sentimental e o ingênuo defrontam-se subitamente, ambos igualmente grandes na sua arte. Com isto, a antítese "vida-espírito" torna-se insustentável: pois a arte pertence agora às duas esferas, ao espírito e à vida. Esta compreensão significaria o caminho para uma síntese. É verdade que, embora reconhecendo que "o outro" seja "talvez um deus", Thomas Mann ainda assegura a superioridade moral, o heroísmo, ao poeta que luta pela arte, que a cria "do Nada, das profundezas de sua alma"; mas certamente expressa [em **Schwere Stunde**] uma nova tentativa (a primeira ocorrera no Tonio Kröger) de encontrar uma conciliação das antíteses. (FLEISCHER, 1968, p. 25)

Fleischer, todavia, não destaca dois aspectos que têm suma importância para a compreensão do conto. O primeiro diz respeito ao diabolismo da empreitada do

³³ "Mas, se criar era divino, conhecer era um heroísmo, e quem criasse com conhecimento seria a um tempo deus e herói!" (MANN, 1982a, p. 194).

personagem Schiller de Mann; afinal, ao ombrear-se com Goethe tendo por base um dom criativo que não reconhecia em si mesmo, esta personagem acaba por colocar em xeque a própria criação e o próprio criador. Tal como Lúcifer, o Schiller de Mann desautoriza o inquestionável, e se justifica nesta ousadia. O segundo aspecto, por seu turno, é justamente a essência do conto de Mann: a tentativa de síntese se dá para que se crie um poderoso tropo de defesa capaz de rechaçar não só a influência de Schiller — o que é óbvio no conto —, mas também a de Goethe. Por meio do artifício da síntese, Mann pôde enfrentar Schiller ao mesmo tempo em que encontrava armas para o confronto final com Goethe. Em sua batalha literária, Mann jamais cometeria o suicídio de se alinhar somente com o lado sentimental, com o qual talvez tivesse um pouco mais de afinidade. Nestes termos, ele realizou sua batalha com o ingênuo irmão Heinrich, batalha da qual facilmente saiu vencedor. Para enfrentar o poderoso Schiller, foi necessária a ajuda de um titã. Para enfrentar este titã, porém, talvez nem mesmo uma hecatombe sentimental fosse o suficiente.

De qualquer forma, as contas com Schiller estavam acertadas. Restava agora Goethe.

"Sou um homem de riquezas e bom-gosto..."

Um brasileiro, ainda que seja um leitor perspicaz, pode encontrar dificuldades para imaginar o significado de **Faust** na literatura alemã. Possuímos aqui obras poderosas e admiráveis como **Grande sertão: veredas**, mas a obra de João Guimarães Rosa não assume uma posição tão nuclear de maneira a atingir toda literatura contemporânea, posterior e, espantosamente, anterior. No caso do grande poema dramático de Goethe, temos a impressão de que estamos diante de um oceano no qual toda a produção literária germânica flutua e, na maioria das vezes, naufraga. Thomas Mann, em seu derradeiro esforço estético romanesco que chegou a uma forma acabada, reservou para si um *gran finale* apoteótico e decidiu realizar a proeza de desafiar Goethe em seu território. Nascia assim o mais germânico dos romances: **Doktor Faustus**.

Contudo, antes de entrarmos nesta verdadeira disputa fáustica — em todos os sentidos — seria interessante lembrar um outro romance de Mann, o saboroso e provocativo **Lotte in Weimar**. Neste romance, temos a figura de Charlotte, mulher

que inspirara a personagem homônima de **Werther**, que volta a Weimar para reencontrar Goethe. Em meio a diversos retratos do poeta pintados por diversas personagens — com destaque para a ambivalente e instigante análise de seu secretário Riemer — temos, em um sétimo capítulo quase legendário, um mergulho nos pensamentos do próprio Goethe, à semelhança do que Mann fizera com Schiller em “*Schwere Stunde*”. Se a visão dos outros a respeito do “grande homem” sempre oscilava entre o divino e o demoníaco — mas sempre genial —, a visão do próprio Goethe acerca de si em particular e do poeta em geral também permite essa leitura. O curioso é que, neste capítulo do livro de Mann, há uma outra figura que perpassa toda a narrativa, gerando uma espécie de contraparte à figura de Goethe, e esta figura é justamente Schiller. Tal como ocorrera no conto, Goethe se percebe distinto de seu rival, amando-o, assim como era amado, com uma “terna inimizade”. Mas, apesar disso, o Goethe de Mann tem por Schiller um profundo respeito, baseado no conhecimento que o amigo tem do mundo, da alma humana e da Arte, e em sua fecunda amizade por si só.

Tais aproximações deveriam, talvez, causar espanto, uma vez que, em ambos os textos em questão (“*Schwere Stunde*” e **Lotte in Weimar**), encontramos posições diametralmente opostas. Apenas para tomarmos um exemplo breve, porém representativo, observemos a questão do diletantismo. No conto sobre Schiller, o diletantismo é encarado como um defeito imperdoável do poeta que faz jus a este nome. Já no romance sobre Goethe, ele pode ser encarado em termos elogiosos, ligados diretamente ao gênio e ao seu modelo fundador, o elemento demoníaco. Diz o Goethe de Mann:

*Das macht, sie haben Sinn für Dilettantism, die Herren. Liebhaberei ist nobel, und wer vornehm ein Liebhaber. Dagegen gemein ist alles, was Gilde und Fach und Berufsstand. Dilettantism! Über euch Philister! Ahndete euch wohl je, dass Dilettantism ganz nah verwandt dem Dämonischen und dem Genie, weil er ungebunden ist und geschaffen, ein Ding zu sehen mit frischen Aug, das Object in seiner Reinheit, wies ist, nicht aber wie Herkommen will, dass mans sehe, und nicht wie der Tross es sieht, der von den Dingen, den physischen und den moralischen, immer nur ein Bild hat aus zweiter Hand?*³⁴ (MANN, 1967a, p. 198)

³⁴ “É que os senhores compreendem o diletantismo. O diletantismo é nobre, e quem é nobre é diletante. Em contrapartida, é vulgar tudo que significa grêmio e especialidade e profissão.

Sendo as posições tão distintas, qual é o elemento capaz de dar aos amigos rivais um ponto de encontro e equilíbrio? É justamente o elemento demoníaco, matriz de suas concepções sobre o artista e o genial. Para verificar mais um exemplo deste fenômeno podemos lembrar que o Schiller de Mann faz um elogio da doença, elemento de dor capaz de aumentar o caráter heróico do artista. Já o Goethe de **Lotte in Weimar** prefere a saúde e a longevidade, uma vez que o tempo é de suma importância para o artista que deseja tudo abarcar. Mas, mesmo ao tecer conjecturas sobre o tempo, este poeta não pode furtar-se da aproximação demonizante. Em uma passagem significativa na qual suas afinidades com o tão diverso Schiller se fazem presentes, lemos:

*Zeit muss man haben. Zeit ist Gnade, unheroisch und gütig, wenn man sie nur ehrt und sie emsig erfüllt; sie besorgt es im Stillen, sie bringt die dämonische Intervention... Ich harre, mich umkreist die Zeit. Täte aber das Ihre allenfalls schneller, wär er noch da. Ja, mit wem sprech ich über "Faust", seitdem der Mann aus der Zeit ist?*³⁵ (MANN, 1967a, p. 193-4)

Eis como podemos encontrar um ponto de contato poderoso entre o Goethe e o Schiller de Mann, a ponto de o primeiro lamentar a ausência do segundo nos momentos em que quer discutir o processo de formação de sua obra maior. Contudo, aqui, podemos encontrar ainda uma curiosa analogia a ser feita a partir da relação tempo-demonização: afinal, é o tempo que traz a intervenção demoníaca; se Schiller está fora do tempo — uma vez que está morto —, não participa mais da dimensão demoníaca, não podendo, assim, ser um elemento ativo na questão fáustica. Mais ainda, é tentador ver nesta passagem uma alusão ao próprio Thomas Mann, uma vez que Schiller não é nomeado, sendo designado pela expressão "*der Mann*".

Diletantismo! Malditos filisteus! Sequer suspeitam que o diletantismo tem estreito parentesco com o demoníaco e com o gênio, pois não se acha ligado e não está criado; ver uma coisa com os olhos frescos, o onjeto em sua pureza, tal como é, e não como quer a tradição que ele seja visto, e não como o vê a chusma, que de todas as coisas, tanto físicas quanto morais, tem somente uma imagem de Segunda mão?" (MANN, 1984a, p. 250). Tradução de Vera Mourão para a edição da editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1984.

³⁵ "Tem-se de dar tempo. O tempo é uma graça anti-heróica e bondosa, se o honramos e o enchamos com diligência; obra em segredo, traz a intervenção demoníaca... Eu espero; o tempo me ronda. Porém, se ele vivesse ainda, talvez o tempo atuasse mais depressa. Sim; com quem posso falar sobre o *Fausto*, desde que esse homem saiu do tempo?" (MANN, 1984a, p. 243).

Tal liberdade interpretativa não deve ser descartada aprioristicamente, uma vez que esse princípio genial-demoníaco embasa tanto a obra magna de Goethe quanto a de Mann. No poema goethiano, podemos encontrar provas convincentes da aproximação entre o gênio e a figura do demônio. Logo de início, no "*Vorspiel auf dem Theater*", a figura do poeta formula uma pergunta cuja resposta é sintomática: "*Wer sichert den Olymp? Vereinet Götter?/ Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart*"³⁶ (GOETHE, s/d., p. 7). A imagem prometeica do gênio, representada aqui pelo poder humano, que aqui se vangloria da ousadia de poder tanto sustentar quanto conter os deuses, já é por si só bastante demonizada, porém, esse gênio passará por uma etapa intermediária antes de se identificar plenamente com a figura demoníaca. Trata-se do momento em que Fausto invoca o Espírito³⁷ da Terra. Fausto coloca-se como igual frente à entidade, chegando a afirmar: "*Ich bin's, bin Faust, bin deinesgleichen*"³⁸ (GOETHE, s/d., p. 17). Ou, ainda: "*Der du die weite Welt umschweifst,/Geschäftiger Geist, wie nah fühl' ich mich dir!*"³⁹ (idem, ibdem). A resposta do Espírito adquire contornos de ambivalência, através da afirmação: "*Du gleichst dem Geist, den du begreifst,/ Nicht mir!*"⁴⁰ (idem, ibdem). É magnífica a maneira como Goethe joga com o campo semântico da idéia de gênio (aproximada, aqui, à palavra "*Geist*")⁴¹, de maneira que a figura do homem extraordinariamente dotado aproxima-se da entidade mágica e poderosamente capaz. Entretanto, para Fausto (assim como para Goethe), tal identificação não é suficiente. Deste modo, no momento em que Mefistófeles se apresenta a Fausto, ele se define como o Espírito (*Geist*) que sempre nega. Novamente Goethe joga com as expansões semânticas capazes de aproximar "*Geist*" e a idéia de gênio, de modo que, da aproximação Fausto-Mefistófeles, ou seja, da aproximação genial-demoníaca, temos a formalização do pacto diabólico e o consequente desenrolar de todo o poema dramático. Fausto e Mefistófeles inter-relacionam-se de tal modo que, em **Faust II**, o

³⁶ "Quem firma o Olimpo, à união os deuses chama?/ O gênio humano, que no poeta se revela" (GOETHE, 1997, p. 32). Tradução de Jenny Klabin Segall para a edição Itatiaia, Belo Horizonte, 1997.

³⁷ No original alemão, o termo utilizado é "*Geist*" que, em se tratando do universo goethiano, não é estranho ao campo semântico do genial. Em suas **Gespräche mit Goethe**, Eckermann afirma que este ao comentar a má tradução de "*Geist*" para o francês como "*esprit*", propõe justamente o termo "*génie*".

³⁸ "Sou eu, sou Fausto, o teu igual!" (GOETHE, 1997, p. 45).

³⁹ "Tu, que o infinito mundo rondas,/ Gênio da Ação, sinto-me um só contigo!" (GOETHE, 1997, p. 45).

⁴⁰ "És um, com o gênio que em ti sondas;/ Mas não comigo!" (GOETHE, 1997, p. 45).

⁴¹ É importante lembrar que, na língua portuguesa, a tradução usual para tal tipo de entidade seria justamente "gênio", o que corrobora ainda mais a aproximação. Apenas evitei tal tradução para fugir de qualquer confusão semântica.

diabólico personagem toma vigorosamente a fala, assumindo um papel de maior destaque ainda.

Mas Goethe é um artista poderoso demais para se contentar com o óbvio. Ao fim do poema, quando todos esperamos o destino inevitável do pactário (embora, no "Prolog im Himmel", sua salvação seja anunciada), Goethe vai contra toda a tradição fáustica, seja a do **Volksbuch**, com suas raízes populares, ou a de Marlowe, na qual o personagem já apresenta alguns anseios de absoluto, e salva a alma do protagonista, com direito ao *umheimlich* de uma legião de nádegas apetitosas que seduzem Mefistófeles. Que ninguém veja nisto um manifesto religioso de uma alma penitente salva pela Virgem Maria. Como bem destaca Harold Bloom (1995, p. 227-8), a salvação de Fausto não se dá nos moldes cristãos. Ele, na verdade, praticamente engana o Diabo, de maneira que a identificação de seu gênio com o diabólico atinge a transcendência, adquirindo contornos divinizantes.

Tudo isto é sublime em moldes longinianos, e, portanto, universal. Tão universal que corre o risco de não ser intrinsecamente germânico. A partir deste mote, Thomas Mann (que sempre cultivou reflexões sobre o que é "ser alemão") busca corrigir o texto goethiano ao nos oferecer "*Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*"⁴² (MANN, 1947, p. 5), tal como se lê no subtítulo do **Doktor Faustus**, romance publicado em 1947. Ao criar a figura de Adrian, Mann nos brinda com um gênio também inconformado com seus limites, e que busca, por meio do pacto demoníaco, ir além deles. Entretanto, o inevitável aroma universalizante do **Faust** de Goethe é substituído, antes, por um austero tom eminentemente germânico em Mann. Serenus Zeitblom, narrador do romance e amigo de Leverkühn, ao falar de um dos vários momentos de recaída de saúde do protagonista, faz um comentário significativo:

So wenig es möglich war, das Absinken seiner Gesundheit mit dem vaterländischen Unglück in gemüthhafte Verbindung zu bringen, — meine Neigung, das eine mit dem andern in objektivem Zusammenhang, symbolischer Paralele zu sehen, diese Neigung, die eben nur durch die Tatsache der Gleichzeitigkeit mir eingegeben sein mochte, war unbesieglich durch seine Ferne von den äusseren Dingen, mochte ich den Gedanken

⁴² "A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo" (MANN, 1984b, p. 3). Tradução de Herbert Caro para a edição Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1984.

*auch sorgsam bei mir verschliessen und mich wohl hüten, ihn vor ihm auch nur andeutungsweise zur Sprache zu bringen.*⁴³ (MANN, 1947, p. 524)

A desgraça da pátria em questão é a ascensão nazista na Alemanha, símbolo, na "vida real", da tragicidade fáustica. Mais do que uma mera aproximação, podemos ver na catástrofe do nazismo a concretização, para o mal, da aproximação entre o gênio artístico e o caráter demoníaco. Peter Cohen, cineasta dimamarquês de origem judia, produziu um monumental documentário intitulado **A arquitetura da destruição**. Neste precioso momento do cinema, Cohen propõe uma tese segundo a qual a tragédia nazista seria fruto de um ideal estético e de frustrações artísticas dos principais nomes do terceiro Reich. Em nenhum momento Cohen faz apologia de Hitler e seus aliados (o cineasta, inclusive, teve de fugir da Alemanha devido às perseguições decorrentes de suas origens judias), mas trata com sensibilidade as agruras daqueles que vendem suas almas por um ideal estético.

Mann também soube captar esta tragédia, mesmo porque o autor não passou incólume com relação a este fato marcante da história mundial. **Betrachtungen eines Unpolitischen** (texto que lhe rendeu severas críticas do irmão Heinrich) e, em especial **Bruder Hitler**, dão mostras do quanto Mann esteve próximo de se fazer personagem de suas próprias tragédias. Assim, sua obra maior, **Doktor Faustus**, trata do tema com raras profundidade e agudeza, marcando este momento crucial — o do pacto demoníaco — no capítulo XXV. Neste capítulo, o enfrentamento paródico de Mann com relação a Goethe chega ao extremo da utilização gráfica da forma dramática para ilustrar o diálogo entre Adrian (representado por um "*Ich*") e o diabo (representado por um "*Er*"). De tal pacto, Leverkühn obtém poderes criativos para amplificar seus já brilhantes dons musicais, rumo a uma originalidade arcana e assustadora. Mas o elemento infernal agarra-se encarniadamente ao gênio que, em uma das falas desse "Ele" ("*Er*"), vem representado por seu ancestral etimológico: "*Hat die Sonne bessres Feuer, als die Küche? Und heile Grösse! Wenn ich davon*

⁴³ "Por menos que fosse possível estabelecer um contato psíquico entre o declínio de sua saúde e a desgraça da pátria, não pude inibir-me de descobrir em ambos um nexos objetivo, um paralelo simbólico. Essa inclinação talvez tivesse sua origem no mero fato da simultaneidade, mas nem sequer a distância que Adrian mantinha das coisas exteriores lograva superá-la. Escondi, porém, cuidadosamente esses pensamentos e me absteve de mencioná-los nem de longe em sua presença" (MANN, 1984b, p. 463).

*nur höre! Glaubst du an sowas, an ein Ingenium, das garnichts mit der Höllen zu tun hat?*⁴⁴ (MANN, 1947, p. 366).

Este gênio demoníaco de Mann mantém estreitas relações com outros modelos citados anteriormente. Basta que lembremos da aproximação das idéias de gênio e doença, retomadas no **Doktor Faustus** em passagens como esta, na qual Serenus discorre a respeito de duas outras personagens, o Dr. Institoris e Ines Rodde:

*Mir schienen solche Antithesen müssig und zeitgebunden, der Wirklichkeit, nämlich dem selten geglückten und gewiss immer prekären Gleichgewicht von Vitalität und Infirmität, das offenbar das Genie ausmacht, schienen sie mir garnicht gerecht zu werden.*⁴⁵ (MANN, 1947, p. 445)

Ou ainda a defesa schilleriana do trabalho consciente e do mérito conquistado por meio do esforço doloroso:

*Sie betraf das "Verdienst", soviel weiss ich, ein Erkämpftes, Errungenes, durch Willensanstrengung und Selbstüberwindung Geleistetes, und Rudolf, der das Vorkommnis von Herzen gelobt und es verdienstvoll gennant hatte, konnte garnicht verstehen, was Institoris nur einfiel, dass er ihm das verwies und kein Verdienst anerkennen wollte, welches schwitzte.*⁴⁶ (MANN, 1947, p. 445-6)

Este caldeirão luciferino capaz de abarcar até mesmo as idéias de Schiller, tentando levar a cabo uma harmonização totalizadora de dois dos princípios complementares e antagônicos do gênio alemão — um goethiano e outro schilleriano — dão mostras sobre como, em sua obra mais ambiciosa, Mann utilizou argutamente os tropos de defesa que havia preparado para enfrentar Goethe.

⁴⁴ “Terá o sol um fogo melhor do que a cozinha? E “impoluta grandeza”, ora, ora! Não me façam ouvir tolices dessa espécie! Acreditas mesmo nelas e num *ingenium* que nada tenha que ver com o Inferno” (MANN, 1984b, p. 319-320)

⁴⁵ “A mim, antíteses dessa espécie afiguravam-se ociosas e influenciadas pelo espírito da época. Não me pareciam de acordo com a realidade, a saber, com o raras vezes obtido e sempre precário equilíbrio entre a vitalidade e a enfermidade, que evidentemente é condição essencial do gênio” (MANN, 1984b, p. 391).

⁴⁶ “O assunto do debate era, se não me engano, o “mérito” considerado como algo obtido por meio de uma luta, uma conquista, um esforço proposital, uma vitória sobre a própria pessoa, e Rudolf, depois de elogiar sinceramente essa definição e de qualificá-la de “meritória”, não podia compreender por que cargas d’água Institoris lhe censurasse isso e não quisesse reconhecer nenhum mérito conseguido à base de suor” (MANN, 1984b, p. 391-2).

Assim, além de fazer de Goethe personagem em seu **Lotte in Weimar**, Mann também se traveste em Adrian, uma vez que a obra mais radical do músico será uma "lamentação do Doutor Fausto". Trata-se de mais um recurso engenhoso que redimensiona esta *mise-en-abyme* paródica, expandindo o campo de batalha estético para o domínio musical. Desse modo, além do confronto com Goethe, Adrian, este gênio alemão, define-se no confronto com outro gigante da arte na Alemanha: Ludwig van Beethoven. Encontrar a figura de Beethoven no **Doktor Faustus** não é estranho, uma vez que Adrian Leverkühn é um compositor. Além disso, as relações entre Goethe e Schiller, em especial seu aspecto mais titânico, e Beethoven, são algo evidente, e ao menos um historiador da música o afirma diretamente, conforme exemplifica Massimo Mila em sua **Breve storia della musica**:

Il titanismo prometeico, che Goethe e Schiller giovani avevano promosso, aizzando l'individuo in lotta contro la società ingiusta e contro la stessa divinità, fu vissuto da Beethoven con intensità senza pari, nell'impegno preso con se stesso di reagire coraggiosamente contro le avversità della sua infelicissima vita. (MILA, 1993, p. 195)

Assim sendo, Beethoven avulta como o Goethe da música (ou seria Goethe o Beethoven da literatura?). O que é indiscutível é o fato de que a produção beethoveniana surge no **Doktor Faustus** como um ideal de germanidade; contudo este ideal não pode se realizar, pois, sendo muito próximo das alturas divinas, não se coaduna com os cantos lamentosos de um gênio que se identifica com um Lúcifer expulso do Céu:

Es gab Jahre, in denen wir Kinder des Kerkers uns ein Jubellied, den "Fidélío", die Neunte Symphonie, als Morgenfeier der Befreiung Deutschlands — seiner Selbstbefreiung — erträumten. Nun kann nur dieses uns frommen, und dieses nur wird uns aus der Seele gesungen sein: die Klage des Höllensohns, die furchtbarste Menschen — und Gottesklage, die, ausgehend vom Subjekt, aber stets weiter sich ausbreitend und gleichsam den Kosmos ergreifend, auf Erden je angestimmt worden ist.⁴⁷ (MANN, 1947, p. 735-6)

⁴⁷ "Anos houve em que nós, filhos do cárcere, sonhávamos com o canto jubiloso, o *Fidélío*, a *Nona Sinfonia*, para festejarmos a aurora da libertação da Alemanha, da liberdade obtida por suas próprias

Disto decorre que o pacto una Leverkühn à figura do anjo caído e é por meio da tortura seguida de morte de um inocente anjo de glória, representado no romance pelo seu jovem sobrinho Nepomuk, que Adrian é impelido à sua maior criação, a "Lamentação do doutor Fausto". Não há como negar a força deste ponto culminante do romance, em que o diálogo entre Adrian e Serenus, durante a horrível agonia da criança, atinge um *pathos* terrível:

— *Ich habe gefunden, sagte er, — es soll nicht sein.*
 — *Was, Adrian, soll nicht sein?*
 — *Das Gute und Edle, antwortete er mir, — was man das Menschliche nennt, obwohl es gut ist und edel. Um was die Menschen gekämpft, wofür sie Zwingburgen gestürmt, und was die Erfüllten jubelnd verkündigt haben, das soll nicht sein. Es wird zurückgenommen, ich will es zurücknehmen.*
 — *Ich verstehe dich, Lieber, nicht ganz. Was willst du zurücknehmen?*
 — *Die Neunte Symphonie, erwiderte er. Und dann kam nichts mehr, wie ich auch wartete.*⁴⁸ (MANN, 1947, p. 725-6)

Este momento marca a anulação da primazia de Beethoven e da divina **Neunte Symphonie** em benefício da demoníaca "Lamentação" de Adrian. Conforme pudemos depreender das relações entre Beethoven e os dois gênios do classicismo alemão, a revogação da obra mais famosa de Beethoven apresenta-se como uma tentativa, por parte de Mann, de desdizer Schiller (vale lembrar que o coro final da sinfonia de Beethoven utiliza a ode "*An die Freude*" schilleriana) e principalmente Goethe, cujo supremo texto literário é espelhado, em termos de equivalência estética, no supremo texto musical.

forças. Neste momento, porém, só uma única música pode servir-nos, somente ela corresponderá a nossas almas, a saber: a lamentação do filho do Inferno, a lamentação humana e divina, que, partindo do indivíduo, mas ampliando-se cada vez mais e, em certo sentido, apoderando-se do cosmo, há de ser a mais horrenda que jamais tenha sido entoada na terra" (MANN, 1984b, p. 653).

⁴⁸ "— Achei a solução: *aquilo não deve existir.*

— O que não deve existir, Adrian?

— O bom e o nobre — respondeu —, aquilo que qualificamos de humano, embora seja bom e nobre. Aquilo por cuja causa os homens têm lutado e têm tomado bastilhas de assalto; aquilo cuja glória os extáticos proclamaram jubilosamente; aquilo não deve existir. Será revogado. Eu o revogarei.

— Não te compreendo inteiramente, meu amigo. Que é que vais revogar?

— *A Nona Sinfonia* — replicou, sem acrescentar mais nenhuma palavra, por mais que eu ansiasse ouvi-la" (MANN, 1984b, p. 644).

Ao fim desta tragédia, Adrian Leverkühn paga o preço por sua ousadia, de maneira que seu fim representa simbolicamente (ou, talvez, verdadeiramente) a perda de sua alma para o ente demoníaco. Como nos versos evocados no momento do pacto com o Diabo:

*Alles geben die Götter, die unendlichen,
Ihren Lieblingen ganz:
Alle Freuden, die unendlichen,
Alle Schmerzen, die unendlichen, ganz.*⁴⁹ (MANN, 1947, p. 365)

Entre deuses e demônios, entre alegrias infinitas e dores igualmente sem fim, o gênio de Adrian Leverkühn produziu Beleza. Uma beleza difícil, é verdade, mas ainda assim imortal e sublime. Por fim, após a "Lamentação do doutor Fausto", resta a lamentação de Serenus Zeitblom, que encerra o romance no momento em que a Alemanha assinava seu próprio pacto com o demônio da guerra: "*Gott sei euerer armen Seele gnädig, mein Freund, mein Vaterland*"⁵⁰ (MANN, 1947, p. 773).

"Vi veri veniversum vivus vici"

Podemos, agora, depreender, ainda que sob uma forma simplificada, o que seria o gênio literário alemão. Ele é profundamente ligado à idéia de germanidade, que no **Doktor Faustus** irrompe caracterizada não apenas por uma encarniçada disciplina, por meio de um sistema inexorável de regras, mas também, nos dizeres da personagem Fitelberg:

*Aber wenn es das ist, was ich meine, so meine ich zugleich mehr als das, indem ich von Ihrer qualité d'Allemand spreche, — ich meine — wie mich ausdrücken? — eine gewisse Viereckigkeit, rhythmische Schwerfälligkeit, Unbeweglichkeit, grossièreté, die altertümlich deutsch sind [...].*⁵¹ (MANN, 1947, p. 613)

⁴⁹ "Os deuses, os infinitos, dão tudo, inteiramente, a seus favoritos: todas as alegrias, as infinitas, todas as dores, as infinitas, inteiramente" (MANN, 1984b, p. 319).

⁵⁰ "Que Deus tenha misericórdia de vossas pobres almas, meu amigo, minha pátria!" (MANN, 1984b, p. 687).

⁵¹ "Mas, se é isso o que quero dizer, refiro-me ao mesmo tempo a muito mais, quando falo de sua *qualité d'Allemand*... Refiro-me... como vou me expressar? Refiro-me a certo espírito quadrado, certa lerdeza rítmica, imobilidade, *grossièreté*, que são arcaicamente alemães" (MANN, 1984b, p. 542).

Este gênio, que desde os primórdios do *Sturm und Drang* não aceita quaisquer limitações, almejando o infinito, entra em choque com este perfil de alemão típico. Desta maneira, o conceito de gênio alemão surge realmente ligado, ainda que paradoxalmente, a uma espécie de mediocridade inconformada que deve atingir a grandeza por seus próprios esforços.

Mas a que preço? Voltando aos primórdios da literatura alemã, surpreendemo-nos, entre intrigados e encantados, com a figura de Hagen em **Das Nibelungenlied**. Ele é um herói ou um vilão? Quando mata o heróico e carismático Sigfried à traição, é um vil assassino. Porém, quando vem à nossa mente sua imagem no castelo de Etzel, sentado com a espada Balmung ao colo, em meio a inimigos sedentos e esperando seu destino cruel e inevitável, somos obrigados a nos render à sua magia estética. Herói? Vilão? Nem um, nem outro. Ou talvez os dois. Na verdade, Hagen é uma variação deste gênio alemão, buscando no inferno escadas que cheguem ao céu. Ao fim, nova queda rumo às profundezas, pois as asas da escuridão não sustentam vôos na luminosidade acima das nuvens. Ao fim, é uma morte sem glória nas mãos de Criemhild.

Este é também o caso de Adrian Leverkühn, mas seria também o de Thomas Mann? Ao fim do **Doktor Faustus**, não temos a apoteose celestial do **Faust**. Esta apoteose é típica de um autor que transcendeu até mesmo sua condição de gênio alemão para se aproximar de um ideal de gênio universal. Mann, o mais germânico dos autores, no mais germânico dos romances, apenas intuiu tal glória no fio de esperança que Serenus sonha estar presente no fim da "Lamentação" de Leverkühn. No fim das contas, **Doktor Faustus** é a tragédia da germanidade, do gênio alemão, e também do gênio de Mann. Mas será que no extremo desta germanidade não encontraremos algo de universal? Melhor não arriscar uma resposta categórica. É preferível apenas sorrir com a ironia da expressão "a tragédia de Mann", se considerarmos o significado do nome do autor.

Encerrando este breve percurso junto a Thomas Mann e o gênio na literatura alemã, seria particularmente curioso deixar no ar uma singela provocação: qual o papel do **Doktor Faustus** na tragédia pessoal de Mann? Se nos permitirmos a liberdade, poderíamos lembrar que Mann lutou ferozmente com uma doença grave enquanto escrevia o seu **Fausto**, vindo a falecer pouco mais de sete anos após a publicação do livro. O que será que isso significa? Feliz ou infelizmente, não há

necessidade de procurar ao redor um sutil cheiro de enxofre. Talvez isto apenas signifique que Mefistófeles estava certo, em sua suprema transgressão demoníaca frente ao ato criacional e a todos os criadores — inclusive o supremo —, ao partir para a noite de Walpurgis clássica, dizendo a seus interlocutores:

*Nun zum Peneios frisch hinab!
Herr Vetter ist nicht zu verachten.*

Para depois, estraçalhando a quarta parede, concluir para os espectadores:

*Am Ende hängen wir doch ab
Von Kreaturen, die wir machten.*⁵² (GOETHE, s/d., p. 72)

⁵² “Bem, ao Peneu, ora, baixemos,/ não se despreze o primo! Vamos!/ No fim tão sempre dependemos/ Das criaturas que criamos” (GOETHE, 1997, p. 283).

ET SPIRITUS SANCTI:

France

CEUX QUI DONNERENT L'ÂME AUX ENFINS DE SATAN

*Les génies sont une dynastie. Il n'y a
même pas d'autre. Ils portent toutes
les couronnes, y compris celles
d'épines.*

Victor Hugo, **William Shakespeare**

Règles pour la direction du génie

O gênio na literatura francesa é luminoso. E não apenas no sentido de radiância intelectual modelar, como um dos "faróis" do pensamento humano. Esse gênio é luminoso também quanto ao paradigma da própria idéia de gênio. Não sem razão, essa idéia floresce, no caso específico da literatura francesa, durante o século XVIII, no período conhecido como *Les Lumières*, "As Luzes". Sob a égide do panteão dos grandes iluministas como Rousseau, Voltaire e Diderot, dentre outros, Filosofia e Literatura, tomadas como conceitos, conjugaram-se com rara felicidade de modo a cumprir a missão prometeana de esclarecer o mundo. Os fatores que contribuíram para tanto são vários e não seria possível, aqui, levantar senão os mais importantes para a discussão proposta. Em termos políticos, em momento imediatamente anterior, foi de fundamental importância o apogeu do reino de Luís XIV, não sem razão conhecido pela significativa alcunha de "Rei Sol". Considerado em termos amplos, o *grand siècle* da França criou condições para o desenvolvimento intelectual, em geral, e artístico, em particular, sobretudo no tocante à Literatura. Além do impulso gerado pelas relações do poder real com autores como Corneille, Racine e Molière, a adoção do francês como língua diplomática contribuiu decisivamente para assegurar a superação do latim como idioma científico e cultural. Outro fator, diretamente decorrente deste, foi o caráter programático de grupos como a *Pléiade* que levaram a cabo uma reflexão intensa acerca da natureza e das possibilidades da própria literatura francesa, seja por meio de seus pressupostos teóricos relacionados à sua natureza estética e poética, seja

por meio de uma práxis metódica relacionada à expansão do próprio idioma. Além disso, o movimento progressivo no sentido de um Estado laico (que talvez tenha encontrado um marco no fim da influência do cardeal Richelieu sobre o já citado Luís XIV) garantiu a liberdade de pensamento necessária para esse desenvolvimento prodigioso, que pôde mesmo se dar ao luxo de se garantir um ícone, um monumento ao pensamento humano: a **Encyclopédie**. Mas essa liberdade possui um limite, ou, ao menos, um elemento norteador de inegável importância, e esse elemento é a Razão.

A ligação do pensamento francês (tanto o científico-filosófico quanto o artístico) com a *ratio* tem seu fundamento na obra de René Descartes. Nascido em 1596, Descartes marcará decisivamente o século subsequente com sua filosofia e, embora nem sempre algo destacado devidamente, com sua escritura. Além disso, embora não chegue a trabalhar diretamente sobre o tema, será fundamental para a idéia de um gênio francês, não apenas por simbolizar, para as gerações subsequentes, um exemplo consumado de "homem de gênio", mas por refletir sobre outros elementos que contribuíram para o estabelecimento da idéia. Sobre a modelaridade de Descartes para a França, o livro hiperbólico de André Glucksmann, publicado em 1987 dá uma idéia por seu título: **Descartes, c'est la France**, no qual o cartesianismo é tomado como um verdadeiro valor nacional.

Mas qual o papel e o aspecto que essa *ratio* assume no cartesianismo e em que sentido ele se liga com a discussão estabelecida até aqui? Com relação ao papel da razão no pensamento de Descartes, ela é o fiel da balança na distinção do conhecimento falso do verdadeiro, cerne de sua filosofia e de seu método. Atualizando, à sua maneira, a busca filosófica da Verdade, Descartes adota a dúvida como meio de pôr à prova todas as idéias e conhecimentos de modo que aqueles que não passem pelo teste devam ser descartados como base para a reflexão enquanto pressupostos. Para um julgamento válido nesse sentido, na concepção de Descartes, as paixões seriam algo a ser superado, uma vez que seriam obstáculo nesse processo de esclarecimento, e a opção a esse *pathos* dificultador seria justamente a razão. E, quanto à aplicação de seu método, Descartes é extremamente rigoroso, chegando mesmo a afirmar que seria preferível jamais buscar a verdade se, para tanto, devêssemos fazê-lo sem método (DESCARTES, 1999, p. 46). Mas não devemos confundir esse rigor com a idéia de limitação redutora, uma vez que Descartes é, na verdade, um defensor justamente da

liberdade de pensar, sendo seu rigor, antes, o cuidado extremo no intuito de garantir essa liberdade. Afinal, é apenas por meio dessa liberdade que o ser humano pode aspirar a "ver claramente" (metáfora "luminosa" interessante não apenas por sua importância com relação às Luzes, mas para a discussão do gênio "luciferino"). E, em sua obra mais conhecida, o **Discours de la méthode**, de 1637, Descartes exprime aquilo que seria a base de todo seu pensamento: "*Et i'auois toujours vn extreme desir d'apprendre à distinguer le vray d'avec le faux, pour voir clair en mes actions, & marcher avec assurance en cete vie*"⁵³ (DESCARTES, 1973, p. 10).

Ainda sobre a questão da liberdade e do rigor, vale ressaltar que ela é realmente de suma importância face à discussão a propósito do gênio, uma vez que a idéia de genialidade é, independentemente das particularidades da cultura e da literatura francesa, relacionada justamente aos princípios de liberdade e poder de criação, em franca oposição a quaisquer restrições ou princípios norteadores pré-estabelecidos. Argutamente, nesse sentido, Jérôme Vérain, em um texto chamado "*La Raison joyeuse*", lembra:

Loin de refuser les éclairs du génie, il [Descartes] réhabilite les vertus de l'intuition: c'est même la recherche d'une évidence indémontrable, mais incontestable, qui suscite le fameux cogito. Loin de le couper du monde, sa démarche manifeste, en même temps qu'elle lui donne les outils d'analyse adéquats, une curiosité pratiquement sans limites. Des tourbillons aux flocons de neige, des avalanches aux aberrations météorologiques, rien qui ne l'intéresse. Ciel, terre, intérieur des corps: il voulut tout observer par lui-même, sans a priori. L'un des adversaires qu'il se donna pour tâche de combattre - car il en eut un autre - était ce savoir aristotélicien sclérosé, accumulé dans la poussière des livres, dont se nourrissait sans critique, depuis des siècles, le radotage scolastique. L'extraordinaire remise en cause - une véritable "table rase" - des connaissances acquises au collège de La Flèche, qui ouvre le Discours, n'a pas d'autre sens: le savoir n'est rien sans la raison. Mais celle-ci, "instrument universel" peut nous "rendre comme maîtres et possesseurs de la nature". Un jour qu'un visiteur lui demandait la faveur d'admirer ses livres, tel un pèlerin désireux d'approcher la source mystérieuse et sacrée de sa religion, Descartes l'entraîna dans sa cuisine, et lui désigna le cadavre d'un veau préparé pour la dissection:

⁵³ Respeitou-se, nas citações do **Discours**, a ortografia do texto de 1637 de acordo com a edição fac-similar sob os cuidados de Charles Adam e Paul Tannery (Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1973)

"Voilà, dit-il, toute ma bibliothèque" (VERAIN, 2000, p. 78)

Nessa passagem podemos perceber dois elementos de suma importância: Um, a despeito de Descartes ainda não usar o termo, é o destaque da idéia de gênio no pensamento cartesiano. Outro, ligado a este, é o papel do intelecto livre pela razão como um deus de seu universo. Com relação a este último aspecto, em um mundo no qual se sente a forte mão dos poderes estabelecidos da igreja cristã (seja a católica na França ou a protestante de orientação calvinista da Holanda), não podemos deixar de pensar em uma espécie de "gênio diabólico" confrontando o Céu por meio de seu poderoso intelecto. Com relação ao gênio, considerado aqui como avatar dos poderes de criação do artista, Descartes, na quinta parte do **Discours**, ao falar de seu método de reflexão a respeito do mundo exterior ao Eu, compõe seu texto de modo muito interessante:

I'ay eu dessein d'y comprendre tout ce que ie pensois sçavoir, auant que de l'ecrire touchant la Nature des choses Matérielles. Mais, tout de mesme que les peintres, ne pouuant esgalement bien représenter dans vn tableau plat toutes les diuerses faces d'vn cors solide, en choisissent vne des principales, qu'ils mettent seule vers le iour, & ombrageant les autres, ne les font paroistre, qu'en tant qu'on les peut voir en la regardant : ainsi, craignant de ne pouuoir mettre en mon discours tout ce que i'auois en la pensée, i'entrepris seulement d'y exposer bien amplement ce que ie conceuois de la Lumiere; puis, a son occasion, d'y adiouster quelque chose du Soleil & des Estoiles fixes, a cause qu'elle en procede presque toute; des Cieux, à cause qu'ils la transmettent; des Planetes, des Cometes, & de la Terre, à cause qu'elles la font reflexir; & en particulier de tous les Cors qui sont sur la terre, à cause qu'ils sont ou colorez, ou transparens, ou lumineux; & enfin de l'Homme, à cause qu'il en est le spectateur. Mesme, pour ombrager vn peu toutes ces choses, & pouuoir dire plus librement ce que i'en iugeois, sans estre obligé de suivre ny de refuter les opinions qui sont receuës entre les doctes, ie me resolu de laisser tout ce Monde icy à leurs disputes, & de parler seulement de ce qui arriueroit dans vn nouueau, si Dieu creoit maintenant quelque part, dans les Espaces Imaginaires, assez de matiere pour le composer, & qu'il agitast diuersement & sans ordre les diuerses parties de cete matiere, en sorte qu'il en composast vn Chaos aussy confus que les Poetes en puisse feindre, & que, par apres, il ne fist autre chose que prester son concours ordinaire a la Nature, & la laisser agir suiuant les Loix qu'il a establies. (DESCARTES, 1973, p. 41-42)

De início, salta aos olhos que o laboratório no qual a reflexão cartesiana a respeito de tudo que é exterior ao Eu poderia se desenvolver não é o mundo apreendido pelos (duvidosos, vale lembrar, segundo Descartes) sentidos, mas um "outro", criado no âmbito da imaginação. Ao fazê-lo, Descartes se aproxima do arquétipo do gênio criador que tem como paradigma e adversário, em um mundo cortado pelo *mythos* judaico-cristão, a própria figura de Deus. Abrir espaço para um aparente "ato de desagravo" frente à prioridade divina do supremo criador ("*si Dieu croit maintenant quelque part*") não esconde o fato de que Descartes inverte as prioridades por meio de uma concepção *poética* ou antes *poiética* da organização ordenada do caos pelo ato criador. Afinal, os limites imaginativos da ausência de ordem nesse caos, para Descartes, não são a imaginação divina, mas a do poeta. Falando da quinta parte do **Discours de la méthode** e, mais especificamente, dos comentários de Descartes a respeito do corpo, Gérard Dessons vê justamente esse embate entre *caos* e *cosmos*, no qual o último, espiritualizado, parece corroborar a visão do artista enquanto criador de ordem:

Le corps vérifie, dans l'évidence de sa matérialité, la transcendance du logos comme mise en sens du monde. La rationalité du corps, sa cohérence logique, sont l'effet d'un discours qui énumère des entités, décrit des fonctionnements. Le spectacle anatomique est, en réalité, moins celui du corps, exposé dans son étrangeté, que celui de sa rationalisation progressive. Chez Descartes, [...] ce qui est montré, c'est le chaos charnel transformé en cosmos spirituel. Le corps « tenu » par l'esprit. (DESSONS, 2006, p. 43)

Contudo, aqui, se atentamos para o texto de Descartes, sem que o espectro da razão conduza a leitura compondo o todo a partir de seu princípio, começamos a notar certos elementos que, transparecendo por meio da própria escritura cartesiana, lembram-nos a visão do gênio proposta até aqui: demoníaca. Pois, ao ligar o poeta com a idéia de *caos*, Descartes poderia incorrer em uma contradição conceitual, uma vez que o poeta é representante do princípio de *cosmos* no universo da criação, já que a ordem existente por meio seja de regras de composição, seja das opções do autor espelha esse princípio de organização. Mas, ao escolher esse exemplo, Descartes não estava apenas "enfeitando" seu texto com uma

flexibilização do rigor de raciocínio (o que iria de encontro ao seu próprio pensamento), mas conjugando mito e poesia para criar uma visão agônica do criador poético em relação a Deus. A expressão escolhida, "*aussy confus que les Poetes en puisse feindre*", sobretudo pela utilização do verbo "*feindre*", aponta para a natureza da própria ficcionalidade da criação poética que, aqui, serve, por inversão metaléptica, de parâmetro imaginativo às possibilidades de criação divina. Tal postura bastaria para uma visão do poeta demoníaco, mas outro elemento da escritura cartesiana vem corroborar a tendência: a junção da figura do poeta com o *caos*. Sendo, conforme já foi dito, ligado ao *cosmos*, o poeta, ao figurar como agente do *caos*, liga-se, miticamente às figuras que representam essa idéia e que sempre foram configuradas como adversários do poder divino estabelecido ou a se estabelecer. Esse é o caso da babilônica Tiamat, símbolo do caos contra a ordem de Marduk no **Enuma Elish**, ou mesmo da figura de Leviatã no perdido **Livro das batalhas de YHWH**, em oposição ao Deus hebreu. Em ambos os casos, temos ancestrais da figura do Diabo tal como será estabelecida após o advento do cristianismo e, sobretudo após a Idade Média. Talvez se possa ver em tal abordagem da escritura cartesiana um exagero, uma vez que, sendo focado costumeiramente como filósofo, pensa-se, não raro, que isso o excluiria da posição de escritor. Bastaria a lembrança de nomes como Nietzsche ou, no contexto francês, Rousseau, para mostrar como tal cisma é improcedente, mas o texto cartesiano basta para tanto. Lembremos que uma das metáforas fundamentais de Descartes para o objetivo da ação intelectual humana é a da "luz". Na passagem citada, podemos identificar como os vocábulos ligados ao campo semântico luminoso, seja por aproximação ou afastamento, abundam no fluxo discursivo ("*iour*", "*ombrageant*", "*voir*" "*en [...] regardant*", "*Lumiere*", "*Soleil*", "*Estoiles*", "*colorez*", "*transparens*" e "*lumineux*"), e isso em apenas um período. O caráter da seleção poética da escritura mostra-se patente até mesmo em sutilezas como a expressão "*Estoiles fixes*", que poderia, por seu caráter genérico, fugir do campo semântico da luz, mas que, surgindo em contraste com "*Planetes*", "*Cometes*" e "*Terre*", aponta para sua natureza cada vez mais ligada à emissão de luz. E mesmo o avatar do artista criador que abre a passagem é ligado à esfera da luminosidade, uma vez que é o pintor, e não o poeta, que surge como elemento identificador. E, considerando-se tais aspectos, podemos verificar o quanto é significativa a repetição do verbo "*ombrager*" em tão curto espaço e, mais, significando o procedimento da reflexão cartesiana

quanto ao aspecto seletivo de temas. Tal precisão vocabular cria um texto no qual um jogo de espelhos reproduz elementos a princípio distintos que se aproximam e se alteram. Em uma instância mais particular, relembra a oposição no espectro luminoso que faz referência a outras obras de Descartes como **Monde ou Traité de la lumière**. Ampliando-se o campo para a esfera poética, temos a oposição de *caos* e *cosmos*, na qual o poeta surge em franca relação dual e agônica. Chegando à esfera da atividade intelectual humana no mundo, temos a luz racional contra as trevas do pensamento sem método. Por fim, em uma expansão mítica, o saber, o *cosmos*, a Obra, estão ligados à idéia de Deus, ao passo que a ignorância, o *caos* e a Destruição, são elementos do universo diabólico.

Assim, potencializa-se o dualismo da figura do poeta, uma vez que, ligado por função e afinidade à esfera do divino, passa a freqüentar, por procedimento agônico, a esfera do diabólico. Esse dualismo se dá, conforme já foi ressaltado em capítulos anteriores, em função do titanismo do Eu que não permite dois poderes no Céu da criação, de modo que o arquétipo de um criador máximo e insuperável (sempre em um *mythos* judaico-cristão) deve ser encarado como inimigo a ser batido e, por uma questão de prioridade temporal, relega ao poeta o papel de "Adversário". Semelhante ousadia não passou despercebida pelos leitores de Descartes e, seja por aproximação ou repulsão, também contribuiu para uma visão diabólica do gênio. Apenas como um exemplo (que é, contudo, sintomático) podemos lembrar de um controverso defensor do pensamento tradicionalista como René Guénon. Fazendo a crítica do individualismo Guénon enfatiza que este "*est la source des illusions concernant le rôle des "grands hommes" ou soi-disant tels; le "génie", entendu au sens "profane", est fort peu de chose en réalité, et il ne saurait en aucune manière suppléer au défaut de véritable connaissance*" (GUÉNON, 2005, p. 104). Traçando um paralelo entre tal juízo e a visão místico-religiosa de Guénon, podemos ver no titanismo do Eu uma postura definitivamente diabólica. O curioso é que, continuando seu raciocínio, Guénon passa a considerações a respeito do individualismo em filosofia e escolhe como grande avatar de tal "mal" justamente Descartes:

Puisque nous avons parlé de la philosophie, nous signalerons encore, sans entrer dans tous les détails, quelques-unes des conséquences de l'individualisme dans ce domaine : la première de toutes fut, par la négation de l'intuition intellectuelle, de mettre la raison au-dessus de tout, de faire de

cette faculté purement humaine et relative la partie supérieure de l'intelligence, ou même d'y réduire celle-ci tout entière ; c'est là ce qui constitue le "rationalisme", dont le véritable fondateur fut Descartes. (GUÉNON, 2005, p. 105)

E Guénon continua nesse sentido, destacando a suposta maneira pela qual o racionalismo cartesiano ("*cette limitation de l'intelligence*" [GUÉNON, 2005, p. 105]), poderia matar a especulação e a intuição estabelecendo um "naturalismo" capaz de acabar com a metafísica. Analisando tal ataque, é fácil notar a ironia da ressalva "*sans entrer dans tous les détails*": caso o fizesse, Guénon não poderia negar que a razão cartesiana não está apenas no fundamento de um universo intelectual laico que será sempre tão caro ao pensamento francês, mas age como interpretante da própria atividade intelectual, sob a forma de escritura. E, ao fazê-lo, e dessa forma, potencializa o escritor enquanto criador de um modo que não nega o princípio de inteligência divina, mas a utiliza em termos litotéticos para afirmar aquela de um titã do ato reflexivo humano em um processo que tem menos na razão e mais no totem incontornável Descartes seu titã. Esse titanismo do Eu, conforme já foi visto, não está de modo algum ausente do pensamento cartesiano, e mesmo sua escritura, conforme se pode notar cada vez mais, aponta para isso. Em uma célebre passagem da parte imediatamente anterior do **Discours**, a quarta, na qual determina seu *cogito*, Descartes, falando a respeito da possibilidade de que todo o mundo seja uma ilusão dos sentidos, uma falsidade na qual o próprio Eu seria abarcado, reage à ameaça do *kenoma* por meio de uma seqüência verbal prodigiosamente construída e autocentrada:

Mais, aussitost après, i'e pris garde que, pendant que ie voulois ainsi penser que tout estoit faux, il falloit necessairement que moy, qui le pensois fusse quelque chose. Et remarquant que cete verité, ie pense, donc ie suis, estoit si ferme & si assurée, que toutes les plus extrauagantes suppositions des Sceptiques n'estoient pas capables de l'esbransler, ie iugay que ie pouuois la receuoir, sans scrupule, pour le premier principe de la Philosophie, que ie cherchois. (DESCARTES, 1973, p. 32)

Por meio de tal raciocínio, Descartes, claro, determina a existência da alma em oposição ao corpo sensual, mas o faz por meio da reafirmação do Eu em termos

não apenas conceptuais, mas textuais. Em que pese as particularidades da língua francesa e a necessidade do sujeito verbal expresso, a repetição de oito pronomes de primeira pessoa do singular, dos quais sete são "je", em tão curta passagem, é muito significativa. Trata-se do pronome sujeito, do Eu que assume o verbo, que enuncia e se coloca no interior do texto. O Eu está na medida de todas as coisas, já aqui, no pensamento cartesiano. E mesmo a demonstração subsequente da existência e Deus se dá a partir desse Eu:

Pour ce qui est des pensées que j'auois de plusieurs autres choses hors de moy, comme du ciel, de la terre, de la lumiere, de la chaleur, & de mille autres, ie n'estois point tant en peine de sçavoir d'où elles venoient, a cause que, ne remarquant rien en elles qui me semblast les rendre superieures a moy, ie pouuois croire que, si elles estoient vrayes, c'estoient des dependances de ma nature, en tant qu'elle auoit quelque perfection ; & si elles ne l'estoient pas, que ie les tenois du neant, c'est-à-dire, qu'elles estoient en moy, pourceque j'auois du defect. Mais ce ne pouuoit estre le mesme de l'idée d'vn estre plus parfait que le mien : car, de la tenir du neant, c'estoit chose manifestement impossible; et pourcequ'il n'y a pas moins de repugnance que le plus parfait soit vne suite & vne dependance du moins parfait, qu'il y en a que de rien procede quelque chose, ie ne la pouuois tenir non plus de moy mesme. De façon qu'il restoit qu'elle eust esté mise en moy par vne nature qui fust veritablement plus parfaite que ie n'estois, & mesme qui eust en soi toutes les perfections dont ie pouuois auoir quelque idée, c'est a dire, pour m'expliquer en vn mot, qui fust Dieu.
(DESCARTES, 1973, p. 34)

Ainda não se havia chegado a Fichte, mas a idéia geral de Deus expressa por Descartes na passagem acima aproxima-se bastante de um princípio de não-Eu frente a um Eu absoluto que serve de parâmetro reflexivo. Evidentemente, poder-se-ia ver aqui uma distorção de raciocínio que utiliza particularidades da escritura cartesiana para conduzir a argumentação. Mas, ao se olhar o painel exposto sem olhos cerceados pelo preconceito de velhos paradigmas de pensamento podemos encarar a questão a partir de dois pontos de vista que não a reduzem a uma "supercherie". Por um lado, o fluxo do intercâmbio de idéias humano, fundado no discurso, em seu pleno dinamismo, permite que o encaremos não apenas em um sentido do Tempo, mas em uma direção, mais abrangente, capaz de permitir que

vejamos na antecipação uma transposição das impossíveis dificuldades desse diálogo. Por outro lado, esse mais interessante, podemos, sim, focar a reflexão na escritura cartesiana uma vez que é por meio dela que se desvela relações nem sempre evidentes. Partindo dessa constatação, é interessante a constatação de Gérard Dessons a propósito dessa escritura:

Ce qui frappe dans les phrases de Descartes, c'est précisément ce sentiment d'un continu, d'une parole sans fin qui toujours se relance. La syntaxe y est un emboîtement de subordinées qui, tout à la fois, rend compte de la complexité d'un mécanisme, nomme et décrit les pièces qui entrent dans sa composition, et expose le fonctionnement de ce système en montrant la multiplicité et la simultanété de ses mouvements. (DESSONS, 2006, p. 44-5)

Se adotarmos essa última posição (de uma poética cartesiana determinante para seu pensamento filosófico), podemos encontrar mesmo em texto latinos de Descartes possibilidades ocultas em sua seleção verbal. Em suas **Méditations métaphysiques**, Descartes, pensando ainda no problema do erro a que pudesse ser induzido pela captação sensorial de um mundo questionável, acena com uma possibilidade audaciosa para alguém inserido em um *mythos* cristão: a possibilidade de que fosse induzido ao erro por um "*mauvais génie*" enganador:

Supponam igitur non optimum Deum, fontem veritatis, sed genium aliquem malignum, eundemque summepotentem & callidum, omnem suam industriam in eo posuisse, ut me falleret: putabo caelum, aerem, terram, colores, figuras, sonos, cunctaque externa nihil aliud esse quam ludificationes somniorum, quibus insidias credulitati meae tetendit: considerabo meipsum tanquam manus non habentem, non oculos, sed haec omnia me habere falso opinantem: manebo obstinte in hac meditatione defixus, atque ita, siquidem non in potestate mea sit aliquid cognoscere, at certe hoc quod imme est, ne falsis assentiar, nec mihi quidquam iste deceptor, quantumvis potens, quantumvis callidus, possit imponere, obfirmata mente cavebo.

Sed laboriosum est hoc institutum & desidía quaedam ad consuetudinem vitae reducit. Nec aliter quam captivus, qui forte imaginaria libertate fruebatur in somnis, quum postea suspicari incipit se dormire, timet excitari, blandisque illusionibus lente connivet: sic sponte relabor in veteres

opiniones, vereorque expergisci, ne placidae quieti laboriosa vigília succedens, non in aliqua luce, sed inter inextricabiles jam motarum difficultatum tenebras, in posterum sit degenda. (DESCARTES, 1979, p. 66 e 68)

Como elemento de comparação, seria interessante verificar como tal fragmento é re-enunciado pela tradução francesa, sobretudo pela tradução de “*genius malignus*” por “*mauvais génie*”:

Je supposerai donc qu'il y a, non point un vrai Dieu, qui est la souveraine source de vérité, mais un certain mauvais génie, non moins rusé et trompeur que puissant qui a employé toute son industrie à me tromper. Je penserai que le ciel, l'air, la terre, les couleurs, les figures, les sons et toutes les choses extérieures que nous voyons, ne sont que des illusions et tromperies, dont il se sert pour surprendre ma crédulité. Je me considérerai moi-même comme n'ayant point de mains, point d'yeux, point de chair, point de sang, comme n'ayant aucuns sens, mais croyant faussement avoir toutes ces choses. Je demeurerai obstinément attaché à cette pensée ; et si, par ce moyen, il n'est pas en mon pouvoir de parvenir à la connaissance d'aucune vérité, à tout le moins il est en ma puissance de suspendre mon jugement. C'est pourquoi je prendrai garde soigneusement de ne point recevoir en ma croyance aucune fausseté, et préparerai si bien mon esprit à toutes les ruses de ce grand trompeur, que, pour puissant et rusé qu'il soit, il ne pourra jamais rien imposer. Mais ce dessein est pénible et laborieux, et une certaine paresse m'entraîne insensiblement dans le train de ma vie ordinaire. Et tout de même qu'un esclave qui jouissait dans le sommeil d'une liberté imaginaire, lorsqu'il commence à soupçonner que sa liberté n'est qu'un songe, craint d'être réveillé, et conspire avec ces illusions agréables pour en être plus longuement abusé, ainsi je retombe insensiblement de moi-même dans mes anciennes opinions, et j'appréhende de me réveiller de cet assoupissement, de peur que les veilles laborieuses qui succéderaient à la tranquillité de ce repos, au lieu de m'apporter quelque jour et quelque lumière dans la connaissance de la vérité, ne fussent pas suffisantes pour éclaircir les ténèbres des difficultés qui viennent d'être agitées. (DESCARTES, 1979, p. 67 e 69)

Um princípio lingüístico difícil de ser refutado assegura que, em língua, não existem sinônimos. Assim, podemos mesmo inferir os instigantes problemas que nascem a partir da escolha cartesiana pelo termo *genius*. Conforme vimos

anteriormente, esse termo latino que se encontra na origem etimológica da idéia de gênio, liga-se estreitamente com o grego *daímon*. Daí a opção de tradução freqüente por "*démon*", quando em língua francesa. No caso da argumentação cartesiana, a oposição feita entre esse *genius* enganador a figura surgida do *mythos* judaico-cristão de "Deus" corroboraria ainda mais a seleção de um termo ligado à esfera semântica do diabólico. E, se pensarmos na configuração textual, no tocante à exemplificação metafórica, veremos como esse *mauvais génie* está para o ser pensante assim como, na célebre representação da tentação de Jesus nos evangelhos, está a figura de Satanás, como se verifica a partir da linha argumentativa de "*Et tout de même qu'un esclave qui jouissait dans le **sommeil** d'une liberté **imaginaire**, lorsqu'il commence à soupçonner que sa liberté **n'est qu'un songe**, craint d'être réveillé, et conspire avec ces **illusions** agréables pour en être plus longuement **abusé** [...]*". O engano, a astúcia, a sedução do "tentador"... tudo contribuiria para uma percepção lingüística do termo como um "demônio". Mas, no caso de Descartes, um duplo elemento problematizador se apresenta. Em termos de pensamento, o ser pensante cartesiano deixa pouco espaço para uma ontologia teologal da reflexão, razão pela qual o Deus enganador cartesiano é substituído com folgas pelo seu *mauvais génie*. E, em termos tanto de linguagem quanto de língua propriamente dita, a escritura cartesiana impõe-se de modo a dirigir as seleções tradutórias futuras. Tal como sabemos desde Apuleio, a atualização latina do próprio vocábulo grego *daímon* seria possível, mas Descartes opta por *genius*. Considerando-se que o termo havia sido introduzido na língua francesa por Rabelais no século precedente, tal escolha carrega-se ainda mais de significado, mesmo que *génie* não correspondesse, ainda à nossa moderna idéia de gênio. Carrega-se de significado por estar prenhe de uma idéia de um gênio demoníaco que o futuro corroborará, mesmo que, na meditação cartesiana, essa entidade enganadora seja mais um aspecto intelectual do que uma identidade do próprio ser pensante (a expressão "*homme de génie*" consagrará futuramente esta aparente cisão).

Aqui, nota-se a importância capital da escritura cartesiana para "instituição nacional" que se tornaria o cartesianismo. Assim, considerando-se a obra capital deste pensamento, o **Discours de la méthode**, é igualmente significativa a decisão de Descartes de escrevê-lo em língua francesa. Ao seu modo, essa opção referenda a língua como possibilidade intelectual, iniciando o deslocamento em relação ao latim que terá seu movimento decisivo no reinado de Luís XIV, tendo uma

importância equivalente à escolha de Dante de escrever sua **Commedia** no dialeto de Florença, base do italiano *standart* atual. A partir da opção cartesiana, lançam-se os fundamentos lingüísticos (e não apenas filosóficos) do gênio a surgir, contaminando, nesse sentido, mesmo sua escritura em língua latina. E é sempre uma doce ironia que a mais famosa sentença do cartesianismo, repetida à exaustão e com pouco rigor de conhecimento, tenha passado à posteridade sob a forma "*cogito ergo sum*". Sendo um ser de escritura, Descartes lança a pedra angular de seu racionalismo através de um "*je pense, donc je suis*", que, conforme vimos, não visava apenas atingir um público mais amplo (sobretudo se pensamos no que seria um público leitor à época de Descartes). Insistindo no ponto, esse enfoque na escritura cartesiana e suas implicações para o gênio por sua maneira de tratar de idéias e temas correlatos não é, de maneira alguma, uma divagação inconseqüente. Especialmente se lembramos que, no século de nascimento de Descartes, o XVI, dois autores fundamentais haviam feito algo nesse sentido. Um recuo se faz agora necessário. Chega a hora de gigantes de grande apetite capazes de desnudar o mundo pelo riso, bem como de ensaios de humildade titânica para se compreender o universo através do Eu. François Rabelais e Michel de Montaigne exigem a palavra.

Ensaizando para as chamadas

O grande século na França chega com certo atraso. Ao passo que a Itália tenha visto todo o fulgor do Renascimento na passagem do século XV para o XVI, e, no caso específico da Literatura, tenha visto suas *tre corone* a partir da passagem do *duecento* para o *trecento*, a França teve de esperar (também aqui) o reinado do Rei Sol para encontrar um apogeu. A literatura francesa tem seu grande momento com seu Classicismo, o que equivale dizer Corneille, Molière e, sobretudo, Racine. Mas, anteriormente ao século XVII, não se encontravam apenas as caudalosas águas do caos primordial da escritura francesa. Ou melhor, encontravam-se, sim, mas, nessas águas, Leviatãs navegavam com uma desenvoltura que o futuro seria obrigado a reconhecer. Vimos como o século XVII apresentou, nesse sentido, o episódio fundador de Descartes, mas, antes, a França produziu dois dos maiores prosadores da literatura universal: Rabelais e Montaigne. Tanto o primeiro, com

Pantagruel, **Gargantua** e seus outros livros sobre os gigantes do riso arrasador, quanto segundo com seus **Essais**, seriam essenciais não apenas para o desenvolvimento da literatura subsequente como também para o estabelecimento do gênio demoníaco, ainda que, bem como Descartes (e situados em um momento por sinal mais recuado), não tivessem o conceito plenamente estabelecido. Mas não estiveram surdos, cegos e, principalmente, mudos para zonas limítrofes, nem se furtaram ao desafio de construir seus monumentos literários em língua francesa. Deste modo, podemos entender, com esse recuo, algumas das implicações lingüísticas, no âmbito da escritura, que teriam em Descartes um terreno mais propício para seu desenvolvimento. Para tanto, podemos selecionar duas idéias respectivamente para cada um dos escritores. Em Montaigne, refletimos sobre as idéias de “glória” e “grandeza” para, depois, em Rabelais, chegarmos na “inteligência”.

Os **Essais** de Montaigne têm um papel fundador não apenas no âmbito literário francês, mas também com relação ao gênero propriamente dito. Aquilo que hoje concebemos como “ensaio”, enquanto experiência de escritura, nasce com ele. Isso já bastaria para ressaltar um certo caráter demiúrgico na figura de Michel de Montaigne, o que o credenciaria a figurar como um dos avatares ancestrais do gênio. Mas um outro elemento vem juntar-se a esse para tal identificação, justamente o titanismo do Eu que surge nos **Essais** desde sua concepção declarada, tal como podemos notar no aviso “*Au lecteur*” que abre o primeiro livro:

C'EST icy un livre de bonne foy, lecteur. Il t'avertit dès l'entree, que je ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et privee : je n'y ay eu nulle consideration de ton service, ny de ma gloire : mes forces ne sont pas capables d'un tel dessein. Je l'ay vouë à la commodité particuliere de mes parens et amis: à ce que m'ayans perdu (ce qu'ils ont à faire bien tost) ils y puissent retrouver aucuns traicts de mes conditions et humeurs, et que par ce moyen ils nourrissent plus entiere et plus vifve, la connoissance qu'ils ont eu de moy. Si c'eust esté pour rechercher la faveur du monde, je me fusse paré de beautez empruntees. Je veux qu'on m'y voye en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans estude et artifice : car c'est moy que je peins. Mes defauts s'y liront au vif, mes imperfections et ma forme naïfve, autant que la reverence publique me l'a permis. Que si j'eusse esté parmy ces nations qu'on dit vivre encore souz la douce liberté des premieres loix de nature, je t'asseure que je m'y fusse tres-volontiers peint tout entier, Et tout

nud. Ainsi, Lecteur, je suis moy-mesme la matiere de mon livre : ce n'est pas raison que tu employes ton loisir en un subject si frivole et si vain. A Dieu donq ; De Montaigne, ce premier de Mars mille cinq cens quatre ving.
(MONTAIGNE, 1964a, p. 03)

Cento e trinta e dois anos antes do nascimento de Jean-Jacques Rousseau, temos um projeto de escritura que se consagra a uma escritura do Eu. Em nome da “boa fé”, o autor destaca desde o início o caráter “doméstico e privado” dos **Essais**, no que se refere a seus fins. Ora, nessa dimensão teleológica, começamos a perceber a natureza da escritura de Montaigne e as armadilhas às quais nos arriscamos diante dela. Poderíamos, sim, se fugirmos de uma idealização utilitária de mercado, pensar em um livro escrito unicamente para uso pessoal, ainda que o simples ato de publicação de tal livro nos leve a olhar tal posição com reservas. Porém, no caso dos **Essais**, um elemento da própria escritura, na economia interna da obra, coloca tal projeto em uma aporia teleológica: a afirmação é destinada “ao leitor”. Essa “mentira”, em um aviso que faz propaganda da “verdade” da matéria de vida a ser exposta pela escritura, nos coloca de antemão em posição de defesa diante das afirmações a serem feitas, ou ao menos deveriam fazê-lo. A posição privilegiada do Eu em tão curta passagem é evidente, já que, entre pronomes pessoais, adjetivos possessivos e assinatura, temos vinte e nove marcas de um “*Je*” que fala. Porém, a intenção discursiva também é verificada, pois entre vocativos, pronomes e adjetivos, temos oito marcas de um “*Tu*” teleologicamente determinante para o projeto de escritura (quantidade mais modesta, mas ainda assim emblemática), um “*Tu*” que é o leitor.

Destacar essa consciência discursiva em Montaigne tem uma razão muito importante. Embora possa ser capaz de construções autistas capazes de fazer frente ao já citado genebrino (como “*je suis moy-mesmes la matiere de mon livre*”), Montaigne não perde jamais de vista aquele a quem suas palavras são endereçadas. E isso fará uma diferença imensa quando enfocarmos uma temática cara a Montaigne: a questão da grandeza e da glória. Os **Essais** são aparentemente duros com a eterna busca humana de glória. Sempre colocada em termos declaradamente disfóricos, a glória não poderia ser o fim de nenhuma empreitada do ser humano, muito menos dos **Essais**. Logo de início, o aviso ao leitor é claro e destaca que o autor não busca a glória pessoal. Mas é interessante notar como tal

afirmação encontra realização enquanto escritura, no par “*Je n’y ay eu nulle consideration de **ton** service, ny de **ma** gloire*”, colocando o posicionamento ético em um nível transubjetivo que espelha a aporia básica da proposta do aviso. Assim, o ato de modéstia da sugestão final de que o leitor não perca seu tempo com algo tão “frívolo” e “vão” também deve ser visto como uma das máscaras textuais que escondem uma construção de um eu titânico pelo princípio da glória. E tal aproximação é de suma importância para a discussão da idéia de gênio tal como é proposta aqui, uma vez que um dos ancestrais da idéia é justamente a glória, a fama, o renome.

Mas Montaigne não entrega seus ardis tão facilmente. Ao contrário, obcecado com o tema e com seus correlatos, ele o faz atravessar os três livros dos **Essais** de modo destacado, sempre, em termos declarados, criticando-o com mordacidade. No primeiro livro, no capítulo XLI, “*De ne communiquer sa gloire*”, temos a primeira crítica que traz a proposta desde seu título. O texto se lança de modo feroz, ligando a idéia de glória à esfera do “devaneio”, do “pobre”, do “doentio”, da “insubstancialidade”, do “vão”:

De toutes les resveries du monde, la plus receuë et plus universelle, est le soing de la reputation et de la gloire, que nous espousons jusques à quitter les richesses, le repos, la vie et la santé, qui sont biens effectuels et substantiaux, pour suyvre cette vaine image, et cette simple voix, qui n'a ny corps ny prise :

La fama ch'invaghisce a un dolce suono
 Gli superbi mortali, et par si bella,
 E un echo, un sogno, anzi d'un sogno un'ombra
 Ch'ad ogni vento si dilegua et sgombra.

Et des humeurs des-raisonnables des hommes, il semble que les philosophes mesmes se défacent plus tard et plus envis de cette-cy que de nulle autre : c'est la plus revesche et opiniastre. Quia etiam bene proficientes animos tentare non cessat. Il n'en est guiere de laquelle la raison accuse si clairement la vanité : mais elle a ses racines si vifves en nous, que je ne sçay si jamais aucun s'en est peu nettement descharger. Apres que vous avez tout dict et tout creu, pour la desadvouer, elle produict contre vostre discours une inclination si intestine, que vous avez peu que tenir à l'encontre.

Car comme dit Cicero, ceux mesmes qui la combatent, encores veulent-ils, que les livres, qu'ils en escrivent, portent au front leur nom, et se veulent

rendre glorieux de ce qu'ils ont mesprisé la gloire. (MONTAIGNE, 1964a, p. 320-1)

Segue-se, como se vê, uma hábil argumentação com seus exemplos de defesa e sua conclusão. Em termos retóricos (ainda que no âmbito de uma retórica pessoal de Montaigne), tudo procede e se encaixa. Contudo, em termos de escritura e, também, de leitura, as coisas apontam para uma construção velada que desdiz a linha argumentativa. A citação de Tasso (que não sem razão será um dos modelos de escritor genial através de uma tradição que pode ser sentida tanto em um Goethe quanto em um Leopardi) é emblemática, pois traz a crítica da *fama*, por meio da referência a um escritor que, justamente por seu renome, tem peso argumentativo: a glória garante autoridade. E a própria conclusão do texto aponta para a principal abertura de leitura a ser feita: através de um novo exemplo de renome, desta vez Cícero, ele aponta para o “erro” daqueles que buscam tornar glorioso exatamente seu desprezo pela glória. E, o mais importante, ilustrando isso por meio da idéia da “assinatura”, da marca autoral, da qual não escapou a seu modo Cícero, da qual não escapou Tasso, e da qual, nem mesmo no humilde aviso ao leitor, escapou Montaigne. Tal ambivalência no tratamento do tema, que, também aqui, espelha o princípio dualista do gênio demoníaco, leva Montaigne a atos de defesa no nível escritural. Chegando, mesmo, a partir de uma cisão linguística entre o nome e a coisa para seu principal ataque à glória, o grande ensaio do segundo livro, o capítulo XVI, “*De la gloire*”:

Il y a le nom et la chose : le nom, c'est une voix qui remerque et signifie la chose : le nom, ce n'est pas une partie de la chose, ny de la substance : c'est une piece estrangere joincte à la chose, et hors d'elle.

Dieu qui est en soy toute plenitude, et le comble de toute perfection, il ne peut s'augmenter et accroistre au dedans : mais son nom se peut augmenter et accroistre, par la benediction et louange, que nous donnons à ses ouvrages exterieurs. Laquelle louange, puis que nous ne la pouvons incorporer en luy, d'autant qu'il n'y peut avoir accession de bien, nous l'attribuons à son nom, qui est la piece hors de luy, la plus voisine. Voylà comment c'est à Dieu seul, à qui gloire et honneur appartient : Et n'est rien si esloigné de raison, que de nous en mettre en queste pour nous : car estans indigens et necessiteux au dedans, nostre essence estant imparfaicte, et ayant continuellement besoing d'amelioration, c'est là, à quoy

nous nous devons travailler. Nous sommes tous creux et vuides : ce n'est pas de vent et de voix que nous avons à nous remplir : il nous faut de la substance plus solide à nous reparer : Un homme affamé seroit bien simple de chercher à se pourvoir plustost d'un beau vestement, que d'un bon repas : il faut courir au plus pressé. Comme disent nos ordinaires prieres, Gloria in excelsis Deo, Et in terra pax hominibus. Nous sommes en disette de beauté, santé, sagesse, vertu, et telles parties essentielles : les ornemens externes se chercheront apres que nous aurons proveu aux choses necessaires. La Theologie traicte amplement et plus pertinemment ce subject, mais je n'y suis guere versé. (MONTAIGNE, 1964b, p. 423-4)

Magistral fragmento, a reflexão lingüística pode aqui, por litotes, levar-nos a implicações de rara ousadia. A oposição binária entre nome e coisa vai além de um par saussureano de significante e significado. Aqui, é bom destacar, o nome tem participação efetiva não com relação à coisa (da qual não participa, sendo externo à mesma), mas como essência autônoma na esfera do divino. Quando credita apenas a Deus a possibilidade da glorificação do nome, Montaigne certamente dialoga com a percepção hebraica deste nome, no qual ele se faz não apenas inefável (afastando-se, assim, do comum da linguagem), mas uma realidade em si que, se não chega a identificar-se com a própria divindade, aproxima-se bastante disso. Assim, em um nível superficial da linha argumentativa (talvez na própria instância da argumentação), a glória, culto do nome, surge como atributo do divino paradoxalmente por não ser atributo da “coisa-Deus”, não ferindo assim seu princípio de perfeição tanto no sentido de ausência de falhas quanto no de completude. Assim, eis a primeira verificação litotética a partir da oposição entre o divino e o humano: aquele que aspira à glória pessoal, aspira à divindade, tenta substituir Deus no grande jogo da Criação. Portanto, de acordo com essa expansão do pensamento de Montaigne, a glória humana é diabólica. Mas há uma outra implicação que deve ser destacada, e está ligada ao paradoxo do Nome. Se o nome é externo à coisa, então a glória, no caso divino não seria atributo de Deus. Tal possibilidade é afastada por meio de uma identificação entre Deus e seu Nome, Jeová é o *tetragramaton*. Mas, se assim é, e se o Homem, ao aspirar à glória, aspira ao divino, então a glória deixa de ser elemento externo, enganador e vão, ocupando, por esse meio, a essencialidade da coisa-nome divinizada que passa a ser. Aparentemente, poder-se-ia encarar tais fatos como contradições, mas, mais do

que isso, o que temos são potencializações do texto de Montaigne que são vislumbradas através do ato dialógico da escritura e da leitura. Sobre o caso específico deste ensaio, James Supple, partindo da conclusão do texto, faz uma interessante constatação, com implicações curiosas a respeito das relações entre Montaigne e a idéia de Deus:

Au moment où il encourage les femmes à opposer un refus aux poursuites des hommes, Montaigne fait appel à la religion : « l'offence et envers Dieu et en la conscience seroit aussi grande de le desirer que de l'effectuer ». Il termine ainsi son essai de la même façon qu'il a commencé – en invoquant l'autorité de Dieu. Cela est d'autant plus remarquable qu'il a rarement recours à ce genre de symétrie. On pourrait être tenté de penser qu'il tient à souligner le fait qu'il présente ses idées sur les dangers moraux de la gloire sous le signe de la Religion. Il faut se rappeler, cependant, qu'au moment de passer de considérations d'ordre religieux à des considérations profanes sur la gloire, il adopte un ton plutôt désinvolte : « La Theologie traite plus amplement et plus pertinemment ce subject, mais, je n'y suis guiere versé ». Exemple de la modestie qui lui est si familière ? Ou clin d'œil au lecteur qui saura déceler une intention un peu plus hardie ? On ne saurait jamais en être sûr. Mais la façon dont Montaigne aborde la question religieuse plus tard dans l'essai ne laisse pas de soulever de sérieuses questions. (SUPPLE, 2000, p. 55)

Infelizmente, Supple não desenvolve mais sua discussão a propósito dessa marca dialógica na escritura de Montaigne capaz de colocar o leitor como co-autor do texto, mas, ao menos, destaca a particularidade das relações textuais de Montaigne com a divindade, ainda que reforçando o lado eminentemente teologal. E a preocupação de Montaigne de continuar com seu hábil jogo desdobra-se em termos correlatos, como podemos ver no capítulo XXIV do segundo livro dos **Essais**, "*De la grandeur romaine*"

Marcus Antonius disoit que la grandeur du peuple Romain ne se monroit pas tant, par ce qu'il prenoit, que par ce qu'il donnoit. Si en avoit il quelque siecle avant Antonius, esté un entre autres, d'autorité si merveilleuse, qu'en toute son histoire, je ne sçache marque, qui porte plus haut le nom de son credit. Antiochus possedoit toute l'Ægypte, et estoit apres à conquerir Cypre, et autres demeurants de cet empire. Sur le progrez de ses victoires, C.

Popilius arriva à luy de la part du Senat : et d'abordée, refusa de luy toucher à la main, qu'il n'eust premierement leu les lettres qu'il luy apportoit. Le Roy les ayant leuës, et dict, qu'il en delibereroit : Popilius circonscrit la place où il estoit avec sa baguette, en luy disant : Ren moy responce, que je puisse rapporter au Senat, avant que tu partes de ce cercle. Antiochus estonné de la rudesse d'un si pressant commandement, apres y avoir un peu songé : Je feray (dit-il) ce que le Senat me commande. Lors le salüa Popilius, comme amy du peuple Romain. Avoir renoncé à une si grande Monarchie, et cours d'une si fortunée prosperité, par l'impression de trois traits d'écriture ! Il eut vrayement raison, comme il fit, d'envoyer depuis dire au Senat par ses ambassadeurs, qu'il avoit receu leur ordonnance, de mesme respect, que si elle fust venuë des Dieux immortels. (MONTAIGNE, 1964b, p. 522)

Essa passagem é modelar por suas sutilezas. Aparentemente, temos a reafirmação do valor da humildade, traço da *vertu* segundo Montaigne. E isso por meio de uma construção em oxímoro: O exemplo de descaso com relação à glória é justamente o maior império visto até então, Roma. O procedimento de contradição é ligado de modo íntimo ao processo de escritura da passagem, pois está na base da linha geral de argumentação: Roma é uma grande potência conquistadora não porque toma, mas porque dá. Porém, se pensamos no procedimento ligado à própria escritura, então também podemos notar como essa escritura realiza-se na absorção da contradição e da ambigüidade, devendo estas serem aqui entendidas como sugestões que a escritura deixa para a leitura, fios soltos através dos quais o leitor pode se guiar no labirinto da co-autoria. Nada é deixado de modo leviano, e a afirmação a respeito de Antíoco, de “*avoir renoncé à une si grande Monarchie, et cours d'une si fortunée prosperité, par l'impression de trois traits d'écriture !*”, torna-se, aqui, ainda mais carregada de sentido, uma vez que contrapõe a glória militar e expansionista (ainda sob a imagem dominante de Roma) à própria escritura, com vantagem exclamativa para esta. Afinal; a escritura, aqui neste exemplo específico, é avatar do Senado, graças à escolha vocabular de Montaigne, escolha essa que a liga, por intermédio desse Senado, ao princípio da divindade.

O tema da grandeza, expresso abertamente desde o título seria retomado no terceiro e último livro dos **Essais**. Por sinal, o capítulo VII, “*De l'incommodité de la grandeur*”, ocupa uma posição interessante na composição geral do terceiro livro. Com apenas treze textos diferentes, o terceiro livro é composto por longos ensaios, como aquele que fecha o volume, “*De l'expérience*”. Contudo, o capítulo VII destaca-

se justamente por sua brevidade, ocupando, na edição utilizada aqui, pouco menos de seis páginas completas (“*De l’expérience*”, por exemplo, na mesma edição, ocupa mais de setenta páginas). E se trata justamente do texto consagrado à grandeza. Mais uma mostra do quão sutil e ardilosa é a escritura de Montaigne, e de como ela deve ser lida com cuidado para que se apreenda suas possibilidades. Neste texto, Montaigne lança suas armadilhas textuais através das quais lança um véu de aparências capazes de conduzir o leitor passivo a uma constatação redutora com relação ao tema da grandeza. Com afirmações como “*J’ay ainsi l’ame poltrone, que je ne mesure pas la bonne fortune selon sa hauteur, je la mesure selon sa facilité*” (MONTAIGNE, 1965, p. 166), poderíamos esperar não apenas a crítica da busca humana pela grandeza (e, por conseguinte, da glória), mas mesmo um esquecimento de todo o ideal de *vertu* proposto como opção a essa busca e que embasa, na superfície do raciocínio, os textos precedentes. Mas são apenas armadilhas, pois Montaigne, conhecedor dos atalhos do texto, abre esse ensaio com um parágrafo revelador:

Puisque nous ne la pouvons aveindre, vengeons nous à en mesdire : Si n’est-ce pas entierement mesdire de quelque chose, d’y trouver des deffauts: il s’en trouve en toutes choses, pour belles et desirables qu’elles soyent. En general, elle a cet evident avantage, qu’elle se ravalle quand il luy plaist, et qu’à peu pres, elle a le choix, de l’une et l’autre condition. Car on ne tombe pas de toute hauteur, il en est plus, desquelles on peut descendre, sans tomber. Bien me semble-il, que nous la faisons trop valoir : et trop valoir aussi la resolution de ceux que nous avons ou veu ou ouy dire, l’avoir mesprisee, ou s’en estre desmis, de leur propre dessein. Son essence n’est pas si evidentement commode, qu’on ne la puisse refuser sans miracle. Je trouve l’effort bien difficile à la souffrance des maux, mais au contentement d’une mediocre mesure de fortune, et fuite de la grandeur, j’y trouve fort peu d’affaire. C’est une vertu, ce me semble, où moy, qui ne suis qu’un oyson, arriverois sans beaucoup de contention. Que doivent faire ceux, qui mettroient encores en consideration, la gloire qui accompagne ce refus, auquel il peut escheoir plus d’ambition, qu’au desir mesme et jouissance de la grandeur ; d’autant que l’ambition ne se conduit jamais mieux selon soy, que par une voye esgaree et inusitee ? (MONTAIGNE, 1965, p. 165-6)

O primeiro período é um primor de construção, capaz de colocar Montaigne

realmente como um dos grandes prosadores da língua francesa. A oscilação da valoração amplia a potencialidade das ambigüidades, uma vez que, embora tentados a ler no primeiro “/a” uma referência dêitica à grandeza, a omissão do termo, em conjunto com o desenvolvimento do parágrafo, amplia o espectro da crítica tanto à falta de grandeza quanto à uma espécie de “falsa grandeza” como se verá a seguir. Mais, o uso do argumento relativizador quanto à possibilidade ou não de se falar mal de alguma coisa apenas apontando suas falhas, por bela ou desejável que essa coisa seja, apenas contribui para que a idéia de grandeza e não apenas seus termos correlatos, mas todas as instâncias a ela ligadas, sejam tocadas pelo impreciso. Mesmo o suposto elogio da mediocridade em relação às dificuldades da grandeza deve ser visto com ressalvas, uma vez que o recorrente ato de auto-humilhação de Montaigne expresso em seguida é, conforme se pôde perceber pelos exemplos já citados, uma marca textual que aponta litoteticamente para seu contrário. O texto, por sinal, continua com tais afirmações desviantes, tais como sobre a sedução do fácil citada acima ou esta: “*Le plus aspre et difficile mestier du monde, à mon gré, c’est faire dignement le Roy*” (MONTAIGNE, 1965, p. 167). Aparentemente, temos um conselho sobre a sabedoria de buscar um meio-termo diante da Fortuna, uma espécie de *aurea mediocritas* existencial.

Mas, novamente, Montaigne trabalha em cima de um desmascaramento de falsas aparências no tocante à temática da grandeza e da glória. Afinal, o jogo da grandeza declarada, da grandeza “oficial” de conquistas retumbantes e títulos cheios de *glamour*, apenas serve para esvaziar conceptualmente essa identificação do nome do discurso efêmero, porque humano, com a essencialidade do valor. Daí uma constatação capaz de relativizar de modo demolidor os julgamentos superficiais a respeito da questão: “*La superiorité et inferiorité, la maistrise et la subjection, sont obligees à une naturelle envie et contestation : il faut qu’elles s’entrepillent perpetuellement. Je ne crois ny l’une ny l’autre, des droicts de sa compagne : laissons en dire à la raison, qui est inflexible et impassible, quand nous en pourrons finer.*” (MONTAIGNE, 1965, p. 168). E, sintomaticamente, Montaigne lança aqui, textualmente, um elemento capaz de servir de parâmetro mais seguro em um mundo de aparências enganadoras diante do realmente poderia ser considerado grande e digno de renome: a razão. E essa razão não é debatida conceptualmente em termos extensivos, mas demonstrada por meio não de uma vida exemplar, mas pela escritura dessa vida. Da vida que se anuncia por meio dos **Essais**, do próprio

Montaigne, não seu Eu empírico, mas seu Eu de escritura, que assina “*de Montaigne*” no aviso ao leitor e que assume a voz através dos textos que mostram como uma “vida ordinária” pode ser a chave para o extraordinário e as lições que daí pudessem ser apreendidas. Assim, os **Essais** sublimam a experiência de vida para se tornarem escritura de sabedoria, a verdadeira medida da grandeza, a única glória a que se poderia aspirar. O encerramento de “*De l'incommodité de la grandeur*” é eloquente por si só:

Mais pour achever par où j'ay commencé : Adrian l'Empereur debatant avec le Philosophe Favorinus de l'interpretation de quelque mot : Favorinus luy en quitta bien tost la victoire, ses amys se plaignans à luy : Vous vous moquez, fit-il, voudriez vous qu'il ne fust pas plus sçavant que moy, luy qui commande à trente legions ? Auguste escrivit des vers contre Asinius Pollio : Et moy, dit Pollio, je me tais : ce n'est pas sagesse d'escrire à l'envy de celuy, qui peut proscrire : Et avoient raison. Car Dionysius pour ne pouvoir esgaller Philoxenus en la poësie, et Platon en discours : en condamna l'un aux carrieres, et envoya vendre l'autre esclave en l'isle d'Ægine.
(MONTAIGNE, 1965, p. 170-1)

Ao sábio, basta saber, inclusive com relação à sua própria sabedoria. E, sob o julgamento da razão, não valeria a pena colher dissabores diante de um enfrentamento desnecessário diante da grandeza pretensiosa. Razão que servirá, posteriormente, de base escritural e reflexiva para Descartes, mostrando, assim, que o autor do **Discours de la méthode** foi precedido em seu diabolismo genial em termos igualmente emblemáticos. E, caso pudesse ser vista, aqui, alguma sombra de discurso tendencioso no que tange o aspecto agônico com relação à divindade em Montaigne, basta que voltemos, como sempre, à sua escritura, para perceber, na passagem citada acima, uma gradação no *agón* do valor que passa de Adriano, imperador modelar, a Augusto, imperador-deus, para terminar em Dioniso, Deus ambíguo não sem motivo ligado à arte da palavra. Gigantesca empresa levada a cabo, mas que não se apresentava solitária, sobretudo se falarmos em termos de gigantes.

Gigantomaquia genial

O caráter diabólico na literatura que precede Descartes não está limitado às sutilezas de Montaigne. De modo muito mais aberto, François Rabelais apropriou-se do tema para compor seus míticos livros sobre os gigantes que, através do riso, poderiam ter o mesmo papel desmistificador que a exemplaridade de vida escrita de Montaigne. A título de exemplo podemos focar apenas um dos livros de Rabelais, aquele que talvez seja o mais famoso, **Gargantua**. Propondo o riso como elemento natural do ser humano (*“Pource que rire est le propre de l’homme”* [RABELAIS, 1996, p. 45]), Rabelais estabelece o *modus operandi* de sua escritura como uma manifestação do *ethos*. Assim, ainda que distorcida pelo riso, uma manifestação da idéia de inteligência deveria também se circunscrever na esfera ética, de modo a demonstrar sua exemplaridade. Um dos termos que, na época de Rabelais, poderia ser utilizado para exprimir essa ideia é *“esperit”* que, evoluindo para forma *“esprit”*, significará, na língua francesa, não apenas a inteligência, mas o conjunto das faculdades intelectuais, a mente enfim. Mas também, vale lembrar, significará, em expressões como *“esprit d’une époque”*, o conjunto de idéias e sentimentos que orienta a ação de uma coletividade, ligando-se curiosamente a um dos usos de *“génie”* (*“génie d’une époque”*). E, no caso de **Gargantua**, o termo surge em um dos títulos que resumem cada um dos capítulos: *“Comment Grandgousier congneut l’esperit merveilleux de Gargantua à l’invention d’un torchecul”*, no capítulo XIII. Apesar do tema escatológico, é uma das mais sublimes páginas da literatura francesa, na qual o jovem Gargantua descreve para o pai, Grandgousier, as diversas maneiras de tão particular higienização. A paródia referente ao modo de argumentação e a uma certa retórica vigentes na época é evidente, mas, em um momento específico de seu discurso, Gargantua se põe a versejar, o que impressiona ainda mais seu pai que já estava deslumbrado com a argúcia mental do filho. Essa referência ao poema é importante, pois, além de estabelecer mais uma ácida crítica paródica, também aponta para uma construção metaliterária no corpo de escritura de **Gargantua**, na qual o personagem reproduz o método do próprio texto. Tal consciência de construção auto-referente abriga-nos a atentar ainda mais para qualquer detalhe nesta escritura. Na conclusão deste capítulo temos :

“ Mais, concluent, je dys et mantiens qu’il n’y a tel torchecul que d’un oyzon bien dumeté, pourveu qu’on luy tienne la teste entre les jambes. Et m’en

croyez sus mon honneur. Car vous sentez au trou du cul une volupté mirificque, tant par la douceur d'icelluy dumet que par la chaleur temperée de l'oizon, laquelle facilement est communiquée au boyau culier et aultres intestines, jusques à venir à la region du cueur et du cerveau. Et ne pensez que la beatitude des heroes et semidieux, qui sont par les Champs Elysiens, soit en leur asphodele, ou ambrosie, ou nectar, comme disent ces vieilles ycy. Elle est (scelon mon opinion) en ce qu'ilz se torchent le cul d'un Oyzon, et telle est l'opinion de Maistre Jehan d'Escosse .” (RABELAIS, 1996, p. 138-140)

Dois elementos chamam atenção. O primeiro, o caráter transgressor que pode ser notado ao aproximar um tema literalmente tão “intestinal” com a esfera do divino e, portanto, do sagrado, o que por si só já é indício de um procedimento diabólico em sentido largo. O segundo elemento vem justamente do subterfúgio usado para dar autoridade à opinião de Gargantua, a citação do teólogo medieval Duns Scot. Conforme bem aponta Guy Demerson em nota referente à passagem na edição de **Gargantua** aqui utilizada (p. 140), esta citação não estava presente na primeira edição de **Gargantua**. Demerson vê nisso uma maneira de intensificar a crítica a uma pedagogia humanista que se pretende séria, além de servir de passagem ao capítulo seguinte. Sim, pode-se interpretar dessa maneira, mas também se deve notar que isso aponta para o desenvolvimento de uma retórica interna de **Gargantua**, paródica ou não, fundada em atos conscientes de escritura que visam justamente a atividade dialógica da leitura através deles, processo no qual o leitor se vê representado, na passagem em questão, por Grandgousier. O processo põe-se em movimento no capítulo seguinte que aproveita a deixa apontada por Demerson. Diante da explanação do filho, Grandgousier afirma:

“ Philippe , roy de Macedone, congneut le bon sens de son filz Alexandre à manier dextrement un cheval, car ledict cheval estoit si terrible et efrene que nul ne ausoit monter dessus, parce que à tous ses chevaucheurs il bailloit la saccade, a l'un rompant le coul, à l'aultre les jambes, à l'aultre la cervelle, à l'aultre les mandibules. Ce que considerant Alexandre en l'hippodrome (qui estoit le lieu où l'on pourmenoit et vultigeoit les chevaux), advisa que la fureur du cheval ne venoit que de frayeur qu'il prenoit à son ombre. Dont, montant dessus, le feist courir encontre le soleil, si que l'ombre tumboit par derriere, et par ce moien rendit le cheval doux à son vouloir. A quoy congneut son pere le divin entendement qui en luy estoit, et le feist très bien

endoctriner par Aristoteles, qui pour lors estoit estimé sus tous philosophes de Grece.

“Mais je vous diz qu'en ce seul propos que j'ay presentement davant vous tenu à mon filz Gargantua, je congnois que son entendement participe de quelque divinité, tant je le voy agu, subtil, profund et serain, et parviendra à degré souverain de sapience, s'il est bien institué. Pour tant, je veulx le bailler à quelque homme sçavant pour l'endoctriner selon sa capacité, et n'y veulx rien espargner.” (RABELAIS, 1996, p. 140-2)

Novamente, duas coisas merecem destaque. Uma é uma questão terminológica, uma vez que temos um outro termo relacionado à inteligência, “*entendement*”, que não apenas é citado, mas circunscrito no âmbito de uma espécie de estabelecimento do valor intelectual através de um rol de suas qualidades: “*agu*”, “*subtil*”, “*profund*”, “*serain*” e a mais significativa, o fato de que “*participe de quelque divinité*”. Essa última característica, mais uma vez, assinala o caráter transgressor, com relação ao divino, da idéia de inteligência em Rabelais.

Mas, conforme está sendo destacado à exaustão, há uma retórica interna da obra que carrega significativa qualquer opção de escritura, de modo que a referência a Alexandre da Macedônia como paradigma de inteligência e capacidade não pode ser negligenciada. Especialmente porque, em um capítulo anterior, o X, outro Alexandre é utilizado nos mesmos termos, desta vez Alexandre Afrodísio, comentador de Aristóteles que, no fim do século II, estabeleceu um catálogo de problemas insolúveis, o que bastaria para que se fizesse referência à inteligência pela menção de semelhante desafio intelectual. Contudo, na passagem em questão, é mais significativo ainda que o vocábulo “*intelligence*” surja, ainda que ligado à idéia de compreensão: “*Moyennant laquelle intelligence povez resouldre un probleme, lequel Alexandre Aphrodise a reputé insolube : «Pourquoy le leon, qui de son seul cry et rugissement espovante tous animalx, seulement crainct et revere le coq blanc? »*” (RABELAIS, 1996, p. 116). No capítulo, a inteligência é posta à prova a partir da reafirmação das cores que Gargantua utilizaria em seu vestuário (o azul e o branco), tema recorrente nos capítulos precedentes, VIII e IX. É interessante notar que justamente no capítulo de introdução do tema, temos um reforço na figuratização de Gargantua como gigante (“*pour sa chemise, furent levées neuf cens aulnes de toile de Chasteleraud et deux cens pour les coussons en sorte de carreaux, lesquelz on mist soubz les esselles*” [RABELAIS, 1996, p. 96]), o que o

alinha na tradição cristã dos correlatos diabólicos, uma vez que os gigantes, “homens de renome” no Antigo Testamento, seriam demonizados especialmente a partir do cristianismo e da visão da luxúria dos “filhos de Deus” como causa da queda em textos apócrifos como o **Livro de Enoch** que, não obstante, gozavam de considerável influência no início do cristianismo. A respeito desta questão, é interessante o livro de Monique Cusset, **Mythe & Histoire, le pouvoir & la transgression dans l’oeuvre de Rabelais**. Em competente trabalho, Cusset, na segunda parte de seu livro, dedica um capítulo a analisar tanto o mito adâmico quanto o mito da Queda nos cinco livros de Rabelais. Mas o mais interessante para a discussão aqui proposta é o quinto capítulo desta segunda parte, no qual, partindo da aproximação de mito e linguagem ela analisa o Diabo enquanto figura e termo e sua utilização na obra de Rabelais.

Problematizando a questão da “língua rabelaisiana”, ela destaca: “[...] *il ne faut pas oublier que si Rabelais appartient encore au moyen Age avec son culte du mot auquel conduit nécessairement une culture dominée par l’oralité, il n’en est pas moins influencé par l’humanisme renaissant*” (CUSSET, 1992, p. 323). Vendo nessa posição limítrofe um texto no qual o Saber mescla-se à própria escritura, Cusset aproxima-se de algo ao propor que “*ce savoir s’insinue chez le lecteur de Rabelais grâce à l’imagerie populaire, d’une part; d’autre part, c’est aussi grâce au recours à la rhétorique et au savoir classique*” (CUSSET, 1992, p. 323), vendo essa última característica manifestada no texto por meio da diversidade das metáforas que circundam a imagem do demônio. Ambos os elementos são interessantes, mas falta a Cusset ousar ir adiante e notar no recurso à retórica não apenas um meio de construção textual no mais das vezes paródica, mas sim um indício de um poética própria que se revela na própria escritura de Rabelais, sendo que a questão da diversidade metafórica encaixar-se-ia perfeitamente nesse caso. Todavia, isso não impede Cusset de atingir interessantes constatações acerca da ideia de Diabo, tão central na obra de Rabelais. Discorrendo a respeito do personagem Gymnaste, ela afirma:

Le pouvoir de Gymnaste est en un mot : fascination. Gymnaste en profite alors pour se faire passer pour un diable. C’est donc pourquoi les hommes de Picrochole, ayant vu Gymnaste à l’œuvre, ont cru que les diables les attaquaient et que, pensant avoir à faire à plus fort qu’eux, ont été pris de

panique et finalement vaincus. D'autre part, Gymnaste, par sa prouesse, nous introduit, nous lecteurs, dans le monde du merveilleux. Comme le dit Aude d'Achon dans son livre : Jérôme Bosch par-delà l'envers et l'endroit : "C'est l'aisance affichée qui constitue de ce point de vue le merveilleux : exercer sans difficulté des prouesses jusqu'à l'impossible défi des lois de l'équilibre". (CUSSET, 1992, p. 332)

A menção à idéia de fascinação como atributo diabólico já estava presente de modo forte desde os primórdios do cristianismo e apenas intensificou-se na Idade Média, sobretudo na esfera sexual e ligada às figuras femininas. Porém, aqui, o mais curioso não é destacar o lado fascinante de uma figura masculina, mas apresentar seu diabolismo em termos positivos o que, considerando o ano de publicação da primeira edição de **Gargantua**, entre 1534 e 1535, o que o coloca com mais de cem anos de vantagem com relação ao texto capital para esse processo, o **Paradise Lost**, de Milton, de 1667. Sendo ainda mais incisiva Cusset, percebe com correção as implicações éticas de tal positividade do demoníaco:

Chez les démons, les images du corps et des sens sont exaltées. Ainsi : "le diable hurle horriquement", il sent "les clistères". Les diables sont "paillards", et d'une force peu commune. Constitués en légions, ils sont tout à fait imbattables. Gymnaste – qui lui-même avait été pris pour un diable – dit, par exemple, à Gargantua à propos du courage des guerriers français : "Seigneur, telle est la nature et complexion des françoys qu'ilz ne valent que à la première poincte. Lors ils sont pires que diables, mais s'ilz séjournent ils sont moins que femmes". Le démon peut donc être considéré comme un "surhomme". (CUSSET, 1992, p. 334)

A visão de demoníaco como sobre-humano aproxima-se, por sua vez de uma visão do gênio diabólico se pensamos nessa potência humana sobrenatural ligada à esfera da inteligência e da criação. E, aqui, novamente vemos como Cusset não chega aos extremos de sua reflexão sobre a escritura rabelaisiana e as implicações éticas, estéticas e poéticas da mesma. Se o fizesse, poderia destacar como o exemplo de "*le diable hurle horriquement*" é significativo para a visão do diabolismo interno de **Gargantua** uma vez que o título completo do livro é **La vie treshorriquue du Grand Gargantua pere de Pantagruel**. O texto rabelaisiano está não apenas ligado a esse caráter exaltado do demoníaco, mas chega a

intensificá-lo por meio de sua poética própria. Aproveitando o exemplo do personagem Gymnaste, podemos destacar o fim do capítulo XXXIV para notar o refinamento na utilização terminológica do termo “*diable*”. Em diálogo entre Gymnaste e o capitão Tripet, lemos:

- *Quoy, dist Tripet, ce gaustier icy se guabele de nous! Qui es tu?*
- *Je suis (dist Gymnaste) pauvre Diable.*
- *Ha! (dist Tripet) puisque tu est pauvre Diable, c'est raison que passes outre, car tout pauvre Diable passe partout sans peage ny gabelle; mais ce n'est de coustume que pauvres Diables soient si bien monstez. Pour tant, monsieur le Diable, descendez que je aye le roussin, et, si bien il ne me porte, vous, maistre Diable, me porterez, car j'ayme fort q'un Diable tel m'emporte. (RABELAIS, 1996, p. 262)*

O jogo verbal é estupendo através da variação do termo em nuances eufóricos e disfóricos. No primeiro caso, o termo “*pauvre Diable*” usado em sentido genérico (em que pese a astúcia de Gymnaste) é negativo, como algo a dar pena. Contudo, a partir da tomada de palavra do capitão (e de sua verificação da montaria do interlocutor), o movimento semântico do termo é frenético, passando a uma reiteração do pronunciado (“*puisque tu est pauvre Diable*”), a uma intensificação deste caráter que, pela inferência discursiva positiviza circunstancialmente a condição (“*tout pauvre Diable passe partout sans peage ny gabelle*”), em seguida a uma palinódia argumentativa (“*mais ce n'est pas coustume que pauvres Diables soient si bien monstez*”) que novamente traz o caráter disfórico por meio do reforço das manifestações anteriores. Passamos, depois, a uma sequência na qual a gradação positiva da “titulação diabólica” aumenta (“*monsieur le Diable*” e “*maistre Diable*”, em seguida), com a personalização do termo por sua função vocativa, na mesma proporção em que a situação de Gymnaste piora (sua montaria passaria ao capitão ou o próprio Gymnaste teria de levar Tripet). Por fim, o jogo verbal desemboca na utilização da expressão popular, e geral, com um elemento particularizador graças à escritura de Rabelais (“*car j'ayme fort q'un Diable tel m'emporte*”), processo pelo qual a máxima identificação com o Diabo “oficial” da expressão popular (e não o termo atenuado de “*pauvre Diable*”), catalizador eufórico em termos de potência, por meio da auto-referencialização do discurso paródico, torna-se o ápice disfórico do fragmento. Isso só é possível dentro da economia

interna da poética rabelaiseana, no caso específico de **Gargantua**. Nesta poética, cada escolha terminológica é relevante e se encaixa em uma função dentro da retórica particular do texto, muitas vezes com função especular. Assim, a passagem que encerra o texto, na qual Gargantua e o monge debatem o possível significado do enigma profético sob a forma poética que se encontrava na abadia dos telemitas, certos vocábulos se destacam, prenhes de significação:

Le Moyne dist : “Que pensez vous, en vostre entendement, estre par cest enigme designé et signifié?

*- Quoy? (dist Gargantua). Le decours et maintien de verité divine.
- Par saint Goderan (dist le moyne), telle n'est mon exposition; le stille est de Merlin le Prophète. Donnez y allegories et intelligences tant graves que voudrez, et y ravez, vous et tout le monde, ainsy que voudrez. De ma part, je n'y pense aultre sens enclous q'une description du jeu de paulme soubz obscures parolles. Les suborneurs de gens sont les faiseurs de parties, qui sont ordinairement amys, et, après les deux chasses faictes, sont hors le jeu celluy qui y estoit et l'aultre y entre. On croyt le premier qui dict si l'esteuf est sus ou soubz la chorde. Les eaulx sont les sueurs; les chordes des raquestes sont faictes de boyaux de moutons ou de chevres; la machine ronde est la pelote ou l'esteuf. Après le jeu, on se rafraischit devant un clair feu, et change l'on de chemise, et voluntiers bancquete l'on, mais plus joyeusement ceulx qui ont guaingné. Et grand chere!” (RABELAIS, 1996, p. 384-386)*

Pensando na questão do gênio em geral e em suas antecipações terminológicas no texto rabelaiseano, ambos os aspectos considerados sob uma ótica do diabolismo, a passagem é fortemente ilustrativa. Temos logo de início o termo “*entendement*”, que nos remete ao discurso de Grandgousier após a explanação de Gargantua a respeito do “*torchecu!*”. Tal termo é seguido pela menção à “*verité divine*”, ecoando o caráter divino da inteligência de Gargantua no mesmo discurso de Grandgousier. A menção seguinte a “*intelligences*”, ecoa os problemas insolúveis de Alexandre Afrodísio e, por conseguinte, Alexandre da Macedônia, ainda na fala do pai de Gargantua, de modo que o circuito de modelaridade da excelência intelectual humana fecha-se nesse final, trazendo consigo todo um ar de transgressões diabólicas e de um efetivo gênio demoníaco que se esgueira por meio dos meandros de uma relação conceitual ainda não

fundada. Talvez, repetindo uma ressalva que vai se fazendo presente em todo esse comentário a respeito do gênio, tal leitura possa parecer por demais extravagante. Mas, novamente aqui, podemos recorrer à poética de **Gargantua** e suas relações de criação transubjetiva entre a voz da escritura e a voz da leitura, para lembrar que tal interpretação não é mais ousada que a do monge com relação ao enigma, na qual podemos encontrar uma espécie de orientação de leitura do próprio **Gargantua**: “*Donnez y allegories et intelligences tant graves que vouldrez, et y ravassez, vous et tout le monde, ainsy que vouldrez*”. Não é sem razão que a grande regra da abadia dos telemitas fosse justamente “*FAY CE QUE VOULDRAS*” (RABELAIS, 1996, p. 374), em caixa alta capaz de relembrar a subordinação da tão comentada oralidade rabelaiseana à sua escritura e à sua poética particular. Tampouco é sem razão que a última figura capaz de reproduzir a retórica interna do livro no tocante às citações, aqui realmente ligada ao empréstimo que serve de base ao enigma, seja Mellin de Saint-Gelais, poeta-profeta da passagem do século XV para o XVI que é atualizado pelo monge sob a forma “*Merlin le prophete*”. A identificação com a figura do Merlin das lendas arturianas também não é fortuita, bem como o fato de o mago da tábua redonda ter nascido com o conhecimento de todas as coisas. Apenas para não abusar da sorte de leitura, creditemos à ironia do Destino o fato de Merlin ter tais características coincidentemente pelo fato de ser filho do Diabo.

Assim, pudemos ver como a própria literatura francesa havia tratado de abrir espaço para considerações que aproximassem o gênio do demoníaco no século anterior às obras cartesianas. O século XVII, cuja primeira metade seria marcada pela figura e obra de Descartes, veria em sua segunda parte o florescer do reino do *Roi Soleil* e o surgimento das obras de Molière e Racine, consumação do que até então foi estabelecido em termos de escritura. Mas o próximo e decisivo passo para o estabelecimento do gênio francês foi dado no século seguinte, na antemanhã da Revolução. E, se o gênio é luciferino, sem dúvida só poderia sentir-se à vontade com a chegada das Luzes.

Lumières, Lux, Lucifer: Voltaire

Articulando as obras de Rabelais, Montaigne e Descartes com as Luzes, temos o áureo período do classicismo francês, no qual habitualmente tendemos a

esperar o império da razão ordenadora e do trabalho diligente em detrimento da inspiração e do gênio. Contudo, o pensamento clássico de modo geral não foi alheio ao tema e às suas possibilidades, tampouco o gênio não foi usado como parâmetro valorativo. A esse respeito é interessante lembrar a menção que René Bray, em seu livro sobre **La formation de la doctrine classique** en France, faz a respeito do fato de que “*le XVII^e siècle a considéré le génie comme la première qualité du poète*” (BRAY, 1961, p. 90). Evidentemente, a idéia de “*art*”, o trabalho metódico, é igualmente considerada (“*L’art est en effet le deuxième élément qui forme le poète, et presque toute l’ère classique est d’accord là-dessus*” [BRAY, 1961, p. 90]), mas é fundamental lembrar que o lado potencialmente obscuro do intelecto humano lançava constantemente suas sombras em um universo francês progressivamente rumo ao esclarecimento programado e programático.

Mesmo se ainda nos detêssemos no século precedente ao das Luzes encontraríamos diversos exemplos capazes de nos mostrar que o principal ponto de discordância para o estabelecimento pleno de uma visão do gênio era ainda terminológico – teríamos de esperar o século XVIII para que o vocábulo “*génie*” assentasse sua esfera semântica e encontrasse mentes ao mesmo tempo capazes e receptivas às suas possibilidades. Todavia, conforme já vimos, os grandes precursores estabeleceram as bases tanto da noção quanto do conceito de gênio na língua e na literatura francesa, podendo, eles, servirem de parâmetro para uma visão de gênio nacional. Assim, mesmo um epígono de Montaigne como Pascal pode assumir ares de gênio tutelar. Jacques Attali, em um livro chamado **Blaise Pascal ou le génie français** encontra no autor analisado um modelo perfeitamente acabado de gênio nacional: “*Un génie particulièrement français dans toutes ses dimensions: l’intellectuel, le marginal, le journaliste, le polémiste, le rebelle, l’homme d’action, soucieux d’universel, certes, mais aussi le délateur, l’arrogant, le jaloux, le menteur...*” (ATTALI, 2000, p. 13).

É tentador encontrar de modo imediato um gênio abertamente demoníaco já no século XVII, sobretudo se pensarmos em “*marginal*” ou “*rebelle*”, por exemplo. Todavia, essa é a visão da tardividade, devidamente demonizada, de seus antecessores nas guerras do Céu. Até então, a demonização do gênio, embora real, ainda se estabelecia por meio de sutilezas e mediações. O século XVIII tratará de levar tal processo adiante, sobretudo por meio de seus mais representativos nomes. Um desses é justamente o de François-Marie Arouet, o polêmico Voltaire. Por sua

natureza, Voltaire, quase tanto quanto Rousseau, poderia ser pensado a partir de seu agonismo social, artístico e intelectual exacerbado, embora o primeiro não enxergasse – aparentemente – um maligno complô em cada controvérsia, tal como fazia o genebrino. Tal posição já lega a Voltaire um lugar como um dos grandes demônios do pensamento humano, assim como o habitual papel de gênio paradigmático. E, em termos de aproximação dos termos, Voltaire desempenhou com habilidade seu papel, aproveitando a base convenientemente oscilante de Rabelais ao introduzir o vocábulo na língua e derivar da aproximação entre *genius* e *daimon* a junção entre *génie* e *démon*:

Le daimon ou démon de Socrate avait tant de réputation, qu'Apulée, l'auteur de l'Âne d'or, qui d'ailleurs était magicien de bonne foi, dit dans son Traité sur ce génie de Socrate, qu'il faut être sans religion pour le nier. Vous voyez qu'Apulée raisonnait précisément comme frère Garasse et frère Berthier. "Tu ne crois pas ce que je crois, tu es donc sans religion". Et les jansénistes en ont dit autant à frère Berthier, et le reste du monde n'en sait rien. Ces démons, dit le très religieux et très ordurier Apulée, sont des puissances intermédiaires entre l'éther et notre basse région. Ils vivent dans notre atmosphère, ils portent nos prières et nos mérites aux dieux. Ils en rapportent les secours et les bienfaits, comme des interprètes et des ambassadeurs. C'est par leur ministère, comme dit Platon, que s'opèrent les révélations, les présages, les miracles des magiciens. (VOLTAIRE, 2007, s/p)

Embora com base etimológica tradicional, as sutilezas da tradução fazem com que Voltaire aproxime-se do cerne das relações entre o gênio e o princípio demoníaco em geral. Seja por meio do caráter antagônico na visão exterior da religião dominante do *daímon* desde o exemplo socrático, seja por seu caráter de mediador entre o humano e o divino, e, principalmente, por ligar-se à natureza profética e miraculosa, o duplo *génie/démon* de Voltaire lança bases que serão muito bem aproveitadas no futuro. À primeira vista, tal reflexão a partir de uma questão terminológica pode parecer um tanto quanto excessiva, mas era em tal nível que ela ocupava o pensamento de Voltaire, pois, em outra passagem, temos:

Chez les Romains on ne se servait point du mot genius, pour exprimer, comme nous faisons, un rare talent; c'était ingenium. Nous

employons indifféremment le mot génie quand nous parlons du démon qui avait une ville de l'antiquité sous sa garde, ou d'un machiniste, ou d'un musicien.

Ce terme de génie semble devoir désigner, non pas indistinctement les grands talents, mais ceux dans lesquels il entre de l'invention. C'est surtout cette invention qui paraissait un don des dieux, cet ingenium quasi ingenitum, une espèce d'inspiration divine. Or, un artiste, quelque parfait qu'il soit dans son genre, s'il n'a point d'invention, s'il n'est point original, n'est point réputé génie; il ne passera pour avoir été inspiré que par les artistes ses prédécesseurs, quand même il les surpasserait. (idem, ibidem)

Perceber de modo inteligente as armadilhas da indistinção da palavra “*génie*” em língua francesa dá uma real medida das implicações da aproximação dela com “*démon*”. E isso especificamente na relação agônica com a tradição e com seus predecessores divinos. Daí a necessidade da invenção, da originalidade genial que, plenamente desenvolvida, acaba por fazer do artista posterior membro de um panteão poderoso. Mas, entre os artistas, tal passagem raramente se dá de modo pacífico, sobretudo entre aqueles que mais força possuem, de modo que assumir essa força significa não assentar-se junto aos gigantes do passado mas, antes, deitá-los por terra instaurando uma nova e pessoal dinastia. Ciente disso e da dimensão da sombra de seus precursores, sobretudo de Descartes, o *deus ex machina* por trás das Luzes, Voltaire busca minimizar o jogo da influência através de uma habilidosa argumentação:

Lequel vaut le mieux de posséder sans maître le génie de son art, ou d'atteindre à la perfection en imitant et en surpassant ses maîtres?

Si vous faites cette question aux artistes, ils seront peut-être partagés: si vous la faites au public, il n'hésitera pas. Aimez-vous mieux une belle tapisserie des Gobelins qu'une tapisserie faite en Flandre dans les commencements de l'art? préférez-vous les chefs-d'oeuvre modernes en estampes aux premières gravures en bois? la musique d'aujourd'hui aux premiers airs qui ressemblaient au chant grégorien? l'artillerie d'aujourd'hui au génie qui inventa les premiers canons? tout le monde vous répondra: « Oui. » Tous les acheteurs vous diront: « J'avoue que l'inventeur de la navette avait plus de génie que le manufacturier qui a fait mon drap; mais mon drap vaut mieux que celui de l'inventeur. »

Enfin, chacun avouera, pour peu qu'on ait de conscience, que nous respectons les génies qui ont ébauché les arts, et que les esprits qui les ont

perfectionnés sont plus à notre usage. (idem, ibdem)

Contra a invenção, o aprimoramento; contra a angústia de ter chegado tarde demais, a visão de ser a presentificação do futuro, o próximo passo na evolução, o homem do amanhã. Uma tentativa de domar o gênio, por natureza indomável. Como subterfúgio, Voltaire se volta para o “*esprit*”, o poder intelectual que, na língua e no pensamento francês, fundados totemicamente por Descartes a despeito das representações anteriores, permite uma interpretação no sentido de uma razão capaz de dosar, com refinamento e maturidade, o ímpeto do furor genial. Em texto que desenvolve o artigo “*Esprit faux*” do **Dictionnaire philosophique**, Voltaire define o “*esprit*” a partir dos seguintes termos:

Le mot esprit, quand il signifie une qualité de l'âme est un de ces termes vagues auxquels tous ceux qui les prononcent attachent presque toujours des sens différents: il exprime autre chose que jugement, génie, goût, talent, pénétration, étendue, grâce, finesse; et il doit tenir de tous ces mérites: on pourrait le définir, raison ingénieuse. (idem, ibdem)

Essa “*raison ingénieuse*” é um dos subterfúgios pelos quais Voltaire busca trapacear no jogo literário: o gênio – aqui engenho – passa a ser um dos atributos da razão, perdendo, em teoria, algo de sua força original. Todavia, Voltaire atinge o máximo da eloquência nesse sentido quando considera o furor genial a partir de sua máscara de “*enthousiasme*”, ser possuído pelo deus. Sendo cuidadoso para não negar a idéia por completo, ele concede espaço apenas para melhor aprisioná-lo sob o jugo da razão:

La chose la plus rare est de joindre la raison avec l'enthousiasme ; la raison consiste à voir toujours les choses comme elles sont. Celui qui, dans l'ivresse, voit les objets doubles est alors privé de sa raison.

L'enthousiasme est précisément comme le vin ; il peut exciter tant de tumulte dans les vaisseaux sanguins, et de si violentes vibrations dans les nerfs, que la raison en est tout à fait détruite. Il peut ne causer que de légères secousses qui ne fassent que donner au cerveau un peu plus d'activité ; c'est ce qui arrive dans les grands mouvements d'éloquence, et

surtout dans la poésie sublime. L'enthousiasme raisonnable est le partage des grands poètes.

Cet enthousiasme raisonnable est la perfection de leur art ; c'est ce qui fit croire autrefois qu'ils étaient inspirés des dieux, et c'est ce qu'on n'a jamais dit des autres artistes. (VOLTAIRE, 1961, p. 182)

E Voltaire continua. Tomando o exemplo de Safo, ele aproveita o mito criado em torno da poetisa para expor os possíveis malefícios do entusiasmo não controlado: “*Sapho exprimait l'enthousiasme de cette passion ; et s'il est vrai qu'elle lui coûta la vie, c'est que l'enthousiasme chez elle devint démence*” (VOLTAIRE, 1961, p. 181). A demência, aqui, permite que se desça um novo degrau qualitativo no poder genial além de qualquer controle, ampliando sua margem disfórica e metamorfoseando a possessão divina na demoníaca, que, aqui, apenas pode ser vista em termos negativos e em tom de galhofa. Na entrada “*Démoniaques*” de suas **Questions sur l'Encyclopédie** (onde encontramos as expansões do **Dictionnaire** aqui citadas), Voltaire afirma:

Les vapoureux, les épileptiques, les femmes travaillées de l'utérus, passèrent toujours pour être les victimes des esprits malins, des démons malfaisants, des vengeances des dieux. Nous avons vu que ce mal s'appelait le mal sacré, et que les prêtres de l'antiquité s'emparèrent partout de ces maladies, attendu que les médecins étaient de grands ignorants. (VOLTAIRE, 2007, s/p)

Transformando o “furor sagrado” do entusiasmo genial em “*mal sacré*” dos “*démoniaques*”, Voltaire visa conter o gênio demoníaco que, sem ser plenamente nomeado, animava seus precursores totêmicos. Contudo, o estilo sobretudo do Voltaire artista ecoava a invenção do ensaio em Montaigne; o diabolismo inesperado da tentativa de desautorizar os gigantes do passado trazia à tona Rabelais e, por fim, com máxima força, o amparo na razão mostra o quanto Descartes estava presente. Sendo os três o arquétipo composto do gênio francês, inclusive em seu caráter demoníaco, vemos como Voltaire não pôde negar sua influência. Uma pena, pois sua inteligência aguda e sua verve satânica o teriam tornado um perfeito avatar desse mesmo gênio. Todavia, em meio às Luzes, um outro titã teria de ser

responsável por levar adiante o discurso sobre o gênio: Denis Diderot.

Lumières, Lux, Lucifer: Diderot

Diderot é o grande responsável pelo estabelecimento do conceito de gênio em seu tempo, contribuindo, assim, de modo igualmente decisivo para a noção trans-histórica do mesmo. Para tanto, foram igualmente importantes suas intervenções filosóficas e artísticas, embora essas últimas, como seria de se esperar, tenham desempenhado o papel mais importante no processo. Entretanto, antes de mergulharmos na visão diderotiana do gênio, é preciso que se faça um esclarecimento que torne menos inusitada a sombria presença da matriz demoníaca no resplandecente gênio das Luzes francesas. Doze anos antes da morte de Diderot, um ano antes da publicação de **Jacques, le fataliste**, em 1772, Jacques Cazotte publica seu **Le diable amoureux**, talvez a máxima expressão, na literatura francesa, da corrente “*illuministe*”, contrária às Luzes. Assim, meio à celebração da razão que teve seu monumento máximo na **Encyclopédie**, houve também um culto do sombrio e do sobrenatural. Assim, é em meio a esse universo potencialmente dualista que o conceito de gênio em Diderot será construído.

Como via de entrada, seria interessante começar pela visão do gênio defendida pela **Encyclopédie**, sobretudo se ainda fosse corrente a idéia de que Diderot era o responsável pela mesma. Especialistas apontaram o fato de a autoria do artigo “*Génie*” da **Encyclopédie** ser de Saint-Lambert, mas o fato de o mesmo artigo apresentar diferenças na edição da obras de Saint-Lambert aponta para a possibilidade de Diderot ter tido alguma influência em sua forma final na **Encyclopédie**⁵⁴. O artigo em questão trata amplamente do termo “*génie*”, mas nos interessa, aqui, sobretudo a passagem em que se considera os aspectos filosóficos e literários do mesmo:

Génie, (Philosophie & Littér.) L'étendue de l'esprit, la force de l'imagination, & l'activité de l'ame, voilà le génie. De la maniere dont on reçoit ses idées dépend celle dont on se les rappelle. L'homme jetté dans l'univers reçoit avec des sensations plus ou moins vives, les idées de tous les êtres. La plûpart des hommes n'éprouvent de sensations vives que par l'impression

⁵⁴ A esse respeito, ver: VENTURI, Franco. **Jeunesse de Diderot (1713-1753)**. Genève: Slatkine Reprints, 1967, p. 344-6)

des objets qui ont un rapport immédiat à leurs besoins, à leur goût, &c. Tout ce qui est étranger à leurs passions, tout ce qui est sans analogie à leur manière d'exister, ou n'est point aperçû par eux, ou n'en est vû qu'un instant sans être senti, & pour être à jamais oublié.

L'homme de génie est celui dont l'ame plus étendue frappée par les sensations de tous les êtres, intéressée à tout ce qui est dans la nature, ne reçoit pas une idée qu'elle n'éveille un sentiment, tout l'anime & tout s'y conserve. (DIDEROT, D'ALEMBERT, 1969, p. 166)

Além do caráter evidentemente universal do gênio do artigo, é curioso como o gênio, aqui, aproxima-se da reminiscência platônica, compartilhando seu princípio de inteligência. Ao fazê-lo, aproxima-se também do *daimon* socrático e participa da deriva semântica que o torna demoníaco. Aliás, a própria continuidade do artigo da **Encyclopédie** permite essa demonização relativa do gênio ao destacar seu potencial obscuro:

[...] tantôt les êtres se dépouillent de leurs imperfections; il ne se place dans ses tableaux que le sublime, l'agréable; alors le génie peint en beau: tantôt elle ne voit dans les événements les plus tragiques que les circonstances les plus terribles; & le génie répand dans ce moment les couleurs les plus sombres, les expressions énergiques de la plainte & de la douleur. (DIDEROT, D'ALEMBERT, 1969, p. 166)

Essa aproximação com o sombrio está presente também na obra notadamente assinada por Diderot, e demonstra como o autor pode concentrar em si as mais diversas tendências de seu tempo, mesmo aquelas que animavam antípodas como as Luzes e o *Illuminisme*. Assim, por um lado, o gênio de Diderot será aquele desbravador dos segredos da natureza conforme aponta Jacques Chouillet, em **La Formation des idées esthétiques de Diderot** (1973). Mas por outro, será o ser de exceção, flertando com o irracionalismo e a loucura. Com relação ao caráter de exceção, uma passagem de **Le neveu de Rameau** é ilustrativa: “*c'est qu'il faut qu'il y ait un grand nombre d'hommes qui s'y appliquent, pour faire sortir l'homme de génie. Il est un dans la multitude*” (DIDEROT, 1962, p. 21). Fazendo parte (ainda que de modo excepcional) do espetáculo da natureza, o gênio espelha o jogo de excesso e falta que se estabelece entre os limites do ser

humano e imensidão dessa mesma natureza desafiadora. Em suas **Pensées sur l'interprétation de la nature**, afirma Diderot:

VI

Quand on vient à comparer la multitude infinie des phénomènes de la nature avec les bornes de notre entendement et la faiblesse de nos organes, peut-on jamais attendre autre chose de la lenteur de nos travaux, de leurs longues et fréquentes interruptions et de la rareté des génies créateurs, que quelques pièces rompues et séparées de la grande chaîne qui lie toutes choses ? (DIDEROT, 2005, p. 64-5)

A aparente humildade da passagem não deve nos enganar, pois por trás dela esconde-se um titã capaz de domar pela força de seu intelecto o infinito natural. A própria reiteração do caráter excepcional do gênio nos demonstra o fenômeno, de modo que os “*génies créateurs*”, tão raros, são justamente o contrário das limitações humanas. Diderot, contudo, reforça o caráter luminoso do gênio, responsável pelo esclarecimento do espírito humano:

XIV

Je me représente la vaste enceinte des sciences, comme un grand terrain parsemé de places obscures et de places éclairées. Nos travaux doivent avoir pour but, ou d'étendre les limites des places éclairées, ou de multiplier sur le terrain les centres de lumières. L'un appartient au génie qui crée; L'autre à la sagacité qui perfectionne.

XV

Nous avons trois moyens principaux: L'observation de la nature, la réflexion et l'expérience. L'observation recueille les faits, la réflexion les combine, L'expérience vérifie le résultat de la combinaison. Il faut que l'observation de la nature soit assidue, que la réflexion soit profonde, et que l'expérience soit exacte. On voit rarement ces moyens réunis. Aussi les génies créateurs ne sont-ils pas communs. (DIDEROT, 2005, p. 70)

E o caráter incomum do gênio continua a ser destacado. Mais do que conjugar teoria e prática na reflexão a respeito da natureza, o que torna o homem genial um ser de exceção é o fato de ele representar um desafio ao princípio deísta (tão caro a algumas das mentes mais brilhantes do século XVIII) como avatar

intelectual da máquina do mundo em sua totalidade, assumindo os ares de um divindade possível. Assim, a despeito do seu papel de desvelador, o gênio pode se dar ao luxo de abrir mão de sua *ars* intelectual fiando-se em seu *ingenium*, graças a essa identificação natural: “*Les génies lisent peu, pratiquent beaucoup, et se font d'eux-mêmes*” (DIDEROT, 1962, p. 62). Essa concepção de um gênio que se faz e, com isso, se basta, retoma o princípio do gênio que faz suas próprias leis e, ao fazê-las, estabelece um padrão qualitativo tão alto que não pode ser menos que excelente. Assim, a sociedade deve ter a abertura necessária para o desenvolvimento desse gênio, para, assim, não incorrer no equívoco de violentá-lo enquadrando-o em seus limites medíocres: “*Une société ne devrait point avoir de mauvaises lois; et si elle n'en avait que de bonnes, elle ne serait jamais dans le cas de persécuter un homme de génie*” (DIDEROT, 1962, p. 24).

Todavia, em Diderot, a temática do gênio é terreno propício para uma tensão constante que espelha o agonismo fundamental do gênio demoníaco. Afinal, embora possa constituir-se como ser de exceção capaz de sobrepor seu *ethos* ao *ethos* social, o gênio de Diderot, no âmbito artístico, inscreve-se na visão estética do autor, na qual o belo na arte corresponde ao belo moral. Assim, o espaço da *pólis* não é apenas o palco no qual o gênio desenvolve-se e desempenha seu papel sem par, mas também a arena na qual o indivíduo deve acertar as contas com o coletivo que, ainda que por meio de litotes, o define. Partindo de **Le neveu de Rameau** (livro no qual encontramos as citações acima), com sua tensa percepção do gênio entre positivo e negativo justamente em função da figura de Jean-François Rameau (sobrinho do célebre musicista Jean-Philippe), Françoise Ficot, que bem aponta que, a despeito da loucura e da idiotia potenciais, “*par l'imagination, Rameau tend au génie*” (FICOT, 1969, p. 200), oferece-nos uma problematização da moralidade do gênio em Diderot ao afirmar:

Une belle âme ne devrait pouvoir aller avec un goût faux et inversement... Mais Rameau s'entend sans doute mieux en bonne musique qu'en bonnes moeurs. Ici intervient le 'quelque chose de race' dont on a vu l'importance pour la morale physiologique du Neveu de Rameau.

Le neveu, lui, adopte la moralité des idiotismes ; c'est aussi celle de l'ensemble de la société. Chose troublante que cette société d'artistes ratés où le neveu s'intègre – mais en même temps les virtualités de l'artiste

s'y dissolvent en des geste vides. [...] Le problème esthétique et moral se pose non seulement au niveau de l'art, mais au niveau d'un individu et d'une société en voie de dégradation. (FICOT, 1969, p. 217-8)

Desse modo, a questão da moralidade – política, por excelência – em relação com a artisticidade depende muito das sutilezas do julgamento de valor do artista enquanto artista, de modo que a relativização da moral em **Le nouveau de Rameau** pode não ser declaradamente agônica em virtude de uma presentificação do artista como “*génie raté*”. Sobre os gênios fracassados, Pierre Laubriet, analisando **L'intelligence de l'art chez Balzac**, em capítulo dedicado à figura do artista, tece uma tipologia dos “*ratés*” na qual um determinado tipo (aquele que, sem ser artista, quer sê-lo) pode, por meio do esforço, ascender no âmbito da moralidade artística pelo trabalho diligente:

[o gênio fracassado diligente] a toutes les qualités morales indispensable au génie, mai il lui manque le don créateur, par suite de l'inexistence de son imagination. Cependant il parvient, par le seul travail et la seule volonté, par une discipline stricte de vie, à se hausser quelque peu dans la connaissance de son art, et à y éprouver quelques joies et quelques réussites. C'est là une preuve de l'importance primordiale des qualités morales chez l'artiste, particulièrement du dévouement à son art, qui se traduit par le travail et la volonté. Sans qu'elles puissent faire naître le génie, elles sont capables néanmoins de donner à qui les possède l'illusion de la création ; elles élèvent l'homme au-dessus de lui-même. (LAUBRIET, 1961, p. 202-3)

Assim, temos uma harmonização entre expectativa moral e de arte. Mas devemos sempre lembrar que este é o caso do gênio fracassado que, embora possa ter sua parcela de maldição diabólica, no fracasso anula-se justamente como gênio. Assim, voltando ao caso específico de Diderot, a tensão que a idéia ampla de gênio apresenta frente ao âmbito moral continua vigente, afinal, como bem lembra Yvon Belaval ao tratar justamente dos problemas de estética em Diderot, no caso da visão desse último, “*au génie seul il appartient de remonter aux sources de la création de nature*” (BELAVAL, 1973, p. 150). Eis o ponto conflitante: sendo o gênio verdadeiro capaz de se identificar à criação natural – e mesmo emulá-la – não poderia ele ser a fonte de uma moral natural igualmente válida a despeito de eventuais descompassos com relação àquela da *pólis*? Afinal, em termos de regras artísticas,

o caso é sempre resolvido no sentido que kantiano de um gênio que cria as regras por seu próprio poder criativo. Nesse sentido, Belaval, ainda sobre o gênio em Diderot, acrescenta:

Le génie est un inspiré. Diderot ne croit plus que ce soient les dieux qui l'inspirent. Sans doute, il ne tiendrait qu'à nous de nous y "tromper, comme Socrate" et d'appeler "un démon familier", ce pressentiment "qui a le caractère de l'inspiration". N'invoquons que l'expérience, la conformation de tête, le don, ou ce que l'on voudra, car le génie demeure pour nous un mystère. Mais ce mystère est de nature. C'est pourquoi le génie ne s'enseigne pas. Il dépasse les déterminations qu'on tente de lui imposer. (BELAVAL, 1973, p. 151)

Esse mistério que Belaval vê como inerente ao gênio deve-se justamente ao fato de que o caráter criativo e original determina um sistema de regras pessoal não apenas na esfera moral, mas também na ética. Não se determina a essência do gênio a não ser de dentro. Isso abre um espaço crítico no qual o gênio pode, de modo demoníaco, criticar a esfera coletiva e plasmar uma nova ordem, o seu cosmo pessoal que inverte prioridades e relega qualquer outro tipo de ordem à esfera do caos. A esse respeito, apontando similitudes entre o pensamento de Diderot e o mais forte dos grandes precursores em língua francesa, Descartes, Aram Vartanian afirma: "*Pour Diderot, comme pour Descartes, le chaos était un état entièrement indéterminé de la matière, susceptible d'innombrables formes*" (apud PROUST, 1974, p. 125). E, aceitando o confronto com o predecessor, Diderot, titanicamente, reproduz o ato de escritura ordenador do caos cartesiano, menos no âmbito sintático e mais na aspiração de ordenação dos mais diversos aspectos da natureza por meio da escritura: um *modus operandi* enciclopédico.

Trata-se de um confronto com uma natureza divina que subverte regras e comunga perspectivas que, tanto antes quanto depois de Diderot, serão vistas como permeadas de boa dose de demonização. Por isso, é de particular importância uma passagem de **Jacques le fataliste** na qual o protagonista, instigado pelo mestre, deveria contar a história de seus amores. Diante o silêncio de Jacques, o narrador-demiurgo do texto – cujas interferências criam o próprio texto – passa tecer considerações sobre a moralidade da temática diretamente para o leitor. Para justificar a empreitada, temos a enumeração de um pequeno cânone dos que

trataram do mesmo assunto. Apenas para ficarmos com os nomes mais conhecidos, da Antigüidade Clássica greco-latina encontramos a lista de Anacreonte, Suetônio, Catulo, Marcial, Horácio, Petrônio ou Sêneca. No universo da letras francesas, temos contemporâneos de Diderot como Voltaire e Rousseau e predecessores consideráveis como La Fontaine e Molière e os significativos nomes de Montaigne e Rabelais. Rabelais, por sinal, é o adversário da voz agonista na passagem, mas, como de praxe, Diderot não foge ao confronto, buscando, antes, assimilar essa voz em seu discurso universal:

Ainsi qu'à la naissance de notre divin Sauveur, les oracles du paganisme cessèrent; à la mort de Gallet, les oracles de Bacbuc furent muets; aussi plus de grands poèmes, plus de ces morceaux une éloquence sublime; plus de ces productions marquées au coin de l'ivresse et du génie; tout est raisonné, compassé, académique et plat. O dive Bacbuc! ô gourde sacrée! ô divinité de Jacques! Revenez au milieu de nous!... (DIDEROT, 1962, p. 226)

A referência rabelaiseana dos oráculos de Bacbuc não faz nos remete apenas ao princípio profético sério cômico presente (de modo tímido) já no terceiro e quarto livros das crônicas dos gigantes e desenvolvida de modo soberbo no livro quinto. Ao nos remeter ao templo da *Dive Bouteille Bacbuc* (Bacbuc poderia fazer referência à palavra “garrafa” em hebraico), Diderot nos remete a um passado pagão que traz consigo o paradigma do feminino, do obscuro, da deusa lunar, em franca oposição ao modelo típico de sua época (que o autor, em consonância com seu gênio agônico, também defendia por vezes): sob o signo do deus Sol, a celebração do princípio luminoso e masculino da razão. A idéia do “*raisonné*” (cuja influência chegará até a vidência rimbaldiana), é ligada, aqui, ao “*compassé*”, ao “*académique*” e ao “*plat*”; ao não-genial, portanto. Na outra esfera, o gênio aproxima-se da “*ivresse*”, o furor e o delírio sagrados de um tempo passado e pré-cristão, ligando-se ao caráter profético e poético, ambos de “*éloquence sublime*”. Embora pré-cristã, essa visão, pelo recorrente processo litotético, demoniza-se, e confere ao criador e sobretudo ao gênio esse caráter. Daí a riqueza da tensão genial em Diderot, lançando base para o demonismo que aspirará, em última instância, a uma sacralização tardia transgressora. Essa transgressão ecoa no mito da divindade religiosa de Bacbuc, trazendo-nos, pela apropriação diderotiana dos jogos de mitos

e sons de Rabelais, a celebração do Baco da embriaguez divina, claro, mas também a lembrança do “*bouc*”, o bode símbolo do sacrifício em nome de Diana, a consagração da Deusa, e do obscuro lunar e, posteriormente, do diabo, de Satã. O quase mantra profano entoado no fim da passagem (“*O dive Bacbuc! ô gourde sacrée! ô divinité de Jacques! Revenez au milieu de nous!*”) coloca Diderot em confronto demoníaco com a divindade religiosa, como foi dito, mas também com a divindade secular, Rabelais, ao mesmo tempo o deus anterior adversário da passagem citada e demônio pai da mesma. A Diderot, gênio intermediário e, assim, tardio, resta o máximo da demonização agônica, a demonização da demonização; a celebração, em seu próprio Templo – de Salomão, de Dionísio, de Satã – de seu poder transgressor.

São bases dos procedimentos luciferinos das Luzes francesas, e são bases poderosas. Porém, algo ainda deve ser dito a respeito de outro gigante do século XVIII que, lutando contra um paranóico complô da parte do Homem e de Deus, lançou as bases do Romantismo.

Lumières, Lux, Lucifer: Rousseau

O complô que animou o agonismo de Rousseau era de ordem titânica. Diante da incompreensão de seus contemporâneos, que atinge o ponto máximo com a lapidação de sua casa em 1765, Rousseau desenvolveu uma idéia de perseguição que atingiu as raias do patológico. Abrindo **Les rêveries du promeneur solitaire**, Rousseau escreve: “*Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même. Le plus sociable et le plus aimant des humains en a été proscrit par un accord unanime*” (ROUSSEAU, 1997, p. 55). Obra ousada de construção de um Eu ficcional, **Les rêveries** representam um dos últimos senão o último grande esforço intelectual de Rousseau, e o faz por meio de um revisionismo com relação ao coletivo, à autobiografia como gênero e, em última instância, face à sua própria obra. Com relação ao coletivo, o egocentrismo de **Les rêveries**, apontando de modo contumaz para a cisão entre o “Eu” e “Eles”, levando-se em conta a positiva do “Eu”, cria uma imagem negativizada de tudo que for externo a esse princípio individual. Sendo a sensibilidade rousseauniana capaz de promover uma integração entre o Eu e a Natureza, o elemento externo disfórico é

marcadamente a sociedade corruptora e injusta contra a qual a voz artística de Rousseau se levanta. Já com relação ao gênero autobiográfico, Rousseau, apenas confirmando uma tendência que pode ser vista em Santo Agostinho, Goethe e tantos outros, ultrapassa o pretense compromisso com uma verdade unívoca que por vezes permeia a idéia do gênero. Contudo, no caso de Rousseau, a ficcionalização do Eu atinge níveis poderosos e faz com que o personagem Rousseau aponte para fora da esfera da autobiografia, tornando-se paradigma de uma postura ética do homem e do artista que será adotada de modo definitivo no Romantismo. Por fim, com relação à revisão levada a cabo por Rousseau face às suas próprias produções, cumpre lembrar que **Les rêveries** inscrevem-se em um metadiscorso que inclui os **Dialogues de Rousseau juge de Jean-Jacques** e, claro, as **Confessions**.

Essas duas outras obras dão uma idéia do agonismo de Rousseau e de suas implicações para a sua visão particular do gênio. Com relação aos **Dialogues**, é famoso o episódio no qual Rousseau teria, em 24 de fevereiro de 1776, tentado depositar o manuscrito no altar de Notre-Dame. Encontrando a grade do coro fechada, Rousseau teria visto nisso um sinal de “má-vontade” divina, praticamente colocando Deus como parte do complô que todos estariam movendo contra ele. Evidentemente, um episódio externo ao fenômeno literário deveria ser tratado com muito cuidado na percepção do gênio por parte de um artista enquanto artista, mas o procedimento de auto-ficcionalização levado a cabo por Rousseau, bem como as referências textuais ao episódio permitem-nos considerá-lo de modo coerente. Discorrendo a respeito do ocorrido em **Les rêveries**, Rousseau afirma:

[...] je comptais encore sur l'avenir, et j'espérais qu'une génération meilleure, examinant mieux et les jugements portés par celle-ci sur mon compte et sa conduite avec moi, démêlerait aisément l'artifice de ceux qui la dirigent et me verrait encore tel que je suis. C'est cet espoir qui m'a fait écrire mes Dialogues, et qui m'a suggéré mille folles tentatives pour les faire passer à la postérité. (ROUSSEAU, 1997, p. 59)

Ou seja, a empreitada estava ligada a um ato de perpetuação. Tal motivação, em estreita ligação com o espaço sagrado e com a figura divina, mostra como Rousseau constrói um procedimento demoníaco em uma articulação não apenas poética e estética, mas também ética. A permanência, aqui, aponta para a vaidade e

o orgulho, componentes essenciais do mito tardio de Lúcifer-Satã, e a queda fundamental que acompanha o personagem Rousseau nas autobiografias aponta menos para um Adão expulso do Éden do que para a tragédia da Estrela da Manhã. Que não se trata de um procedimento fortuito e, sim, algo que sinaliza a dimensão ética, a proposta das **Confessions** de mostrar um homem “*dans toute la vérité de la nature*”(ROUSSEAU, 1972, p. 5) evidencia claramente. Assim podemos interrogar mais a obra rousseauiana em busca da idéia de gênio que é nela construída, e um olhar sobre outras passagens das **Confessions** pode ser elucidativo nesse sentido. Em um trecho exemplar, Rousseau, por ocasião de uma crítica do famoso musicista Rameau a uma ópera de sua autoria, descreve a cena da seguinte maneira no livro sétimo das **Confessions**:

Rameau commença, dès l'ouverture, à faire entendre, par ses éloges outrés, qu'elle [l'opéra] ne pouvait être de moi. Il ne laissa passer aucun morceau sans donner des signes d'impatience ; mais à un air de haute-contre, dont le chant était mâle et sonore et l'accompagnement très brillant, il ne put plus se contenir ; il m'apostropha avec une brutalité qui scandalisa tout le monde, soutenant qu'une partie de ce qu'il venait d'entendre était d'un homme consommé dans l'art, et le reste d'un ignorant qui ne savait pas même la musique ; et il est vrai que mon travail, inégal et sans règle, était tantôt sublime et tantôt très plat, comme doit être celui de quiconque ne s'élève que par quelques élans de génie, et que la science ne soutient point. (ROUSSEAU, 1972, p. 21-2)

Um pouco antes de tal passagem, Rousseau cita, significativamente, que Rameau ironiza o fato de a obra musical em questão ter sido fruto do trabalho de alguém que se iniciara nos mistérios da música sozinho. Assim, Rousseau, por meio da manipulação discursiva, permite que venha à baila a idéia de “*génie*”, em franca oposição ao academicismo carola de Rameau. Os termos utilizados não deixam margem para dúvidas sobre a instauração da litotes a provocar a inversão valorativa. Afinal, Rameau destaca o fato de uma parte da obra musical ter sido fruto do trabalho de um homem “*consommé dans l'art*”, o que traz, no domínio textual, a presença de um dos avatares do artista genial, declaradamente identificado ao personagem Rousseau pelo fato de este ser alguém que “*ne s'élève que par quelques élans de génie, et que la science ne soutient point*”. Um dos pontos de destaque presentes nas mais influentes teorias do gênio, conforme se destacou

diversas vezes aqui, sempre foi uma prioridade da inspiração ou da sensibilidade sobre o conhecimento prático ou o academicismo ditador de regras, perfeitamente aplicado à personagem Rousseau, portanto.

Esta identificação Rousseau/gênio, capaz de estabelecer parâmetros valorativos para o artista e para aquilo que este produz, assume ares ainda mais consistentes em **Confessions** quando o que está em questão é a diluição entre os limites de realidade e ficção. Um aspecto bastante conhecido da biografia rousseauiana trata das diversas dificuldades de ordem material pelas quais passou o artista. Assim, em **Confessions**, o tema não só está presente como também é utilizado de maneira a fortalecer ainda mais o mito do gênio incorporado pela personagem Rousseau. Tratando de uma das chances de amenizar suas dificuldades de ordem material, por meio de uma produção escrita capaz de agradar a um grande público, isto é, capaz de representar um sucesso editorial, escreve Rousseau no livro nove das **Confessions**:

J'aurais pu me jeter tout à fait du côté le plus lucratif, et, au lieu d'asservir ma plume à la copie, la dévouer entière à des écrits qui, du vol que j'avais pris et que je me sentais en état de soutenir, pouvaient me faire vivre dans l'abondance et même dans l'opulence, pour peu que j'eusse voulu joindre des manœuvres d'auteur au soin de publier de bons livres. Mais je sentais qu'écrire pour avoir du pain eût bientôt étouffé mon génie et tué mon talent, qui était moins dans ma plume que dans mon cœur, et né uniquement d'une façon de penser élevée et fière, qui seule pouvait le nourrir. Rien de vigoureux, rien de grand ne peut partir d'une plume vénale. (ROUSSEAU, 1972, p. 119)

Contrariando a tentação de ceder ao impulso da satisfação de uma vida confortável, a personagem Rousseau prefere manter a integridade artística e a pureza de suas obras. Assim, desenha-se com vivas cores um dos principais modelos do gênio: aquele do artista marginalizado não só em função da incompreensão da sociedade, mas por um posicionamento próprio e por uma opção de vida que, por fim, visa um devotamento à obra capaz de transformar o artista em uma espécie de mártir, um santo. É interessante o quanto esta representação do gênio “marginal por opção” passa, a partir de então, a ser utilizada de modo sistemático, em especial, novamente, a partir do Romantismo, mas indo ainda além

da escola. Afinal, se notamos o fenômeno em um Victor Hugo rico e consagrado a assumir o papel de mártir exilado, também o notamos no dândi Baudelaire, no vagabundo Rimbaud ou, até mesmo, no inofensivo Mallarmé, aprisionado em um ofício de professor de inglês que dizia detestar.

Rousseau trabalha decisivamente para a concepção de um gênio que não pode ser contido por nenhuma forma de regra, seja ela artística ou de ordem social, pois, em uma passagem do livro décimo das **Confessions**, ao falar da possibilidade de um trabalho regular bastante ameno no *Journal des Sçavans*, oportunidade novamente recusada, afirma Rousseau: “*Je savais que tout mon talent ne venait que d'une certaine chaleur d'âme sur les matières que j'avais à traiter, et qu'il n'y avait que l'amour du grand, du vrai, du beau, qui pût animer mon génie*” (ROUSSEAU, 1972, p. 275). Assim, ligando-se às idéias de “*grand*”, “*vrai*” e “*beau*” este gênio marginal passa a encontrar nesta marginalidade a distinção que lhe parece devida à sua estirpe superior. Tal, procedimento, inclusive, servirá de tropo substitutivo para os artistas que, à semelhança do já citado Baudelaire, encontrarão no dandismo uma espécie de alternativa à vulgarização burguesa de uma arte mercadológica, a aristocracia possível do vagabundo ou do pária.

Além disso, a passagem faz menção a algo importante: a definição do gênio. Como diversas vezes foi dito, certas idéias são recorrentes no conceito, como originalidade, poder de criação, sensibilidade acentuada, mediação entre o divino e o humano, apenas para citarmos algumas das mais produtivas. Contudo duas idéias merecem destaque aqui. Em primeiro lugar, uma derivação do papel do gênio como mediador entre o plano humano e o divino: a figura do artista entusiasmado. Intimamente ligada a conceitos precursores do gênio (como a possessão), a idéia de entusiasmo remete-nos, inclusive etimologicamente, ao deus interior, ao homem tomado pelo divino. A chamada das Musas, no início de um poema como a **Odisséia** ou **Os trabalhos e os dias**, permite que o poeta, à semelhança do que ocorria com os profetas em relação ao futuro, veja o passado mítico e sirva de instrumento, de veículo para as divindades que o possuem. Com o advento do Romantismo, mas, já antes, em suas fontes como Rousseau, este papel passa a ser de inteira responsabilidade do artista que, tomado unicamente por seu gênio, pode realizar esta empresa sobre-humana. No caso do ambiente artístico-cultural em que Rousseau estava situado, notadamente o ambiente francês, a idéia de entusiasmo não passou despercebida nem mesmo durante os rígidos anos de formação da

doutrina clássica na França. Contudo, em termos literários, uma arte que havia encontrado seu apogeu nas peças de Racine não poderia deixar de relativizar o papel do gênio entusiasmado, e, em pleno século XVIII, a posição de Voltaire, conforme apontada anteriormente, é eloqüente por si só.

No caso de Rousseau, na sensibilidade capaz de gerar os arroubos líricos como os de **Les rêveries du promeneur solitaire**, com total identificação com a divindade Natureza, o entusiasmo assume papel preponderante. Não que Rousseau fosse insensível ao controlado entusiasmo genial da afiada verve de Voltaire, por exemplo. Afinal, mesmo após romper relações com o autor de **Candide**, Rousseau pôde ainda afirmar, segundo o descrito no livro dez das **Confessions**, o seguinte, em uma carta endereçada ao desafeto: “*De tous les sentiments dont mon cœur était pénétré pour vous, il n’y reste que l’admiration qu’on ne peut refuser à votre beau génie, et l’amour de vos écrits*” (ROUSSEAU, 1972, p. 315). Percebemos que, mesmo controlando o entusiasmo pelo uso da razão, o gênio de Voltaire, para Rousseau, era sobretudo gênio. Mas jamais poderia Rousseau concordar com Voltaire quando este afirmava, segundo uma passagem já mencionada aqui: “*Sapho exprimait l’enthousiasme de cette passion ; et s’il est vrai qu’elle lui coûta la vie, c’est que l’enthousiasme chez elle devint démence*”. Se se trata de demência, é uma santa demência da qual Rousseau partilhou ao colocar no cerne valorativo de toda Arte um indivíduo em toda sua riqueza interior. Fosse ela vislumbrada por seus anseios, seus medos ou suas paixões, não importava: ela era indício do deus pessoal e tutelar do Eu, o próprio entusiasmo genial.

Para termos uma melhor idéia da visão rousseauiana do gênio entusiasmado, podemos fugir dos limites do literário e lançar um breve olhar sobre seu o **Dictionnaire de musique**, em cujo verbete sobre o gênio podemos ler:

GÉNIE, s.m.: Ne cherche point, jeune Artiste, ce que c’est que le Génie. En as-tu : tu le sens en toi-même. N’en as-tu pas : tu ne le connaîtras jamais. Le Génie du musicien soumet l’Univers entier à son Art. Il peint tous les tableaux par des Sons ; il fait parler le silence même ; il rend les idées par des sentiments, les sentiments par des accents ; la douleur qu’il exprime, il les excite au fond des cœurs. La volupté, par lui, prend de nouveaux charmes ; la douleur qu’il fait gémir arrache des cris ; il brûle sans cesse et ne se consume jamais. Il exprime avec horreurs de la mort, il port dans l’âme ce sentiment de vie qui ne l’abandonne point, et qu’il communique

aux cœurs faits pour le sentir. Mais hélas ! il ne sait rien dire à ceux où son germe n'est pas, et ses prodiges sont peu sensibles à qui ne les peut imiter. Veut-tu donc savoir si quelque étincelle de ce feu dévorant t'anime ? Cours, vole à Naples écouter les chefs-d'œuvre de Leo, de Durante, de Jommelli, de Pergolèse. Si tes yeux s'emplissent de larmes, si tu sens ton cœur palpiter, si des tressaillements t'agitent, si l'oppression te suffoque dans tes transports, prend le Métastase et travaille ; son Génie échauffera le tien ; tu créeras à son exemple : c'est là ce que fait le Génie, et d'autres yeux te rendront bientôt les pleurs que tes Maîtres t'on fait verser. Mais si les charmes de ce grand Art te laissent tranquille, si tu n'as ni délire ni ravissement, si tu ne trouves que beau ce qui transporte, oses-tu demander ce qu'est le Génie ? Homme vulgaire, ne profane point ce nom sublime. Que t'importerait de le connaître ? tu ne saurais le sentir : fais de la Musique Française. (ROUSSEAU, 1995, p. 837-8)

É a culminância do deus interior, transfigurado no gênio criativo, próprio do artista, incomunicável e intransferível: *“En as-tu : tu le sens en toi-même. N'en as-tu pas : tu ne le connaîtras jamais”*. Submetendo todo o universo à sua arte maior, este gênio está também, em perfeita harmonia com o que vimos nas **Confessions**, condenado à marginalidade, ainda que voluntária, pois *“il ne sait rien dire à ceux où son germe n'est pas, et ses prodiges sont peu sensibles à qui ne les peut imiter”*. Contudo, se o gênio alija o artista dos demais, ele o faz porque eleva seu eleito a alturas inimagináveis, a transbordamentos de emoção proibidos aos outros. Na verdade, a afirmação grandiloqüente do fim do verbete (*“si les charmes de ce grand Art te laissent tranquille, si tu n'as ni délire ni ravissement, si tu ne trouves que beau ce qui transporte, oses-tu demander ce qu'est le Génie ? Homme vulgaire, ne profane point ce nom sublime”*) mostra claramente que marginalização, em termos geniais, é realmente eleição, possibilitando a ferina acidez do conselho àquele que, no domínio da música, não faz parte da confraria genial: *“fais de la Musique Française”*. Revanche ambivalente do artista incomum, ecoando na fina ironia de Verlaine afirmando que há apenas seu canto sugestivo, e que todo o resto é apenas literatura.

Rousseau, portanto, não apenas trabalha nas fundações de um arquétipo genial, mas, ao colocar-se como personagem titânico de si mesmo, identifica-se com o próprio arquétipo, torna-se o próprio arquétipo. Assim, da definição rousseauiana de gênio, podemos até mesmo encontrar a matriz de três dos gênios marginais

citados aqui: Verlaine (“*Il peint tous les tableaux par des Sons*”), Mallarmé (“*il fait parler le silence même*”) e Rimbaud (“*il brûle sans cesse et ne se consume jamais*”). Rousseau subverte as regras do jogo, cria de suas misérias sucessos inimagináveis, e, de seus sucessos, realizações prometeicas, sobre-humanas, divinas – mas metodologicamente demoníacas, de modo a forçar sua entrada entre os colossos do pensamento e da Arte de sua tradição lingüística e mesmo de fora dela. Assim, não causa espanto que, certas vezes, mesmo seus críticos tenham de dar o braço a torcer, reconhecendo em Rousseau, para além daquilo que puder ser considerado defeito ou falha, um gênio inquestionável, incontornável e, o que é ainda mais sublime, necessário. Dando a palavra a Gustave Lanson:

Enfin je suis tout à fait de l'avis de M. Faguet, qu'à de certains moments, dans les civilisations avancées, riches de chefs-d'œuvre littéraires, la meilleure maxime de pédagogie qu'on puisse donner, c'est d'écarter les livres. Fatalement l'acquisition du « savoir » tend à prendre dans l'éducation la place que doit tenir la formation du jugement et du caractère : il est bon qu'un Montaigne et un Rousseau nous remettent sous les yeux les fins essentielles de l'éducation. Nous finissons par oublier d'habituer l'enfant à penser, à force d'étaler devant lui les pensées des autres ; nous l'écœurions de littérature, et nous n'en faisons même pas un lettré. (LANSON, 1898, 786)

A aproximação entre Rousseau e Montaigne não é fortuita, sobretudo segundo a percepção historicista da Literatura de Lanson que, inevitavelmente, pensa em termos de canonização. Rousseau, apesar dos “complôs”, imaginários ou não, prepara o gênio que acabava de se assentar como termo para o ponto máximo de sua potencialização: o Romantismo. A maneira como os românticos se apropriaram do gênio demoníaco teria conseqüências profundas para o próprio *ethos* da literatura francesa e de seus artistas. Dentre eles, alguns merecem destaque por sua contribuição decisiva nos jogos infernais da excelência artística. Começemos com uma temporada no Inferno em companhia de Rimbaud.

O vidente de Charleville

Jean-Nicolas Arthur Rimbaud representa um desafio para a História da

Literatura. Além de revolucionar de modo extremo a poesia entre os dezesseis e os dezenove anos, teve uma vida tão incomum, com viagens, escândalos e aventuras, que o resultado só poderia ser a criação daquilo que nomeia uma obra fundamental de René Étiemble: **Le mythe de Rimbaud** (1952). Mas, no caso de Rimbaud, o mito se torna mistificação, e o abandono da poesia quando ele não tinha ainda vinte anos serviu para preencher esse ato das mais diversas interpretações, dentre as quais tem especial recorrência a de que Rimbaud, após testar os limites da linguagem poética, teria optado pelo silêncio como passo final de sua aventura artística. Não há elementos que sustentem tal tese, contudo, é interessante como ela contribui para a visão de um gênio consumido por sua arte e ansioso pelo impossível. Partindo de uma oposição ao gênio fracassado, Laubriet define o “*génie ambitieux*” nos seguintes termos:

En face de ces ratés, de ces insuffisants, combien plus grands et plus lumineux apparaissent [os gênios ambiciosos]. Pourtant, eux aussi se verront voués à l'échec, mais cette fois par un phénomène inverse, par une sorte de trop grande plénitude de dons et par suite d'un abandon exclusif à leur démon créateur. Ils apparaissent comme des chercheurs d'impossible. (LAUBRIET, 1961, p. 216)

Esta poderia ser uma referência ao Rimbaud mistificado que animou o discurso literário tornando-se praticamente um tropo artístico. Assim, qualquer interpretação de Rimbaud no sentido de uma definição do gênio seria de profunda influência na literatura posterior contaminando até mesmo a literatura precedente. O problema, claro, é retirar as camadas de discursos que criam, a partir de Rimbaud, algo sem dúvida atraente mas que não é, em última instância, realmente Rimbaud. E isso sem que se perca de vista o fato de que a mistificação, embora não contribua para uma especificação de Rimbaud como “escritura”, é de suma importância para Rimbaud como “leitura”. Fernand Destaing, por exemplo, em livro sobre **La souffrance et le génie**, destaca a condição de Rimbaud como “*adolescent sourdoué*” (DESTAING, 1980, p. 205), para celebrá-lo como “*peut-être le génie à l'état pur*” (DESTAING, 1980, p. 213). Mas como chegar a tal conclusão sem ceder à tentação de um biografismo sensacionalista? Destaing, embora recaia por vezes no *fait divers*, tenta uma análise do fenômeno Rimbaud a partir de seus textos e, se não logra um êxito completo de isenção, isso se dá pelo fato de utilizar o texto

rimbaldiano para provar uma interpretação psicanalítica e não o contrário. O resultado, ao submergir completamente diante do poder verbal de Rimbaud, é mais uma celebração da divindade antediluviana de Charleville do que uma iluminação de sua obra:

Mais l'artisan se fait artiste. Il met dans son immense dérèglement une rigueur sans faille. Il ajuste le débridement de ses idées avec une précision d'horloger. Il ajoute à une alchimie du verbe une chimie rigoureuse, une logique parfaite. Il met au point, minutieusement, une véritable science du désordre. Et c'est ainsi qu'avec un bric-à-brac enfantin, en somme, des mots magiques trouvés dans ses dictionnaires, mais aussi une syntaxe merveilleuse qui lui vient de ses humanités, il fait des vers sublimes. L'alchimiste a décidément du génie, il transforme en or le plomb des mots.
(DESTAING, 1980, p. 211)

E o gênio de Rimbaud consubstancia-se com sua produção e com as imagens presentes na mesma (“*dérèglement*” ou “*alchimie du verbe*”, apenas para citar as duas mais paradigmáticas). Neste ponto, cabe uma importante ressalva: seria possível uma outra abordagem? Ou o único meio de penetrar na “*parade sauvage*” rimbaldiana é segundo suas leis que, embora anárquicas, são rigorosíssimas? Especificamente com relação ao gênio em Rimbaud, o problema é particularmente difícil, em função das duas referências mais marcantes ao termo encontradas no grande livro de Rimbaud, **ILLUMINATIONS**. Em **Une saison en enfer**, no qual a postura demoníaca avulta desde o título infernal, não encontramos o termo, contudo, no trabalho definitivo de Rimbaud, os poemas em prosa de “*Conte*” e “*Génie*” são talvez os melhores e mais problemáticos exemplos do gênio em sua obra. Melhores porque em ambos o termo “*génie*” está presente de modo destacado; problemáticos porque, também em ambos, a dificuldade do texto e as sutilezas semânticas de utilização da palavra lançam uma nuvem que desvia os nossos olhos da questão.

Aparentemente, devido ao fato de estar presente desde o título, o poema “*Génie*” deveria ser o mais indicativo do gênio em Rimbaud. Todavia, uma rápida leitura basta para mostrar como as indicações, se existem, são imprecisas:

GÉNIE

Il est l'affection et le présent, puisqu'il a fait la maison ouverte à l'hiver écumeux et à la rumeur de l'été, lui qui a purifié les boissons et les aliments, lui qui est le charme des lieux fuyants et le délice surhumain des stations. Il est l'affection et l'avenir, la force et l'amour que nous, debout dans les rages et les ennuis, nous voyons passer dans le ciel de tempête et les drapeaux d'extase.

Il est l'amour, mesure parfaite et réinventée, raison merveilleuse et imprévue, et l'éternité : machine aimée des qualités fatales. Nous avons tous eu l'épouvante de sa concession et de la nôtre : ô jouissance de notre santé, élan de nos facultés, affection égoïste et passion pour lui, lui qui nous aime pour sa vie infinie...

Et nous nous le rappelons, et il voyage... Et si l'Adoration s'en va, sonne, sa promesse sonne : "Arrière ces superstitions, ces anciens corps, ces ménages et ces âges. C'est cette époque-ci qui a sombré !"

Il ne s'en ira pas, il ne redescendra pas d'un ciel, il n'accomplira pas la rédemption des colères de femmes et des gaîtés des hommes et de tout ce péché : car c'est fait, lui étant, et étant aimé.

O ses souffles, ses têtes, ses courses ; la terrible célérité de la perfection des formes et de l'action.

O fécondité de l'esprit et immensité de l'univers.

Son corps ! Le dégagement rêvé, le brisement de la grâce croisée de violence nouvelle !

Sa vue, sa vue ! tous les agenouillages anciens et les peines relevés à sa suite.

Son jour ! l'abolition de toutes souffrances sonores et mouvantes dans la musique plus intense.

Son pas ! les migrations plus énormes que les anciennes invasions.

O lui et nous ! l'orgueil plus bienveillant que les charités perdues.

O monde ! et le chant clair des malheurs nouveaux !

Il nous a connus tous et nous a tous aimés. Sachons, cette nuit d'hiver, de cap en cap, du pôle tumultueux au château, de la foule à la plage, de regards en regards, forces et sentiments las, le hêler et le voir, et le renvoyer, et sous les marées et au haut des déserts de neige, suivre ses vues, ses souffles, son corps, son jour. (RIMBAUD, 1989a, p. 108-9)

Canto lírico de celebração do amor e da liberdade redentora, esse poema nos apresenta um problema justamente pelo destaque identificador do gênio como “*amour*”. Ao apresentá-lo como “*Il est l'amour, mesure parfaite et réinventée, raison*”

merveilleuse et imprévue, et l'éternité : machine aimée des qualités fatales", Rimbaud inscreve seu gênio na tradição platônica. Tal procedimento o afasta de sua percepção como um poderoso poder criador original aproximando-o da divindade pessoal socrática, mas, por outro lado, conforme já foi dito, essa memória lingüística pensa o gênio como *daímon*, o que o demoniza etimologicamente e, além disso, o aproxima da grande metáfora do personagem de Sócrates para seu poder mental – seu gênio podemos sempre dizer. Sua dose de demonização se apresenta em suas “qualidades fatais”, o que corrobora o agonismo sutil com relação à palavra-chave cartesiana de “razão maravilhosa e imprevista”, que aponta para o trabalho racional tornado invenção progressiva (“medida perfeita e reinventada”) e seu papel eternizador (“eternidade”). Mas o que talvez o que mais problematize o texto seja justamente a voz lírica que transborda a primeira pessoa do singular e implica o leitor em um “*nous*”. As relações de construção do sujeito apontam, assim para um indício do papel ético do gênio, que repercute nos dois poemas em questão de Rimbaud. Vejamos o outro:

CONTE

Un prince était vexé de ne s'être employé jamais qu'à la perfection des générosités vulgaires. Il prévoyait d'étonnantes révolutions de l'amour, et soupçonnait ses femmes de pouvoir mieux que cette complaisance agrémentée de ciel et de luxe. Il voulait voir la vérité, l'heure du désir et de la satisfaction essentiels. Que ce fût ou non une aberration de piété, il voulut. Il possédait au moins un assez large pouvoir humain.

Toutes les femmes qui l'avaient connu furent assassinées : quel saccage du jardin de la beauté ! Sous le sabre, elles le bénirent. Il n'en commanda point de nouvelles. - Les femmes réapparurent.

Il tua tous ceux qui le suivaient, après la chasse ou les libations. - Tous le suivaient.

Il s'amusa à égorger les bêtes de luxe. Il fit flamber les palais. Il se ruait sur les gens et les taillait en pièces. - La foule, les toits d'or, les belles bêtes existaient encore.

Peut-on s'extasier dans la destruction, se rajeunir par la cruauté ! Le peuple ne murmura pas. Personne n'offrit le concours de ses vues.

Un soir, il galopait fièrement. Un Génie apparut, d'une beauté ineffable, inavouable même. De sa physionomie et de son maintien ressortait la promesse d'un amour multiple et complexe ! d'un bonheur

indicible, insupportable même ! Le Prince et le Génie s'anéantirent probablement dans la santé essentielle. Comment n'auraient-ils pas pu en mourir ? Ensemble donc ils moururent.

Mais ce Prince décéda, dans son palais, à un âge ordinaire. Le Prince était le Génie. Le Génie était le Prince.

La musique savante manque à notre désir. (RIMBAUD, 1989a, p. 58-9)

A ciclicidade desafiadora da lógica de causa e efeito é o principal elemento dificultador do poema que, apropriando-se da tradição do conto maravilhoso que repercute por seu título, frustra nossa expectativa de *epos* pela seqüencialidade no tempo. A chave obscura do parágrafo final que nos permite entrever a utilização, por parte de Rimbaud, de uma poética musical capaz de nos permitir temas e contra-temas, bem como uma retomada dos mesmos na progressão de uma estrutura sinfônica, ajuda-nos a não naufragar na estranheza, mas não resolve de modo definitivo a questão fundamental para uma análise do gênio em Rimbaud: como encarar o transsubjetivismo do par *Génie/Prince*? Roger Munier, em um texto impregnado pela magia verbal de Rimbaud, intitulado “**Génie**” de Rimbaud, busca resolver a questão articulando ambos os poemas:

Qu'était donc ce "Génie"? Rien d'autre que l'image du désir, de l'appel, de la "promesse" d'un autre amour. "Le Prince était le Génie. Le Génie était le Prince". Et cela nous ramène au poème que nous interrogeons.

Où le Génie n'est plus que "Génie" justement, sans article. Ce "Génie", qui est élan, qui est appel, est nôtre aussi bien : notre possible, notre impossible. (MUNIER, 1988 p. 26)

O ponto mais importante da passagem de Munier é justamente a primeira pessoa do plural que a permeia. Reconhecendo sua natureza de questionamento ético, Munier pensa o gênio rimbaldiano para além da ética textual particular e atinge a ética humana como um todo. Assim, atingimos uma visão ampla do gênio partindo de Rimbaud que, de acordo com a tradição de demonização positiva na qual se insere, torna-se celebração do impulso, das pulsões humanas que nos obrigam ao querer mais. A ética infernal (ainda que seja, é bom que se repita, positivada) é bem percebida por Munier, sobretudo quando este aproxima os textos rimbaldianos sobre

o gênio em **Illuminations** de "Délires I", de **Une saison en enfer**. O texto prima por um satanismo selvagem, e um excerto basta para termos uma idéia:

DELIRES

I

-

VIERGE FOLLE

-

L'EPOUX INFERNAL

Ecoutons la confession d'un compagnon d'enfer :

[...]

"Je suis esclave de l'Epoux infernal, celui qui a perdu les vierges folles. C'est bien ce démon-là. Ce n'est pas un spectre, ce n'est pas un fantôme. Mais moi qui ai perdu la sagesse, qui suis damnée et morte au monde, - on ne me tuera pas ! - Comment vous le décrire ! Je ne sais même plus parler. Je suis en deuil, je pleure, j'ai peur. Un peu de fraîcheur, Seigneur, si vous voulez, si vous voulez bien !

"Je suis veuve... - J'étais veuve... - mais oui, j'ai été bien sérieuse jadis, et je ne suis pas née pour devenir squelette !... - Lui était presque un enfant... Ses délicatesses mystérieuses m'avaient séduite. J'ai oublié tout mon devoir humain pour le suivre. Quelle vie ! La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde. Je sais où il va, il le faut. Et souvent il s'emporte contre moi, moi, la pauvre âme. Le Démon ! - c'est un Démon, vous savez, ce n'est pas un homme.

"Il dit : "Je n'aime pas les femmes. L'amour est à réinventer, on le sait. Elles ne peuvent plus que vouloir une position assurée. La position gagnée, coeur et beauté sont mis de côté : il ne reste que froid dédain, l'aliment du mariage aujourd'hui. Ou bien je vois des femmes, avec les signes du bonheur, dont, moi, j'aurai pu faire de bonnes camarades dévorées tout d'abord par des brutes sensibles comme des bûchers... "

"Je l'écoute faisant de l'infamie une gloire, de la cruauté un charme. "Je suis de race lointaine : mes pères étaient Scandinaves : ils se perçaient les côtes, buvaient leur sang. - Je me ferai des entailles partout le corps, je me tatouerai, je veux devenir hideux comme un Mongol : tu verras, je hurlerai dans les rues. Je veux devenir bien fou de rage. Ne me montre jamais de bijoux, je ramperais et me tordrais sur le tapis. Ma richesse, je la voudrais tachée de sang partout. Jamais je ne travaillerai... " Plusieurs nuits, son démon me saisissant, nous nous roulions, je luttais avec lui ! - Les nuits,

souvent, ivre, il se poste dans des rues ou dans des maisons, pour m'épouvanter mortellement. - "On me coupera vraiment le cou ; ce sera dégoûtant." Oh ! ces jours où il veut marcher avec l'air du crime !
(RIMBAUD, 1989c, p. 119-21)

Demoníaco, escravizador, cruel, criminoso: o “*Époux infernal*” é a expressão radical do satanismo. Mas representa antes a face sombria do gênio que não pode ser contida por regras, tão cara ao Romantismo. Na verdade, temos uma zona problemática, pois, se realmente se tratasse de uma anulação das regras, a dimensão do crime, por exemplo, seria extinta: sem leis não há transgressão. Contudo o gênio existe não apenas contra as regras, mas igualmente apesar das regras. Na série de cartas que entram na composição do volume **Racine e Shakespeare**, Stendhal, na longa polêmica com Auger, representante de uma visão classicista, faz um interessante comentário com relação ao assunto:

Si Aristote ou l'abbé d'Aubignac avaient imposé à la tragédie française la règle de ne faire parler ses personnages que par monosyllabes, si tout mot qui a plus d'une syllabe était banni du théâtre français et du style poétique [...] ; eh bien ! malgré cette règle absurde, les tragédies faites par des hommes de génie plairaient encore. Pourquoi ? c'est qu'en dépit de la règle du monosyllabe, pas plus étonnante que tant d'autres, l'homme de génie aurait trouvé le secret d'accumuler dans sa pièce une richesse de pensées, une abondance de sentiments qui nous saisissent d'abord [...].
(STENDHAL, 1996, p. 70)

O exagero, aqui, importa menos que a visão do gênio e sua relação com a coerção exterior à sua obra. Contrariando as regras, ele aproxima-se do demônio de “*Délires I*”, e, percebendo essa aproximação, Munier tem a precisa sensibilidade daquilo que é o gênio em Rimbaud: “*Comme ‘l’Époux infernal’ d’Une Saison en enfer, il est cette part de nous-mêmes qui ne nous laisse pas de repos*” (MUNIER, 1988 p. 28).

A partir disso, começamos a perceber algumas das implicações éticas mais profundas do gênio demoníaco rimbaldiano, sobretudo pela implicação do Outro na construção do Eu. Mesmo a primeira pessoa do plural no poema “*Génie*” remete-nos a isso: “*En ce sens, le ‘nous’ de Génie (‘nous, debout...’ ‘Nous nous le rappelons...’*

'lui qui nous aime...') serait au 'Génie' ce que la 'vierge folle' de Délires I est à 'l'Époux infernal' dans l'aventure personnelle de Rimbaud' (MUNIER, 1988 p. 28). Indo além, e lembrando de "Conte", poderíamos mesmo afirmar: "'Le Prince était le Génie. Le Génie était le Prince', on pourrait dire : la vierge folle était l'Époux infernal – l'Époux infernal, la vierge folle, soit une part de Rimbaud en lutte avec l'autre : Rimbaud en lutte avec lui-même" (MUNIER, 1988 p. 28).

Mas Munier não chega diretamente ao ponto mais importante : a visão do gênio em Rimbaud também leva a uma invenção que se apropria da alteridade, uma poética do Outro. Essa alteridade radical da invenção rimbaldiana é um dos elementos dificultadores para a inteligência de sua obra. Assim, ao leitor, resta a necessidade de se iniciar nos mistérios da alquimia verbal do vidente de Charleville; mas como fazê-lo? Felizmente, Rimbaud legou à posteridade um livro de rituais elucidativo, uma carta na qual os passos iniciáticos a serem dados são traçados com precisão. Devido à grande extensão da carta, o que impede sua reprodução na totalidade, façamos uma seleção de seus momentos mais importantes para a reflexão proposta:

Car JE est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute, cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bord sur la scène

[...]

Je dis qu'il faut être 'voyant', se faire 'voyant'.

Le Poète se fait 'voyant' par un long, immense et raisonné 'dérèglement' de 'tous les sens'. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant! — Car il arrive à l'inconnu! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, ils les a vues! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïs et innommables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé !

[...]

Je reprends :

Donc le poète est vraiment voleur de feu.

Il est chargé de l'humanité, des animaux même ; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions ; si ce qu'il rapporte 'de là-bas' a forme, il donne forme ; si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue ;

— Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra !

[...]

Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant. Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle : il donnerait plus — que la formule de sa pensée, que la notation 'de sa marche au Progrès'. Enormité devenant norme, absorbée par tous, il serait vraiment 'un multiplicateur de progrès' !

[...]

En attendant, demandons aux 'poètes' du 'nouveau', - idées et formes. Tous les habiles croiraient bientôt avoir satisfait à cette demande : - ce n'est pas cela !

Les premiers romantiques ont été 'voyants' sans trop bien s'en rendre compte : la culture de leurs âmes s'est commencée aux accidents : locomotives abandonnées, mais brûlantes, que prennent quelque temps les rails. - Lamartine est quelquefois voyant, mais étranglé par la forme vieille. - Hugo, 'trop cabochard', a bien du Vu dans les derniers volumes : Les Misérables sont un vrai 'poème'. J'ai Les Châtiments sous main ; 'Stella' donne à peu près la mesure de la vue de Hugo. Trop de Belmontet et de Lamennais, de Jehovahs et de colonnes, vieilles énormités crevées.

Musset est quatorze fois exécration pour nous, générations douloureuses et prises de visions, - que sa paresse d'ange a insultées ! O ! les contes et les proverbes fadasses ! O les Nuits ! O Rolla ! ô Namouna ! ô la Coupe ! tout est français, c'est-à-dire haïssable au suprême degré ; français, pas parisien ! Encore une œuvre de cet odieux génie qui a inspiré Rabelais, Voltaire, Jean La Fontaine, commenté par M. Taine !

[...]

Les seconds romantiques sont très 'voyants' : Th. Gautier, Lec[onte] de Lisle, Th. De Banville. Mais inspecter l'invisible et entendre l'inouï étant autre chose que reprendre l'esprit des choses mortes, Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, 'un vrai Dieu'. Encore a-t-il vécu dans un milieu trop artiste ; et la forme si vantée en lui est

mesquine : les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles.
(RIMBAUD, 1989b, p. 142-147)

Eis alguns trechos da carta enviada por Rimbaud a Paul Demeny em 15 de maio de 1871, conhecida, como outras da mesma natureza, pelo sugestivo nome de *Lettre du Voyant*, Carta do Vidente. Nesta carta, Rimbaud compõe praticamente uma mini-poética capaz de dar conta da poesia futura, já que ele inicia a carta com a seguinte afirmação: “*J’ai résolu de vous donner une heure de littérature nouvelle; je commence de suite par un psaume d’actualité*” (RIMBAUD, 1989b, p.140). Em seguida, ele expõe seu próprio poema “*Chant de guerre Parisien*” para depois afirmar: “*Voici de la prose sur l’avenir de la poésie*” (RIMBAUD, 1989b, p.141). Sem dúvida um exemplo excelente do ideal de renovação lingüística da lírica moderna em suas raízes.

Normalmente, considerada como texto doutrinário, a Carta do Vidente pode ser perfeitamente considerada como literatura, ainda que tal abordagem tenha seu toque de provocação. E, transpondo então certos limites, podemos até mesmo considerar que o lado programático da carta adquire um novo estatuto, como uma espécie de percurso iniciático capaz de conduzir leitor e artista rumo ao novo, ao “*inconnu*”. Sem perder de vista o agonismo demoníaco de uma iniciação (ainda que positivado em todas as sociedades secretas nas quais se torna metodologia), separemos quatro passos dados no percurso do trecho citado e vejamos este aspecto de Rimbaud a partir de quatro afirmações da Carta do Vidente.

Car JE est un autre

Ao estabelecer esta alteridade radical capaz de provocar uma forte estranheza, Rimbaud alia com perfeição o conteúdo à forma ao propor uma construção muito inusual em língua francesa. Seria de se esperar algo do tipo “*Car je suis un autre*”, ou (o que já seria suficientemente estranho) “*Car j’ est un autre*”. Entretanto, ele prefere uma forma ainda mais extrema, capaz de produzir uma alteridade na própria linguagem. Com isso, ele antecipa, através do tom explicativo da conjunção “*car*” o caráter didático de seu texto. Ao exprimir sua condição de *outro*, remete-nos a um eu-profundo de caráter iniciático. E, por fim, ao expandir as

possibilidades da língua francesa, também antecipa a “Nova Língua” das Palavras de Poder dos iniciados. Em seguida, ele desenvolve cada um destes temas.

Je dis qu'il faut être 'voyant', se faire 'voyant'

A partir desta afirmação, Rimbaud começa a explicitar sua poética. Didaticamente, ele ensina o meio pelo qual o neófito de poesia pode se tornar um membro desta exigente sociedade: “*Le Poète se fait 'voyant' par un long, immense et raisonné 'dérèglement' de 'tous les sens'*”. Ele não esconde as dificuldades de quem ousa praticar o “desregramento de todos os sentidos”, mas acena com o prêmio final de tal ousadia, a possibilidade de se tornar o supremo Conhecedor, Aquele-Que-Sabe. Mas, aquele que conhece o quê? Simplesmente aquele que conhece o “*inconnu*”, o desconhecido-inconhecido, a Verdade maior que, segundo Rimbaud, é o objetivo da poesia. Quando se torna Vidente e chega ao “*inconnu*”, o poeta muda de estatuto, assumindo ares de sobre-humanidade, tornando-se antecipação e parte de uma espécie de “*Übermensch*”, ideal redefinido no termo “*horribles travailleurs*”, sintagma-irmão de “gênio demoníaco”. Aqui, os limites entre educação e iniciação se rompem e, ao ensinar o *modus operandi* da nova poesia, Rimbaud passa da condição de professor para Grão-Mestre, e o neófito potencial alvo da Carta do Vidente se torna Poeta-Iniciado.

Donc le poète est vraiment voleur de feu

Ao atingir este grau de conhecimento após sua iniciação, o poeta pode ambicionar maiores poderes, de modo que assume uma postura titânico-demoníaca que transparece através da identificação com Prometeu, o ladrão de fogo. Em “*Délires I*”, Rimbaud reafirma esta identificação com o elemento titânico-demoníaco ao colocar as seguintes palavras na boca da “virgem louca”: “*Quelle vie! La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde. Je vais où il va, il le fut. Et souvent il s'emporte contre moi, moi, la pauvre âme. Le Démon! — C'est un Démon, vous savez, ce n'est pas un homme*” (RIMBAUD, 1989c, p.120). Se pensarmos no cânone da língua como espaço do divino, vemos que Rimbaud, em sua demolidora crítica da tradição, mantém a postura demoníaca ao criticar, em Literatura, tudo aquilo que é

“français” como “*encore une œuvre de cet odieux génie qui a inspiré Rabelais, Voltaire, Jean La Fontaine*”; a referência a “*génie*”, aqui, não é fortuita. Com a transgressão, todavia, vem a possibilidade de aprimorar os iniciados por meio do estabelecimento do cânone outro, com Gautier, Lisle e Banville, mas, sobretudo, com Charles Baudelaire, de cujo poema final de **Les fleurs du mal** nasce o “*inconnu*” de Rimbaud, Baudelaire que é o “*premier voyant, roi des poètes, ‘un vrai Dieu*”. Esta identificação com um elemento transgressor capaz de apontar para um aprimoramento do iniciado e, através deste, poder ser a esperança de redenção de toda a humanidade, está presente nas doutrinas de diversas sociedades de cunho iniciático. Assim, após sua iniciação, o poeta pode realmente se tornar um “*multiplicateur de progrès*”. Mas, para isso, ele deverá transmitir a outros o “*inconnu*” que ele tem o privilégio de ver. Para isso, são necessárias Palavras de Poder.

Trouver une langue

Aqui surge a necessidade de uma Nova Língua capaz de dar conta de uma supra-realidade igualmente nova. Não sem razão, Rimbaud afirma que “*les inventions d’inconnu réclament des formes nouvelles*”. E qual é a forma nova que Rimbaud utilizará para descrever o indescritível? O poema em prosa, manifestação artística utilizada nas **Illuminations**, sua obra maior. Ao abolir os limites entre poesia e prosa, o Vidente pode também abolir os limites entre a realidade ordinária na qual sobrevive e o “*inconnu*”. Em tal processo, o poeta pode expandir sua graça e comunicar sua verdade ao mundo revitalizando e renovando suas palavras-mercadoria em Palavras de Poder. Embora essas formas novas possam causar estranheza de início, elas certamente poderão comunicar sua mensagem, pois, ao atingir seu máximo poder, elas recuperarão seu estatuto de *Logos*, palavra-idéia que o “*Evangelho de João*”, com aspectos gnósticos, identificará ao próprio Cristo, Deus-Palavra-Idéia a se fazer carne e a habitar entre nós. Ao atingirem este apogeu, as novas formas deixarão sua estranheza de lado e passarão a comunicar, ensinar e iniciar em um nível jamais visto. Ou, como afirma a Carta do Vidente, “*Du reste, toute parole étant idée, le temps d’un langage universel viendra!*”.

Este transcendentalismo metafísico é difícil e hermético, sem dúvida. Mas não é, em absoluto, inacessível ao mundo. Nas **Illuminations**, o poema “*Vies*”, dividido em três partes, apresenta na segunda a seguinte afirmação: “*Je suis un inventeur*

bien autrement méritant que tous ceux qui m'ont précédé; un musicien même, qui ai trouvé quelque chose comme la clef de l'amour" (RIMBAUD, 1989a, p.64). O grande mérito de encontrar alguma coisa como a "chave do amor", talvez esteja muito mais no ato de encontrar do que necessariamente no próprio objeto a ser encontrado. Afinal, na própria linearidade sucessiva da frase, o fato de o eu-lírico ser um inventor e a idéia de mérito surgem antes da chave encontrada. E, em um outro poema das **Illuminations**, "*Parade*", encontramos a seguinte afirmação, à primeira vista desanimadora: "*J'ai seul la clef de cette parade sauvage*" (RIMBAUD, 1989a, p. 60). Mas ela é desanimadora somente à primeira vista, pois as Verdades rimbaldianas não devem ser compreendidas através de uma percepção ordinária tão manca quanto a realidade (também) ordinária a que se relaciona. Ao falar de seu mérito, o eu-lírico identificou-se com um musicista, de modo que a nova língua, assim como a música, pode comunicar também além das palavras, ocupando os vazios assustadores e inacessíveis entre uma palavra e outra. É, sem dúvida, uma dura batalha, mas assim como encontramos no poema "*Guerre*", paradoxalmente "*C'est aussi simple qu'une phrase musicale*" (RIMBAUD, 1989a, p. 98). Que isso seja a principal via de entrada dos jogos subjetivos de um poema-chave para o gênio em Rimbaud como é o caso de "*Conte*", é mais do que uma feliz coincidência: é uma revelação.

Eis a iniciação rimbaldiana. É uma iniciação severa, ao fim da qual corremos o risco de nos tornar grandes doentes, grandes criminosos, grandes malditos. Mas a promessa de infinito é maior, as alturas do desconhecido valem todos os riscos. E nós podemos participar de tudo isto. Eis, também, o nosso desafio, a nossa tentação, a nossa glória. Talvez tenhamos forçado um pouco além da conta os limites entre a literatura e a vida, mas isso ocorre a todo momento, das mais diversas maneiras. Como ocorreu em 21 de Janeiro de 1998, quando o astrônomo E. West divisou no céu noturno um pequeno planeta, o 4635. West deu-lhe o nome de Rimbaud, em função desta passagem: "*J'ai tendu des cordes de clocher à clocher; des guirlandes de fenêtre à fenêtre; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse*" (RIMBAUD, 1989a, p. 71). Justificação quase teológica de um movimento ascendente que reabilita o Lúcifer caído, Rimbaud, no cume da verdadeira irmandade romântica francesa (mais do que como um dos grandes precursores do Simbolismo, que também foi), inicia, por meio das chaves do seu gênio, o leitor, o Outro, em um novo patamar da percepção humana. O Adversário, aqui, aproxima-se tanto de nós mesmos que se torna quase um amigo, quase um irmão: a

transcendência do Outro no Eu. Deus e o Diabo, em tal cenário, também começam a se fundir, divinizando o gênio demoníaco a apontando para a essência do humano e para além. Mas, Rimbaud, desbravador de territórios insondados na literatura de sua vida e na vida de sua literatura, não foi o único nome do século XIX a articular os elementos. Talvez ele, corrigindo o Deus bíblico, tenha não dado alma aos filhos do barro, mas ajudado a formar a alma dos filhos do fogo. E, se Rimbaud assim o fez, antes dele alguém já havia criado esses rebentos das chamas.

O filho do fogo

A menção ao nome de Gérard de Nerval a essa altura da discussão representa um certo risco. Afinal, o autor não foi pródigo em exemplos a respeito da temática do gênio e, se pensarmos em termos do que se declara, tampouco do diabo, especificamente falando. Em seu monumental estudo sobre **Le diable dans la littérature française**, Max Milner aponta com correção o problema ao afirmar : *“Nous avons quelque peu hésité à inscrire le nom de Gérard de Nerval dans le prolongement d'un chapitre consacré à la réhabilitation de Satan. Le diable occupe, dans la vaste e multiforme mythologie de Gérard, une place apparemment fort restreinte”* (MILNER, 1971, p. 275). Todavia, por trás dos ritos de restauração e perpetuação que a mitologia nervaliana, atualizada em seu ato poético, promove, há muito de transgressão demonizante, e o próprio Milner, em seguida à sua ressalva, concorda que *“de nombreux textes épars montrent que cette question revêtait pour Gérard autant ou plus d'importance que pour beaucoup de ses contemporains”* (MILNER, 1971, p. 275).

Mas, e quanto ao gênio em particular? Há elementos que também justifiquem a inclusão de Nerval nessa confraria ao mesmo tempo genial e diabólica? Se considerarmos quantitativamente, não; felizmente, em matéria de discurso literário, é em termos qualitativos que devemos sempre nos pautar. Assim, em uma passagem discreta de **La main enchantée**, encontramos o seguinte trecho:

Il est des gens qui ont plus de sympathie pour telle ou telle grande qualité, telle ou telle vertu singulière. L'un fait plus d'estime de la magnanimité et du courage guerrier, et ne se plaît qu'au récit des beaux faits d'armes; une

autre place au-dessus de tout le génie et les inventions des arts, des lettres ou de la science ; d'autres sont plus touchés de la générosité et des actions vertueuses par où l'on secourt ses semblables et l'on se dévoue pour leur salut, chacun suivant sa pente naturelle. (NERVAL, 1935, p. 12)

Quase despercebida em meio a um exercício de aparente tolerância com relação aos procedimentos valorativos do ser humano, encontramos uma das raras menções diretas de Nerval ao gênio, ligado ao caráter de invenção, seja nas artes em geral, seja no caso específico das letras ou mesmo da ciência, fazendo do gênio um demiurgo. No caso de Nerval, isso basta para aproximar o gênio do princípio demoníaco. Em um trabalho seminal a respeito de escritor, **Gérard de Nerval, expérience et création**, Jean Richer destaca exatamente tal aspecto ao lembrar que *“souvent, Gérard identifia le diable ou le personnage démoniaque au Démiurge, ou bien encore il en fera la figure de la Raison triomphante de l’obscurantisme religieux”* (RICHER, 1970, p. 140). A menção à razão, eterno eco à divindade tutelar representada por Descartes, deve ser aqui vista com certo cuidado, pois equilibra-se, na obra de Nerval em uma delgada corda que ata o princípio luminoso da razão com um certo lado obscuro místico que, ao iluminar, tende a fazê-lo com suas próprias e satânicas luzes. Assim conforme fará posteriormente Rimbaud, Nerval abre espaço para o poeta prometeico, ladrão de fogo e ancestral mítico de Lúcifer-Satã. Assim lembrando ainda Richer, é importante destacar que *“les personnages de Caïn et de Prométhée prirent aux yeux du poète une importance particulière: ce sont l’un et l’autre des ‘voleurs d’étincelle”* (RICHER, 1970, p. 146), ou ainda, mergulhando mais verticalmente na questão: *“Le personnage romantique chez Nerval, en proie de la tentation de la chair et de l’esprit, victime de lui-même, des dieux, du démon ou du destin s’identifie tantôt à Prométhée, tantôt à Lucifer-Satan, tantôt à Caïn”* (RICHER, 1970, p. 139).

Esse satanismo potencial de Nerval estará presente de modo marcante em sua mitologia particular, mesmo que o poderoso sincretismo mascare a referência direta. Em um dos poemas mais intrigantes de **Les chimères**, “Antéros”, temos a presença demoníaca por toda parte:

ANTÉROS

*Tu demandes pourquoi j'ai tant de rage au coeur
Et sur un col flexible une tête indomptée;
C'est que je suis issu de la race d'Antée,
Je retourne les dards contre le dieu vainqueur.*

*Oui, je suis de ceux-là qu'inspire le Vengeur,
Il m'a marqué le front de sa lèvre irritée,
Sous la pâleur d'Abel, hélas! ensanglantée,
J'ai parfois de Caïn l'implacable rougeur!*

*Jéhovah! le dernier, vaincu par ton génie,
Qui, du fond des enfers, criait : " Ô tyrannie! "
C'est mon aïeul Bélus ou mon père Dagon...*

*Ils m'ont plongé trois fois dans les eaux du Cocyte,
Et, protégeant tout seul ma mère Amalécyte,
Je ressème à ses pieds les dents du vieux dragon.*

(NERVAL, 1972, p. 180)

Poderíamos justificar o demonismo nervaliano por meio do panteão satânico que ele apresenta, com *Caïn*, *Bélus* ou *Dagon*, por exemplo, mas dois aspectos merecem o devido destaque. O primeiro é a construção do eu-lírico em termos de titanismo agonista do Eu, conforme encontramos na primeira estrofe. Reclamando para si a invencibilidade indômita de Anteu, ele pode justificar seu belicismo frente ao poder estabelecido, conforme se vê em expressões como “*tête indomptée*” ou “*Je retourne les dards contre le dieu vainqueur*”. O segundo é derivado do primeiro: assim como Anteu é derrotado por Hércules, também os demais são subjugados em última instância, pelo deus vencedor cristão; como pode um Eu se firmar em termos agônicos diante da derrota? Ora, Assim como o Caim que surge no poema não é o estigmatizado em termos negativos, e sim o vingador, pelo sangue de Abel, dos caprichos de seu Deus, e, talvez, o anúncio do mestre do fogo e da forja construtor de cidades, o deus vencedor está longe do princípio de *agape* da primeira epístola de João, sendo antes o deus guerreiro do *tetragrammaton*, YHWH, senhor da montanha de fogo. Isso basta para notarmos as sutilezas de transposição de identidade no poema de Nerval, e o verso nove (“*Jéhovah! le dernier, vaincu par ton génie,*”), na mesma medida em que celebra o Senhor da Guerra de uma época desprovida de um Anti-deus – na qual o Mal também era da alçada divina –, pensa o

agonismo em termos de um confronto de gênios.

Essa confrontação que revisa o divino como poder e criação encontra na obra de Nerval um eco ainda mais importante. No grupo de sonetos de **Les Chimères** intitulado “*Le Christ aux oliviers*”, o desespero do Messias antes de sua morte transborda por meio de um esvaziamento do céu através da morte de Deus. Entretanto, conforme seria de se esperar em um gênio inscrito em uma tradição francesa de titãs equiparados que torna fluidos tanto a divindade quanto o satanismo, o grupo de “*Le Christ aux oliviers*” se encerra de maneira ambígua, percebendo o potencial de ressurreição do mito cristão e circunscrevendo-o em um processo de superação com relação aos mitos precedentes:

V

*C'était bien lui, ce fou, cet insensé sublime...
Cet Icare oublié qui remontait les cieux,
Ce Phaéton perdu sous la foudre des dieux,
Ce bel Atys meurtri que Cybèle ranime!*

*L'augure interrogeait le flanc de la victime,
La terre s'enivrait de ce sang précieux...
L'univers étourdi penchait sur ses essieux,
Et l'Olympe un instant chancela vers l'abîme.*

*"Réponds! criait César à Jupiter Ammon,
Quel est ce nouveau dieu qu'on impose à la terre?
Et si ce n'est un dieu, c'est au moins un démon..."*

*Mais l'oracle invoqué pour jamais dut se taire;
Un seul pouvait au monde expliquer ce mystère:
- Celui qui donna l'âme aux enfants du limon.*

(NERVAL, 1972, p. 187)

Aproximando o mito do Cristo com aqueles de Ícaro (o Humano que busca o Sol) e Faetonte (o Sol que busca o Humano), bem como de Atis e Cibele (destruição e restauração pelo princípio divino), Nerval indica a ambigüidade fundamental do Cristo que ele constrói. Sua vitória por meio da ambigüidade da derrota, simbolizada no desesperado César interrogando o oráculo, explode os limites entre o divino e o

demoníaco com o verso “*Et si ce n'est un dieu, c'est au moins un démon...*”. Eis um mistério que desnuda o agonismo que serve de base do diabólico em Nerval e que também serve de base para seu gênio. Mas é um mistério auto-centrado, e o único que pode explicá-lo encontra-se no famoso verso que encerra o poema: “- *Celui qui donna l'âme aux enfants du limon*”. O YHWH guerreiro do início do Antigo Testamento, criando Adão da junção da água e da terra – o barro, o *limon* – e acrescentando-lhe um terceiro elemento: *ruah*, o sopro divino que já pairava sobre as águas – o ar. Nerval, com a totalidade de sua obra, aproveita-se da oscilação de identidade de deus-demônio-gênio e, assumindo seu papel prometeico acaba dando, por sua vez, alma a **Les filles du feu**. Através da consagração do Eterno-Feminino que poderia atualizar o ato de ressurreição do mito cristão em princípio amplo de restauração e volta à Idade de Ouro, Nerval aprimora sua idéia de gênio, realizando de modo definitivo algo que já se insinuava em sua obra. Citada de maneira providencial por Jean Richer, podemos lembrar de uma carta de Nerval a Jules Janin na qual comenta aspectos de seu Fausto pessoal, **L'imagier de Harlem**, no qual liga o diabo à descoberta e invenção dos meios de impressão. Em uma passagem, falando das personagens femininas da obra, Nerval faz a seguinte observação:

L'inventeur a auprès de lui deux femmes: la femme bourgeoise qui ne le comprend pas et le fait souffrir, mais qui le sauve par le sentiment religieux; et la femme idéale, son rêve, le rêve éternel du génie dominé par l'amour propre et que l'auteur de Faust avait symbolisé par Hélène, ici c'est Allah, c'est-à-dire Lilith la femme éternellement condamnée de la tradition arabe, et dont le Démon se sert pour séduire tous les grands hommes et leur faire manquer leur but. (apud RICHER, 1970, p. 138)

Buscando ampliar o mito fáustico (cuja versão de Goethe Nerval traduziu brilhantemente em sua primeira parte), o poeta cria uma visão do feminino que serve de força motriz e destrutiva do gênio. Isso, por sinal, liga-se de modo especialmente forte com o princípio genial em Nerval, e é Max Milner que ressalta: “*Son drame n'est donc pas celui de l'homme de génie livré au mal, mais celui de la tentation de l'homme de génie par la sensualité, le désespoir, et la réussite terrestre*” (MILNER, 1971, p. 283). A mulher, aqui, não é, claro, mero substituto do mal, disforizada ao extremo. É um princípio feminino que ecoa textos apócrifos que, antes do Concílio

de Nicéia, ainda faziam parte do cânone, como o primeiro **Livro de Enoch**, no qual os anjos caídos, antes de terem sua queda creditada ao orgulho por Agostinho, caíam por luxúria, presas da sedução das belas filhas dos homens.

São celebrações dos aspectos primitivos do ser humano, em toda a potência de sua ambigüidade que coloca em xeque o princípio ético não para negá-lo, mas para repensá-lo e reinterpretá-lo. São, também, celebrações do lado direito do cérebro, contra a razão e a lógica, e mecanismos de defesa em última instância para influência cartesiana que, não obstante, também é retrabalhada por Nerval. Mas se nos lembramos do primeiro verso do quinto poema de “*Le Christ aux oliviers*”, no qual lemos “*C’était bien lui, ce fou, cet insensé sublime...*”, encontramos a passagem para uma visão do gênio em Nerval que ultrapassa o autor e toca o homem empírico: a loucura. Embora os distúrbios mentais – sérios – tenham levado Nerval ao suicídio, trata-se um caso específico de loucura: o delírio sagrado. Assimilando ao Cristo e, por conseguinte, ao demoníaco e ao genial, Nerval constrói uma dinastia de sublimes insanos que atinge seu ápice ao criar o próprio poeta como sujeito. Como bem lembra Jean Richer:

Nerval, par un curieux pressentiment, s'intéressa au thème de la folie avant de présenter lui-même des signes de déséquilibre mental. Les fous décrits par lui ont en commun deux caractéristiques importantes : 1° Ils ont de sang royal, ou bien se croient tels, mais conservent un doute sur leur origine ou sur leur identité personnelle ; 2° Sous la masque de la folie, ils dissimulent une profonde sagesse. Le roi-poète est son propre fou ; le fou est roi ; ce sont déjà deux propositions complémentaires. (RICHER, 1970, p. 622-3)

Essa complementaridade em Nerval do poeta como louco, criando uma espécie de aristocracia genial, mostra como a visão agônica do gênio demoníaco pode nos revelar muito sobre a criação da identidade, do ser humano como sujeito. Todavia, apesar da soberba performance de Nerval, um outro titã teve muito a dizer a respeito do tema. Nascido antes de Nerval e morto poucos anos antes de Rimbaud, quando este já havia abandonado há muito a Literatura, ele atravessou o século XIX e, termos de fama e reconhecimento, chegou o mais próximo possível do que seria o modelo de gênio nacional na França. Mas a Victor-Marie Hugo ligou-se outra sina que a visão do artista genial em sua obra ilumina com o brilho da Estrela

da Manhã.

Le début de Satan

Hugo poderia ser facilmente classificado como o poeta do gênio. Um dos motivos é o fato de Hugo ser um dos mais ciclópicos autores da Literatura, com uma produção oceânica que toca os mais diversos gêneros literários. E, se pensamos individualmente em algumas de suas obras, como **Les misérables**, **Notre-Dame de Paris** ou **La légende des siècles**, vemos como o folêgo das obras é um indício de quão ambicioso era o projeto literário hugoano. Mas outro motivo deve ser lembrado para justificar a alcunha de Hugo como poeta do gênio, e esse é particularmente interessante para a discussão aqui estabelecida: Hugo trabalhou de modo privilegiado o gênio em suas obras. Assim, abre-se um enorme leque de opções de abordagem da temática em sua produção; todavia, devido ao já citado caráter oceânico da mesma, devemos ser cuidadosos para evitar o afogamento diante das possibilidades. Novamente em função do recorte proposto, seria interessante lançar um olhar sobre os momentos em que o gênio em Hugo mais nos permite avaliar as implicações de seu demonismo essencial. A primeira obra que nos vem à mente é justamente o inacabado poema **La fin de Satan**, por razões óbvias, seguida da longa reflexão a respeito do gênio representada por **William Shakespeare**, na qual o bardo inglês assume o manto de avatar da genialidade poética. Dessa maneira, guiamo-nos sobretudo a partir dessas obras.

Publicado postumamente em 1886, **La fin de Satan**, por sua natureza inacabada, coloca-nos diversos problemas. Com relação ao próprio papel de Satan no poema, teríamos a narração de sua queda, sua ira, rebeldia e sentimento de vingança e, por outro lado, seu aparente arrependimento e, por fim, sua redenção. Satan assumiria, desse modo, o papel do gênio romântico que impulsiona a humanidade adiante, a despeito de sua situação (momentânea, nesse sentido) de caído essencialmente mau. A este respeito, é ilustrativa a posição de Gérard Dessons e Henri Meschonnic que, analisando o poema hugoano a partir de sua forma como invenção – o verdadeiro princípio da poeticidade – vêem em seu caráter inconcluso um indício de uma poética do inacabado com reflexos no jogo de

sentidos do texto. Segundo os autores: “*Ce poème est une contre-création du monde, le commencement est si loin qu’il n’y a plus de commencement, de début radical, la chute du damné (vers 29) est à la fois l’épopée du Mal et le commencement invisible de sa rédemption, à contre-orthodoxie*” (DESSONS, MESCHONNIC, 2003, p. 194). Tendo isso em vista, que tipo que gênio é construído aqui?

Essa tendência ao contra-movimento leva-nos a pensar com cuidado a respeito de qualquer idéia expressa pelo poema, incluindo, assim, o gênio. Em **La fin de Satan**, a palavra “*génie*” surge apenas duas vezes, mas de modo precioso. Na primeira ocorrência, temos Satan na seção “*Hors de la Terre III*”, no qual o anjo caído já dá mostras de perder sua força combativa inicial. Todavia, de início, temos ainda um Satan indomável, capaz de auto-afirmações vigorosamente contrárias ao universo divino:

*J'ai fait mieux que la Haine; ô vide! ô cécité!
J'ai fait l'Envie. En vain ce Dieu bon multiplie
Ces colosses dont l'âme est de rayons remplie,
Le génie et l'amour et l'héroïsme; moi
Par la négation je fais ronger la foi;
Je suis Zoïle; autour des Socrates j'excite
Anitus, et je mets sur Achille Thersite,
Et tout pleure, et j'égale, à force de venins,
A l'éclat des géants le gonflement des nains.*
(HUGO, 2002, p. 202)

Excepcional passagem a partir da qual poderíamos pensar em uma cisão entre o demoníaco e o gênio, uma vez que “*génie*”, juntamente com “*amour*” “*héroïsme*”, pertencem à esfera do sagrado. Mas o *modus operandi* do arroubo retórico de Satan nos mostra um outro contra-movimento, desta vez sutil. Reclamando para si a possibilidade de fazer mais do que instigar o ódio, criando a inveja, Satan, como figura do poeta agonista, utiliza a litotes para afirmar o gênio como valor. O signo de Satan é o orgulho e consciência de seu poder e querer, e os exemplos de inveja elencados, com “*Zoïle*” (um dos críticos de Homero que será, para Hugo, o paradigma da inveja, a ponto de o poeta lhe dedicar uma seção em **William Shakespeare**), “*Anitus*” (um dos acusadores de Sócrates no caso que o

levará até a cicuta) e “*Thersite*” (exemplo de traidor invejoso na **Ilíada**), gritam a todo instante a palavra mediocridade, ou seja, nada próximo ao titanismo orgulhoso de Satan. É justamente o contrário dos exemplos de excelência com Homero, Sócrates e Aquiles, representantes do gênio que, por contra-corrente, identifica-se com Satan mesmo na queda. Dessa maneira, de modo hábil, Hugo aproxima-se seu Satan da genialidade.

Mais evidente é a segunda ocorrência da palavra:

*L'antique patient de l'éternel supplice,
Pour souffrir à jamais à jamais rajeuni,
Lui, l'immense oeil de tigre ouvert sur l'infini,
Satan, le mal, l'horreur condensée en génie,
L'anxiété, le guet, la douleur, l'insomnie,
Dormait.*

(HUGO, 2002, p. 229)

Situado na seção “*L'ange Liberté*”, Satan, aqui, encontra-se próximo da redenção que lhe restituirá a condição de Lúcifer, em um contra-movimento da própria queda primordial. Mas, apesar das boas perspectivas que se oferecem, no momento em que Satan é diretamente ligado ao gênio, sendo ele, ainda em sua condição de caído, “*horreur condensée en génie*”, temos o agonismo voltando com total força. Satan é apresentado também como “*l'anxiété*”, “*le guet*”, “*la douleur*” e “*l'insomnie*”; seu poderoso vitalismo demoníaco e ressaltado pelo fato de que, a despeito da dor e da angústia, ele dormia, mas a ambigüidade entre o positivo e o negativo, entre o divino e o demoníaco, em suma, o *agón* primordial que define o gênio, está presente.

E, se temos oscilação transubjetiva aqui, isso significa que, especificamente no caso de Satã, ele tende ao divino, com implicações sérias para o artista genial que é seu avatar na Terra. O próprio papel do anjo Liberté é um forte indício nesse sentido. Max Milner, citando o feliz paralelo que Auguste Viatte estabelece entre **La fin de Satan** e **Le Testament de la Liberté**, do *abbé* Constant oferece um interessante ponto de reflexão. O *abbé* Constant, muito mais conhecido pelo nome que representou um dos expoentes do ocultismo no século XIX, Eliphas Lévi, traça uma interessante relação de parentesco entre Lúcifer e o anjo Liberté, com direito a um

outro e importante membro da família: “*Quand la lumière se fut affranchie, elle donna naissance à deux filles, la Poésie et la Liberté. La Liberté, fille de l’Intelligence, sortit du front de Lucifer ; et la Poésie, fille de la Contemplation, sortit de son cœur avec ses premiers sanglots*” (apud MILNER, 1971, p. 410). Trata-se de uma liberdade difícil, nascida como uma belicosa Atena da fronte de Zeus, e igualmente difícil é poesia, fruto do choro e ranger de dentes. A ascendência da contemplação apenas torna mais heróica a resistência diante da condição adversa. Ainda pensando no paralelo com o texto de Lévi, a menção ao gênio, aqui, embora beba em sua origem etimológica latina é sintomática: “*L’esprit d’amour empruntera leurs traits pour soumettre et sauver l’ange rebelle, et il viendra aimer et féconder les deux nobles sœurs, sous les traits glorieux du génie régénéré*” (apud MILNER, 1971, p. 410). Melhor dizendo, o eco etimológico, na passagem, é especialmente importante nos jogos transubjetivos do gênio de Hugo, pois, ao permitir a regeneração do gênio (o paralelo das “filhas do fogo” luciferinas com as de Nerval é impressionante) pode nos levar diretamente à regeneração do demônio, apontando justamente para o divino.

A dificuldade da empreitada é mais do que óbvia, mas contribui para um prodigioso titanismo genial não apenas em **La fin de Satan**, mas do Hugo enquanto artista. Paul Zumthor, em livro intitulado **Victor Hugo, poète de Satan**, chega a canonizar Hugo como gênio mártir, cuja grandeza se constrói a partir justamente do desvelamento de Satan: “*Le génie, au sens que lui donne Hugo, et qui ne convient bien qu’à lui seul, est une vocation de terreur. On ne la réalise pas sans héroïsme : ‘On souffre dans la lumière... Brûler sans cesser de voler, c’est là le prodige du génie’. Hugo se sacrifie*” (ZUMTHOR, 1973, p. 128). Com um outro movimento sublime, Hugo, ao cantar e tornar eticamente do gênio as misérias de Satan, permite uma brecha na qual o ser humano como um todo, também vítima das mesmas misérias, possa identificar-se com a Estrela da Manhã que despenca dos céus, em seguida com o gênio e, por fim, com a própria divindade. A esse respeito, Zumthor lembra com acerto:

Le génie de Hugo est de saisir l’apparence de ce qui échappe à toute description, de ce que la structure du langage défendrait de nommer dans un autre style que le sien, - et d’y déchiffrer un monstrueux tétragramme qui est Deus parce qu’il est Homo. C’est le génie des mages. (ZUMTHOR,

1973, p. 118)

Uma iniciação rumo ao divino nos moldes de Rimbaud, pela invenção de uma língua própria, como a poética hugoana do inacabado. Ao fazê-lo, propõe uma pedagogia da leitura que leva seus interlocutores a participarem de sua iniciação. E, o que mais impressiona, utilizando as misérias como ponto de partida para a redenção, positivando o disfórico, divinizando o demoníaco. Hugo roça as raias do incomunicável, em um canto tão inefável quanto o nome secreto de Deus. E, ainda espantosamente, não precisa adotar uma postura reducionista para fazê-lo. Como afirma Claude Rétat em ***X, ou le divin dans la poésie de Victor Hugo à partir de l'exil***:

Le divin selon Hugo se perçoit certainement dans une conception de Dieu, que dans un abandon de la conception pour une recherche de la prise de force : dans un rétablissement effectué sur l'impalpable, dans l'émerveillement même de faire servir ce qui échappe, et donc de le maîtriser, sans pourtant le réduire. (RÉTAT, 1999, p. 119)

Tornar-se, diabolicamente, uno com a divindade. Sob tal égide, teríamos o mais radical exercício de transubjetivação, capaz de, sem negar o sujeito, levá-lo além de seus limites que ele julgava pré-estabelecidos. Um exercício do “Eu”, a partir do qual buscamos apreendê-lo

Mas como apreender o “Eu”? Ou, apresentando a questão de outra maneira: como estabelecer os limites do *ethos* sem limitá-lo ou deformá-lo de modo a perder o sentido do característico distintivo que deveria ser instaurado por si, mesmo em uma dinâmica cultural e social? As questões sobre a natureza subjetiva, normalmente, caem na armadilha do deslocamento de visão, de modo que o ético normalmente é definido a partir do político, com o indivíduo sendo medido pelo valor consensual da *pólis*. Contudo, a dinâmica política articula-se não na igualdade absoluta, mas, antes, nos comprometimentos e jogos de poder da casta privilegiada, de modo que o político normalmente significa o aristocrático. Por ironia, percebemos que a memória lingüística que acompanha a estrutura social aponta justamente para o princípio de distinção no que se refere ao “Eu”. Os *aristoi*, mesmo quando mascarados em pseudo-estruturas democratizantes, trazem consigo a exigência da excelência, o que apontaria para um ideal igualmente excelente – em teoria, claro.

Falta sempre, uma vez que se trata de um transbordamento político, precisar a partir de quais parâmetros tal excelência será determinada. Habitualmente, o resultado é excludente e apoiado em um princípio sectário. O mais incrível é que tal tendência possa reclamar para si a aura de tolerante, gregária e democrática. Em meio a tal mistificação tendenciosa, o “Eu” não pode senão naufragar.

Uma outra maneira de pensar o “Eu”, sobretudo a partir da questão controversa do valor, passa por um exercício de escuta. E, de início, essa escuta afasta-se do coletivo e mergulha no “Eu” de modo vertiginoso. Despido dos penduricalhos das convenções, o indivíduo pode se pensar de modo ao mesmo tempo severo e sem preconceitos. Pode, assim, construir a noção de si mesmo e a noção de valor de modo solidário, engajando seu Ser em frentes de combate que nascem justamente no sujeito consciente de sua existência. Contudo, tal posicionamento não exclui de maneira alguma o “Outro”. Apesar de iniciar-se no “Eu” para uma afirmação do indivíduo, quase imediatamente passa-se à esfera da alteridade radical, uma vez que a própria instauração do indivíduo como realidade consistente inicia o processo de instauração do “Outro”, por relações não de continuidade, mas de contigüidade. Desse modo, o valor que se estabelece é fruto não dos comprometimentos das relações inter-humanas fundadas na falsa igualdade demagógica e estranguladora (é sempre mais fácil negar a diferença do que repensar o valor na diferença), mas, antes, do equilíbrio do juízo que enfoca a dinâmica da epifania ética do indivíduo em contato com o seu semelhante. E uma maneira de ilustrar tal fenômeno consiste exatamente em utilizar a idéia de gênio, uma vez que ela articula (mesmo quando transmutada em noção ou, mais ainda, conceito) valor e indivíduo.

Eis porque é paradigmático o caso de Victor Hugo que sempre articulou em sua obra a questão do gênio que, em seu íntimo, reconhecia em si. A anedota segundo a qual certa vez, nu, diante do filho, teria dito: “veja, isso é um gênio”, ilustra o quanto a idéia de genialidade ligou-se ao autor Victor Hugo a ponto de contaminar o homem empírico. Tal tendência aponta, por um lado, para o titanismo do “Eu” que transborda a ponto de confrontar-se com os poderes da Natureza – avatar do divino – sob o signo demonizante, tal como se pode notar no Anjo Caído promotor do progresso em **La fin de Satan**. Mas, por outro, leva a um exercício de escuta do “Eu” que exige, em sua universalidade, a escuta do “Outro”. Mais uma anedota, esta da frase escrita em um caderno aos quinze anos (“serei

Chateaubriand ou nada!”), mostra-nos um aspecto pouco mencionado da visão hugoana do “Eu” enquanto gênio e, portanto, enquanto valor. O gênio, em Hugo, articula o sujeito e sua alteridade. Não por meio da convenção político-social (o dínamo contra o *status quo* que foi o escritor jamais o permitiria), mas por uma identificação entre “Eu” e “Outro” que se dá apesar da diferença; mais, que se dá em função da diferença fundamental.

Todavia, essa diferença, na esfera do valor, não impede que se reconheça no “Outro” a possibilidade do seu devir. Ao contrário, ela pressupõe a dinâmica em crescimento orgânico do indivíduo de modo a ver no próximo uma possibilidade concreta do meu ontem e do meu hoje. Assim, como negar a comunicação entre o “Eu” e o “Outro” no hoje para a discussão do valor? O gênio, assim, embora transgressor em função da ordem estabelecida anuladora da diferença, cria outra ordem, fundamentada na consciência de si e da alteridade. Não se trata de pensar a tradição em termos de um fiel da balança fossilizado, mas como uma dinâmica discursiva capaz de, por sua vez, dinamizar a própria genialidade. Ao escrever sua grande obra sobre o gênio, Hugo exercitou sua escuta e transformou-a em um estudo sobre **William Shakespeare**. Shakespeare representa para Hugo a perfeita expressão do poeta como profeta e sacerdote, ou utilizando justamente a expressão de Hugo: “*le poète est prêtre. Il ya ici-bas un pontife, c’est le génie*” (HUGO, 2003, p. 75)⁵⁵. Assim, o titã francês utilizava o Bardo para plasmar uma visão particular de uma comunidade genial capaz de transcender a historicidade pelo discurso da arte (“*Le grand Art, à employer ce mot dans son sens absolu, c’est la région des Égaux*” [HUGO, 2003, p. 75]). No segundo livro da primeira parte de sua obra sobre Shakespeare, em um capítulo intitulado justamente “*Les génies*”, Hugo expõe sua visão sobre o tema nos seguintes termos:

*Homère, Job, Eschyle, Isaïe, Ézéchiël, Lucrèce, Juvénal, Tacite, saint
Jean, saint Paul, Dante, Rabelais, Cervantès, Shakespeare.*

Ceci est l’avenue des immobiles géants de l’esprit humain.

*Les génies sont une dynastie. Il n’y en a même pas d’autre. Ils portent
toutes les couronnes, y compris celle d’épines. (HUGO, 2003, p. 111)*

⁵⁵ Ou ainda, no poema “*Les mages*” de **Les contemplations**, em que há referência direta a Shakespeare: “*Génie! Ô tiare de l’ombre! Pontificat de l’infini!*” (HUGO, 1990, p. 464).

Chamam atenção pelo menos três elementos principais. O primeiro é a visão à primeira vista aristocratizante do gênio como membro de uma dinastia. Seu caráter nobre, simbolizado na coroa, eleva-se ao estatuto divino por meio da aproximação com o Cristo. O segundo elemento também corroboraria uma visão menos dinâmica e discursiva do gênio, ao falar de “*immobiles géants*”. Todavia, tais considerações apontam menos para uma reafirmação do estabelecido do que para a transgressão indomável. A aproximação com o Cristo se dá não em termos pios, mas por uma quase blasfêmia de extensão da divindade. Em “*immobiles géants*”, o titanismo pantagruélico (a menção a Rabelais não é gratuita, sobretudo da parte de um escritor francês) conjuga-se não com um caráter séssil, mas, ao contrário, com uma natureza irreduzível capaz de fazer frente ao infinito. Isso nos leva ao terceiro e mais importante elemento da passagem: a percepção da construção do gênio através de um diálogo trans-histórico. Em que pese a dificuldade de datação e mesmo a falta de certeza quanto à existência de alguns dos referidos mitos-autores, temos uma sistematização que leva em conta não apenas a historicidade de cada um dos membros do cânone hugoano, mas o diálogo que se estabelece entre eles no fluxo e na seta do Tempo. Ao tornar o gênio trans-histórico, Hugo pode pensar a questão do valor para além do conceito em sua materialidade no “aqui” e no “agora” de cada situação: temos a retomada do gênio-valor como idéia, universal e atemporal. A isso corresponde considerar seriamente também o “Outro” como valor sem que se anule o “Eu”, pois anular uma das partes corresponderia a anular a outra dada sua articulação solidária. Para tanto, é preciso pensar em um valor maleável, sim, mas que mantenha sua essência. Ou seja, um valor fundado no movimento e no intercâmbio, que se apropria da própria capacidade de mudança e crescimento do ser humano. Em uma passagem posterior do mesmo capítulo, Hugo volta a enumerar os mesmos modelos geniais, na mesma ordem, mas com duas e essenciais pequenas mudanças. A seqüência após a menção aos gênios também é ilustrativa:

Donc, dans la région supérieure de la poésie et de la pensée, il y a Homère, Job, Eschyle, Isaïe, Ézéchiël, Lucrèce, Juvénal, Tacite, Jean de Patmos, Paul de Damas, Dante, Rabelais, Cervantès, Shakespeare.

Ces suprêmes génies ne sont point une série fermée. L'auteur de Tout y ajoute un nom quand les besoins du progrès l'exigent. (HUGO, 2003, p. 120)

Se na primeira passagem citada tínhamos “*saint Jean*” e “*saint Paul*”, nessa temos, respectivamente, “*Jean de Patmos*” e “*Paul de Damas*”. A figura do primeiro, do discípulo que Jesus amava, passa, miticamente, do poeta do “Evangelho” para o profeta do “Apocalipse”, unindo, aqui, duas facetas do artista que já serviam de avatar do valor muito antes do termo “gênio” surgir com essa conotação. Já no caso de Paulo, a mudança é ainda mais impressionante, pois traz a menção à sua própria transformação no caminho para Damasco. Tal transformação aponta para a capacidade de evolução do próprio gênio e mostra como o cânone de Hugo nada tem de imóvel. “*Ces suprêmes génies ne sont une série fermée*”. Apesar da supremacia, apesar de afirmá-la, Hugo não a considera em termos de direito hereditário. Diante da necessidade do progresso da humanidade outros nomes podem ser acrescentados, o que, obviamente, abre espaço para o próprio Hugo, Satã-progressista escrevendo o infinito. Mas, aqui, na expansão da possibilidade de supremacia a despeito da tipologia e da diferença, a escolha se dá por um poder articulador que, tentados pela facilidade, poderíamos chamar de Deus em termos judaico-cristãos. Todavia, para Hugo, esse poder é o “autor de Tudo”, o que corresponde ao próprio gênio trans-histórico que, na especificidade da produção hugoana, significa a Literatura em sua discursividade fecundante. O *Logos*, que no princípio já era.

Porém, embora a questão trans-histórica seja de fundamental importância, uma outra também se apresenta de modo mais urgente. E ela é representada no texto de Hugo justamente na figura de Paulo. Ao lembrar a conversão em Damasco, Hugo aponta para uma outra mudança, a de nome. Saulo de Tarso, tornado Paulo de Damasco, representa a capacidade do gênio de se definir não apenas pelo “Eu”, muito menos pelo “Outro”. Ao tornar-se outro sujeito, Paulo traz consigo a idéia de um indivíduo que, não se anulando na alteridade, progride a arboresce assumindo o próximo como seu devir. Estabelece-se, dessa maneira, uma relação transubjetiva, na qual o “Eu” se faz sujeito ao tornar o “Outro” sujeito, como se no Paulo de Damasco o assumir a alteridade redimisse o Saulo de Tarso. E essa redenção é a tomada de posse de si, a compreensão do eu profundo, a apreensão do *ethos*. Não é sem razão que Hugo tenha escolhido justamente Paulo para simbolizar tal princípio. A metáfora do homem que fica cego para, enfim, ver, aponta para o (re)conhecimento do “Outro” e, em termos literários, para uma relação

mediada por um outro sentido. É um ato de escuta, de autorização do discurso do “Outro”, validado como sujeito. Como se no novo Paulo de Damasco, Estevão tivesse voz constante, a salvo da anulação simplificadora do Saulo emudecedor, a salvo das pedras da intolerância e da hipocrisia.

Hugo realiza um verdadeiro exercício de transubjetividade e determina sua existência como sujeito e gênio, ou seja seu próprio valor, no “Outro”. É sintomático que, em uma Europa assolada, já na época de Hugo, por intolerâncias nacionalistas, ele tenha escolhido como paradigma do gênio não um francês, mas um inglês, sem que para isso tivesse que negar sua tradição de influência linguística (a menção a Rebelais é evidente nesse sentido). Superando o egoísmo, Hugo pôde, assim, fundar sua idéia de gênio em uma base que não era sólida e, deste modo, sujeita à fragilidade da rigidez traiçoeira. Ele apresenta uma idéia mutável que, de modo algum, perde-se eticamente. Trata-se de um gênio mais humano, embora igualmente divino e diabólico; mais tolerante, embora perceba sua exceção e valor. Em suma, um gênio em que o “Eu” e o “Outro” cantam em conjunto através do Tempo e do Espaço. Um gênio universal. Por isso pôde dedicar seu livro sobre Shakespeare “à l’Angleterre”, terra que acolheu Hugo durante seu exílio, com as seguintes palavras:

Je lui dédie ce livre, glorification de son poète.

Je dis à l’Angleterre la vérité ;

mais, comme terre illustre et libre, je l’admire, et comme asile, je l’aime.

(HUGO, 2003, p. 48)

Um ato de amor capaz de fazer do “Eu” o “Outro”. Capaz de fazer do exílio um lar. No fim, encontramos a nós mesmos e ganhamos nossa identidade. Esse deve ser um meio de, verdadeiramente, ultrapassando qualquer clichê, voltar para casa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O GÊNIO : UM BALANÇO DIABÓLICO

Gênio e Ética

A visão específica do gênio depreendida das **Vorlesungen über die Ästhetik** de Hegel é, em linhas gerais, uma reiteração da visão geral: o gênio seria “aquele que tem o poder geral da criação artística bem como a energia necessária para exercer tal poder com o máximo de eficácia” (HEGEL, 1999, p. 276). Junte-se a isso sua natureza inata e facilidade decorrente do engenho para determinadas produções e temos um gênio que, devido ao poder que tem dentro de si, pode, quer e ousa ser genial. Enfim, mais uma reiteração do vitalismo e do titanismo demoníacos. Contudo, chama atenção o fato de Hegel exprimir diretamente uma visão do gênio que, desde o início, gerou polêmicas: a idéia de gênio nacional:

[...] diferentes artes dependem do gênio nacional e das naturais disposições de um povo. Os italianos, por exemplo, possuem o dom natural do canto e da melodia, mas já nos povos nórdicos a música e a ópera, embora hajam sido cultivadas com êxito, não constituem um produto do gênio nacional tal como as suas terras não se prestam para o cultivo das laranjeiras. [...] Pode-se, assim, falar de um nexos entre a arte e, por um lado, o seu modo de produção, por outro lado, o gênio nacional de um povo. (HEGEL, 1999, p. 276-7)

Que a idéia de gênio nacional serviu para reforçar animosidades entre países e justificar intolerâncias étnicas, isso é inegável. Todavia, aponta para um elemento fundamental que nem sempre é visto como deveria. A própria idéia de “gênio nacional” aponta para a Ética. Hegel discorre a respeito do *ethos* da arte e, assim, o *ethos* de uma arte em determinado país deveria corresponder ao *ethos* da própria nação, justificando, assim, expressões como “literatura francesa”, “música italiana” ou “filosofia alemã”. O rigor da tipologia das artes hegeliano talvez simplifique demasiado a questão, e, além disso, não mergulha no ponto mais interessante da mesma: pode a Arte desvelar o *ethos*?

Se sim, podemos também nos perguntar se esse *ethos* deve ou merece ser desvelado. Através da História, a identidade foi utilizada como brecha para momentos de pura barbárie, o que nos leva a duas perguntas: deveríamos permitir que esse *ethos* (distorcido ou não) nos levasse à barbárie? E, mais, muito mais grave: seria essa barbárie ética? Que não é moral, de acordo com a maioria das perspectivas políticas, poucos ousariam questionar. Mas as regras da *pólis* raramente condizem com as do indivíduo. E assim voltamos ao problema da Arte como motor de tal processo. Afinal, em Arte, gênio é valor; na Literatura, por exemplo, praticamente corresponde à literaridade. Sendo a manifestação da *areté* de um povo, o gênio nacional mostraria a excelência justamente daquilo que faz de um povo aquilo que é, isto é, seu *ethos*. A Arte, através do gênio, fundaria, assim, a identidade e, se pode promover sectarismo e intolerância, também possui o importante papel de nos ensinar a respeito de nós mesmos, o que é imprescindível para a construção do ser humano como sujeito. Joyce, em **The portrait of the artist as a young man**, tece por meio de Stephen Dedalus um modelo ético do artista, e mais: do artista genial e luciferino. Contudo, após sua *Bildung*, Stephen parte de sua terra Natal, a Irlanda, com um projeto: “*forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race*” (JOYCE, 1980, p. 228). O gênio nacional pode ser também um projeto libertador, no intuito de responder ao desafio do oráculo de Delfos levando-nos a conhecermos a nós mesmos.

Mas seria possível ainda falar em identidade e gênio nesses termos no início do século XXI? Afinal, até mesmo em função da demonização negativa pela qual passou a idéia de nação, bem como o sintomático envilecimento da idéia de gênio, parece por vezes um anacronismo insistir nesse ponto. Mas o gênio não pode ser confrontado na lição das formigas de força nos números: o gênio é força e apenas o discurso genial destrói o discurso genial, o que corresponde a perpetuá-lo. Já com relação à idéia de nação, uma *Weltliteratur* nos moldes goethianos nos mostra como a pátria do gênio não se deixa fixar por fronteiras políticas. Essas são as questões que realmente importam: o que é *ethos*? O que é Raça? O que é identidade? Jacques Attali, que buscou em Pascal uma possibilidade de gênio nacional da França, exprime sua angústia diante da questão e sua proposta de solução:

Aujourd'hui, le génie d'une nation est de plus en plus difficile à cerner et à définir : la mondialisation, le métissage, les progrès dans les technologies

de la communication, la demande d'autonomie des collectivités et des individus, le nomadisme réel et virtuel dissolvent les identités nationales et les réinventent sans cesse. Le génie ne réside plus dans un mode de vie, ni dans un système politique, encore moins dans une "race", mais dans l'art d'organiser une collectivité solidaire parlant une même langue, partageant des valeurs, un passé, et peut-être un avenir. (ATTALI, 2000, p. 12)

A idéia é tocante e talvez Attali não perceba a ironia de ser ele, um francês (inserido em um contexto no qual a figura de um deus tutelar, ausente, explode em uma miríade de titãs de um modo que não é visto em nenhuma outra literatura), a esclarecer a verdadeira pátria do gênio, ao menos o literário: a pátria é a língua. E, nesse caso, sendo ela compartilhada por gênios de todas as artes, confere ao gênio da língua aquela potencialidade semântica que o gênio nacional de Hegel, no fundo, apresentava. É o gênio voltando ao *genius*, tendo passado pelo *daímon* e pelo *ingenium*. Por isso optou-se, nesse trabalho, por abordar cada literatura em separado, quando teria sido igualmente ou mais enriquecedor contrastá-las a cada instante. Contudo, se fosse assim feito, perderíamos o diálogo de Milton e Blake em suas sutilezas terminológicas; perderíamos a tragédia fáustica que levou Thomas Mann, após se apropriar da língua de Goethe, a escrever o mais germânico dos romances; perderíamos, enfim, Descartes fundando sua pátria verbal ao decidir escrever o **Discours de la méthode** em francês, e não em latim – e não teríamos o gênio francês cujo nome, na verdade, é Legião.

Mas agora, ao colocá-los juntos após a separação, verificamos como, em todos os casos, desceu-se ao Inferno em busca do gênio para, no fim, cada aventureiro encontrar-se a si mesmo. Cada um deles encontrou o Eu, porque cada um deles encontrou o Outro. O gênio demoníaco assume-se como tal encarnando o Outro, o Esquerdo, aquele que é diferente. Suas roupagens sob a forma de maldito, criminoso e louco apenas intensificam o processo e nos colocam diante de um considerável nó poético, estético, sociológico, antropológico e, sempre e sobretudo, ético. Se o gênio é aparentado do louco, porque celebra-se o primeiro e encarcera-se o segundo? Pensando a literatura em termos transsubjetivos, Gérard Dessons propõe uma visão da alteridade na arte que se encaminha nesse sentido:

En art le jugement de folie a une fonction: s'opposer à la dilution du sujet transcendantal, modèle de l'individuation. Confronté au passage des

sujets que constitue toute œuvre d'art, il interprète ce mouvement d'altérité comme une aliénation, c'est-à-dire comme une altération d'identité. Jouant littéralement le rôle de garde-fou, le discours alors confond l'activité critique avec l'expérience narcissique. L'œuvre démente, c'est d'abord l'œuvre que je ne peux pas accepter comme ayant quelque chose à me dire. Si elle ne me dit rien – merci, ce pas pour moi –, c'est aussi qu'elle a beaucoup à me dire d'un moi dont elle témoigne que je l'excède infiniment, puisque la relation artistique m'identifie par-dessus le paradigme de mes valeurs, de ces valeurs que je reconnais comme m'y reconnaissant. C'est toute la problématique de la transsubjectivité qui se trouve alors en jeu. Il en va de la validité de la conscience comme modèle de la subjectivité, et de celle de l'individualisme comme conception de l'individuation. (DESSONS, 2004, p. 189-90)

Perceber no Outro uma outra possibilidade do Eu, nosso porvir, o momento em que nossos limites explodem e vamos além do que nós somos. No caso dos doentes mentais, que, ao atuarem como interpretantes do gênio, abrem espaço para que a genialidade seja também um interpretante da loucura, temos um exercício da tolerância que não se funda no subterfúgio simplista e facilitador da negação das diferenças. Ao contrário. Devemos fazer do Outro sujeito, com suas idiossincrasias, com sua diferença radical que tão difíceis são de suportar. Mas aí encontramos a verdadeira lição do gênio, em todo seu caráter demoníaco. Assim como os precursores, divindades tutelares, estabelecem os parâmetros da excelência e, por negação, do desvio, aqueles que os sucedem, demônios igualmente tutelares, assumem o desvio e, em sua busca de espaço, por vezes o desvio do desvio. Mas, no fim, o pai poético estava lá, esperando, ainda que o filho o negue. O mesmo filho que o pai esperava, amoroso e ansioso, mesmo que minta para si mesmo fingindo que não era assim. Isso porque ambos estão presos em uma situação de mútua dependência, presos eticamente na solidariedade. Não nos tornamos sujeitos a não ser quando fazemos do Outro sujeito, eis um novo ditado que passou por vários textos e várias bocas, devendo permanecer desse jeito, infinitamente enunciado por infinitos enunciadores. Individuação sem individualismo. O Inferno um pouquinho mais perto do Céu.

A guisa de conclusão: quando ELE cobra o contrato

Depois de atravessarmos o rio de vozes que nos acompanharam nessa visita ao gênio demoníaco, podemos nos perguntar se houve algum risco. Afinal, estivemos tratando com o Diabo e suas artimanhas, bem como com Deus e seus desígnios igualmente perigosos. Eis aqui um dos riscos evidentes, o de se deixar levar discursivamente, demoniacamente, entrar no fluxo lingüístico da Arte e nele naufragar. Citando uma última vez Harold Bloom, que, sabendo que a crítica forte corresponde à poesia forte, sempre buscou a voz poética na voz crítica, ao se deixar levar pela empolgação em um comentário sobre Wordsworth, modera o tom ao brincar com toda seriedade: “Deixem-me reduzir minhas próprias hipérboles, que parecem pouco aceitáveis para minha profissão de estudioso da tradição poética” (BLOOM, 1994, p. 67). Quase não precisamos lembrar de que hipérbole, juntamente com a litotes, é justamente um dos tropos retóricos da demonização para entendermos o risco que corremos. O risco fundado no fato de que a Crítica e a Teoria são os efebos da Poesia, a doce e severa precursora.

Quando um crítico ou um teórico constrói um discurso a partir da Poesia, ele busca assimilar um pouco de sua força geradora, até mesmo como um recurso para tentar apreendê-la. É um movimento ao mesmo tempo de sedução e infiltração, equivale a pedir para se apresentar, sem, no entanto, realmente pedir. Como um discurso que se insinuasse, a princípio de modo evidente, destacado, para, depois, ressurgir sob camadas que, no entanto, mais revelam que escondem. Por isso o teórico e o crítico nunca apreendem a Poesia e o Gênio que a representa. Apenas aprendem com eles, e nunca o bastante. Pois a Poesia caminha no sentido inverso, hermética primeiramente, abre-se ao toque exegético apenas para ocultar-se em sua nudez.

Daí o risco da sedução diabólica da melodia inventiva na voz crítica; nunca se está afinado o bastante. Mas, é importante ressaltar, o crítico e o teórico, demônios que são, participam da relação transubjetiva com a Poesia, no espaço do poema, no espaço da narrativa, no espaço da peça teatral. E, como em um palco, encontra-se o prazer de poder ser outro, ser o Outro. O prazer que se pode ter no encontro com o Outro, no reconhecer-se nesse Outro, equivale, aqui, à esperança de que se

adivinha o próprio nome, entendido, aqui, como *ethos* textual. O Eu que é no Você; o Você que sou no Eu.

Tudo isso intriga e confunde, mas o que nos intriga e confunde é precisamente a natureza do jogo, do meu jogo, do seu jogo, do nosso. Um jogo no qual as regras dependem de muitos fatores, dos percursores, dos sucessores, dos filhos e dos pais. Um jogo que se realiza na discursividade através da História e dos sujeitos que a compõem. Algo como o jogo do “Livro de Tobias”, cujo original semítico se perdeu, levando Jerônimo a utilizar um texto aramaico para a Vulgata, que também se perdeu. Um texto cujas outras versões diferem consideravelmente entre si e com relação ao texto em latim. Um livro sobre um exilado, como o próprio livro, deutero-canônico, encontra-se exilado tanto da Bíblia hebraica quanto da protestante, e mesmo em sua pátria, a religião católica, foi aceito com hesitação e reserva. A história de Tobit, pai de Tobias, cego no exílio, como Milton na Restauração. De Sara, filha de Raguel, que, à semelhança de Fausto, tem uma relação com um demônio, Asmodeu, que infelizmente, custa-lhe sete maridos mortos nas noites de núpcias. E do próprio Tobias que, da mesma maneira que os infinitos titãs da literatura francesa, faz do problema solução, casando-se com Sara e curando a cegueira do pai. Mas, apesar do final feliz e edificante, fica sempre o risco, o leve odor de enxofre que leva os filhos a pagarem pelos pecados dos pais e, talvez, até mesmo os pais a pagarem pelos pecados dos filhos. Como na voz de um pai, exposta no livro do filho: a prece lamentosa de Tobit, que resume nossa aspiração e nosso medo diante de tudo que foi dito:

Tu és justo, Senhor,
e justas são todas as tuas obras.
Todos os teus caminhos são graça e verdade,
e tu és o Juiz do universo.
E agora, Senhor,
lembra-te de mim, olha para mim.
Não me castigues por meus pecados,
nem por minhas inadvertências,
nem pelas de meus pais.
Pois pecamos em tua presença
e desobedecemos a teus mandamentos;
e nos entregaste ao saque,
ao cativo e à morte,

ao escárnio, à zombaria e ao vitupério
de todos os povos entre os quais nos dispersaste.
E agora, todas as tuas sentenças são verdadeiras,
quando me tratas segundo minhas faltas
e as de meus pais.
(BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2003, p. 666)

CODA:

Um ensaio pessoal

A MENSAGEM DAS GRANDES NAVEGAÇÕES E A PESSOA GENIAL

Cantando espalharey por toda parte,

Se a tanto me ajudar o engenho e a arte. (CAMÕES, s/d, p. 84)

A celebridade dos dois versos que encerram a segunda oitava do primeiro canto d'Os lusíadas torna desnecessárias maiores apresentações. É a celebração mítica do povo português naquela que seria sua maior realização: a conquista simbólica do mar na época das grandes navegações. Todavia, esses dois versos encerram muito mais, e um percurso detalhado por seus elementos constituintes revela outras facetas do papel de Camões para a literatura portuguesa.

A primeira palavra citada inscreve Os lusíadas em sua natureza eminentemente literária: "cantando". O poema é canto, e, ao se colocar como tal, aponta para uma tradição que vai além do cânone de autores que usaram a palavra para se expressar artisticamente. Quando opta pela forma "cantando", Camões apresenta a si em uma instância que transcende as palavras inscritas no papel e toca o nível performático. Ao fazê-lo, recupera o poema e a poesia como celebração, ligando-se, em termos de tradição, a uma ascendência órfica. Tal procedimento se mostra necessário sobretudo pela articulação do sublime em termos longinianos que se opera pela proposta: em toda parte, em todo tempo. E esse caráter atemporal é traduzido no texto pelo gerúndio, estendendo o canto em um presente que se dilui sem perder a consistência e que anuncia a palavra seguinte.

Espalhar é um verbo ardiloso que, na memória lingüística, nem sempre pode ser utilizado sem um tom disfórico. Quando Camões opta por "espalharey" e não por "divulgarei", "proclamarei", ou algo do gênero, arrisca-se a evocar o princípio de diáspora e o caráter raleado que não seriam condizentes com o ideal de perpetuação proposto na passagem. Aqui, uma leitura atenta mostra como o grande épico português ultrapassa as procelas das sutilezas da língua e reforça seu processo de mitologização da raça. Espalhar se torna ato mítico de doação, sparágmos ritual por meio do qual o sacrifício e a dor dos navegantes portugueses legam à humanidade um infinito um pouco mais amplo pela conquista do mar.

Disjecta membra que nunca perdem a unidade, passagem transgressora e auto-afirmadora do humano ao divino.

A expressão seguinte merece ser considerada em conjunto: “por toda parte”. Assim como o tempo mítico fora do Tempo estava presente em “cantando”, o espaço para além do Espaço está presente aqui. Tal prodígio vence quaisquer limites de paradoxo que possam ser inferidos pelo absoluto buscado e atingido por um ser limitado espacial e temporalmente, por um ser humano. A noção de amplitude e de voracidade geográfica é construída por meio da aproximação de “toda” e “parte”. Opostos lingüísticos que, em comunhão, são mais que mera soma. São a promessa do “mais”, do “além”, conforme as promessas que, vindas do mar, chegavam, quase sussurro, às margens do Tejo.

*No verso seguinte, temos, a despeito da magnitude da empreitada, a lembrança das limitações humanas, expressas pela conjunção condicional “se”. É a marca do Acaso, cujo reflexo é o mar, e ao qual se deve resistir. Contudo, sua natureza de hipótese ressalta a possibilidade concreta da tragédia e do fracasso, Adamastores de antes da dobra do cabo. Não poderia ser diferente, uma vez que as conquistas cantadas n’**Os lusíadas**, se realizadas por deuses, nada seriam. Mas, realizadas por homens, e a despeito dos deuses, são milagres que se fazem canção.*

O “a tanto” aqui presente reitera o contraponto entre o humano e o divino. O objetivo inicial se cristaliza na palavra que se separa da preposição e faz brilhar a dimensão da empreitada, “tanto”. É o eco da dimensão infinita do mar no horizonte, é a consciência de que se deve bebê-lo embora não seja isso possível. A noção do ciclópico, do titânico que é exigido pelo oceano de Atlas. Conquistar o mar também é suportar o céu nos ombros, o espelho pesa tanto, tanto quanto.

O vocábulo seguinte apresenta uma voz que vai se sobrepor àquela marítima. É a voz do Autor, que não é o homem empírico. Embora esse homem empírico em questão pudesse perfeitamente fazer parte do canto, e não apenas como cantor, dados seus fatos e seus mitos. Mas não se trata disso, é um eu e uma voz que se realizam no texto e, nele, apagam-se parcialmente para melhor transparecer. Por isso um “me” que se dissimula, átono, e se insinua, de primeira e singular pessoa. É a voz do gênio da língua, e da Raça, porque da língua.

Esse gênio é citado, diretamente, na expressão que circunscreve e precisa o “ajudar”, pois esse gênio se realiza com “o engenho e a arte”. Continuando a

latinidade, herança e legado no verbo, o canto que eterniza é ingenium e é ars. Com este último, é trabalho, duro labor, é o confronto com o Acaso cruel, a tentativa de fugir da condição humana, ainda que se seja o gênio. É a constatação de quão triste estado tem quem se fia da ventura. Mas, uma vez que também se vê com muito trabalho comprar arrependimento, está ali “o engenho”, aquilo que, de tão essencialmente alheio ao Homem torna-se eticamente ligado a ele por aqueles que o celebram. Esse engenho, do homem engenhoso que, para além do Barroco, é genial, cria um espaço de consagração de todos os instantes a serem criados, cantados e celebrados. E, quando se entra em tal espaço, ali se vê tão profundo mistério na suma Alteza, que, vencida a Natureza, os maiores faustos do mundo poderiam ser julgados por maior baixaza. E Camões, sutilmente, opta por um dos elementos. Essa opção é percebida na opção de concordância, perfeitamente possível, que apresenta “me ajudar o engenho e a arte” em lugar de “me ajudarem engenho e arte”. Ainda que se levem em conta as sutilezas da métrica e do ritmo, a escolha – que sempre é escolha – atrai o verbo ao “engenho”, afastando-o da “arte”. É o pacto do gênio com o Gênio, aquele que o ajuda, além das condições do Acaso e das dificuldades de superar Tempo e Espaço ao se doar em sacrifício e benefício da Raça os amorosos membros de seu canto. E, assim, tanto armas quanto barões superaram mares nunca dantes navegados no espírito humano. Tamanha prova de Amor justifica, em língua portuguesa, a posição primacial de Camões. Trata-se de algo quase divino. Quase não... Quase não...

∞

Aqueles que tentassem se colocar no centro do diálogo genial em língua portuguesa necessariamente teriam de acertar contas com a divindade tutelar do idioma. Qualquer pessoa que ousasse tanto teria, logo, uma diabólica empreitada pela frente. E uma pessoa assim, um Pessoa, ousou. Em treze de junho de 1888, Fernando António Nogueira Pessoa vinha ao mundo para realizar um grande destino, conforme tantas vezes alardeou posteriormente. Nascido em Lisboa, o falecimento do pai, seguido de novo casamento da mãe, levou-o a ser educado em Durban, na África do Sul, onde chega ainda em 1896. Apesar de ter tido um primeiro contato com as letras em português, quase dez anos em Durban o tornam

perfeitamente bilíngüe. Porém, ao ver confirmada sua vocação poética, a despeito de belos poemas escritos em inglês, Pessoa volta-se para sua única pátria verdadeira, a língua portuguesa. Entretanto, ao voltar para sua casa poética, encontrou a incontornável presença de Luís de Camões. Seria necessário um confronto.

Se aceitamos a condição camoniana de divindade secular, qualquer movimento antagônico com relação a ele como figura ou discurso seria automaticamente uma empresa demoníaca. No caso de Pessoa, esse satanismo ativo estava presente desde a juventude, de modo que um manuscrito datado de 1907, assinado por um programático Alexander Search, dá um bom exemplo do que buscava Pessoa:

Compromisso assumido entre Alexandre Busca, residente no Inferno, em Parte Alguma, e *Jacó Satanás*, senhor, embora não rei, do mesmo lugar.

1. Nunca desistir nem recuar do propósito de fazer bem à humanidade.
2. Nunca escrever coisas sensuais ou de qualquer modo más, que possa servir de detrimento ou prejudicar aos que lerem.
3. Nunca esquecer, ao atacar a religião em nome da verdade, que a religião pode dificilmente ser substituída e a pobre criatura humana está chorando nas trevas.
4. Nunca esquecer o sofrimento e as dores humanas.

† A marca de Satanás. (PESSOA, 1974, p. 33)

Em que pese o lado humanitário e altruísta da proposta, em consonância com certas doutrinas que permeavam o pensamento esotérico de Pessoa, chama atenção o declarado satanismo assumido. Assim, o percurso poético decorrente de tal programa será feito sob o signo de “Jacó Satanás”, que faz menção a uma das mais problemáticas figuras do Antigo Testamento, o astuto irmão de Esaú que, pelo engodo, rouba a prerrogativa do primogênito do irmão mais velho e a benção de seu pai Isaac; o homem cuja esposa engana o próprio pai em favor do marido; o indomável patriarca que, em uma longa madrugada, luta com e resiste frente ao próprio YHWH. Fazendo um balanço de tais apontamentos, destaca-se, assim, um princípio de excelência agônico, que acaba por permear a própria visão pessoana do gênio. Em um texto provavelmente de 1924, Pessoa escreve:

Em Arte tudo é lícito, desde que seja superior. Não é permitido ao homem vulgar ser antipatriota, porque não tem mentalidade acima da espécie, a não pode ter pois acima da espécie imediata, que é a nação a que pertence. Ao gênio é permitido. Sucede, por ironia, que os grandes gênios são em geral conformes com os sentimentos normais: Shakespeare era intensamente, até excessivamente, patriota. (PESSOA, 1974, p. 268)

É evidente, aqui, uma visão do gênio que remonta tanto aos primórdios do estabelecimento do termo nos ditos pré-romantismos inglês e alemão quanto ao refinamento da idéia na visão kantiana do juízo estético: o gênio cria suas próprias regras, não podendo, assim, ser julgado a partir de critérios exteriores a si. O produto de tal postura e visão é insubmissão e rebeldia. Todavia, chama atenção que, para exemplificar o fenômeno, Pessoa opte por uma conservadora noção de patriotismo e utilize como modelo do gênio que a ele faz concessão a figura de William Shakespeare. Sem dúvida, o bardo inglês sempre foi presença constante na reflexão pessoana, mas, aqui, ele é um meio de fuga a um outro grande poeta, que, na língua de eleição de Pessoa, forjou patrioticamente sua Raça. A sombra é de Camões, a forja são **Os lusíadas**. O gênio modelar, aqui, era a divindade a ser destronada.

Daí a necessidade pessoana de desautorizar textualmente Camões. Sempre recorrente como tema do qual não podia fugir, o épico totêmico surge em afirmações que visam escapar à sua influência. Em um sintomático pós-escrito de uma carta enviada a João Gaspar Simões em 1931, Pessoa afirma:

Uma grande admiração não implica uma grande influência, ou, até, qualquer influência. Tenho uma grande admiração por Camões (o épico, não o lírico), mas não sei de elemento algum camoniano que tenha tido influência em mim, influenciável como sou. [...] É que o que Camões poderia me *ensinar*, já me fora *ensinado* por outros. A exaltação e sublimação do instinto de pátria são fenômenos inensináveis em substância: ou temos a capacidade de exaltar e sublimar os nossos sentimentos, ou a não temos. [...] E a construção e amplitude do poema épico, tem-as Milton (que li antes de ler os *Lusíadas*), em maior grau que Camões. (PESSOA, 1974, p. 67)

Seria ingenuidade da parte de alguém tão arguto quanto Pessoa ignorar que o patriotismo *português* é em grande medida camoniano por excelência. A viagem de Vasco da Gama às Índias é o mito fundador da nação lusitana e espelha as viagens do ancestral topônimo de Lisboa. Tampouco basta a auto-negação da influência de Camões coroada pela menção a Milton. De Milton, Pessoa tomou o paradigma fundamental do gênio agônico com o Satan do **Paradise Lost**. Tal paradigma combativo surge de modo explícito nos momentos em que Pessoa aproxima o gênio artístico – sobretudo literário – do gênio militar. A inventividade ou a intuição quase mediúnica, filtrada pela inteligência, estaria presente em ambos: “O homem de gênio é um intuitivo que se serve da inteligência para exprimir as suas intuições. A obra de gênio – seja um poema ou uma batalha – é a transmutação em termos de inteligência de uma operação superintelectual” (PESSOA, 1974, p. 269). Trata-se de um princípio que aspira a uma ética do fazer artístico que poderia, ao radicalizar o agonismo, negar até mesmo o adversário. É exatamente o que faz Pessoa ao discorrer a respeito dos precursores artísticos em geral em um de seus textos mais ambiciosos que, apesar de sua organicidade teórica, mantém caráter de escritura bastante fragmentário. O texto em questão é “Heróstrato”, e, aproveitando-se da desafortunada personagem que lhe dá nome, discorre a respeito da permanência e impermanência das obras literárias. Aproximando as idéias nem sempre concomitantes de celebridade e gênio, Pessoa apresenta um painel que diz muito a seu respeito. Com relação à já citada negação do precursor, o texto afirma que:

Quase não há ou não há mesmo, grande artista no mundo para o qual possa ser encontrado um definido precursor. Cada artista tem um estilo típico; contudo em quase todo caso, se não em todos, esse estilo típico já fora esboçado em um artista anterior sem importância. Se houve uma vaga influência nas correntes subterrâneas da época, que o primeiro colheu vagamente e o segundo claramente; se houve inspiração de caso, como coisa externa no primeiro, que o segundo, por contacto direto, despertou no seu cérebro temperamental para uma definida inspiração interior; se os dois casos foram consubstanciais, — nenhuma das hipóteses importa, exceto historicamente. O gênio será o produto final e será tão final depois como antes. (PESSOA, 1974, p. 498)

Amparando essa visão, pouco antes, Pessoa afirmava a respeito da mesma questão:

O fato central a respeito da verdadeira grandeza dos gênios é que eles não são precursores. O próprio exemplo que a palavra sugere define o caso: que João Batista foi o precursor de Cristo significa que ele carecia de importância em comparação com Cristo. (PESSOA, 1974, p. 498)

A lógica busca mascarar um fato inegável e que, conforme já apontava amplamente Harold Bloom através de toda sua obra, está no cerne da relação entre um artista e seu precursor: o temor angustiante de possivelmente ter chegado tarde demais, o medo de que não haja mais nada para ser dito. No caso de Pessoa, isso se mostrava de modo evidente na insistência na negação e fazia transparecer uma aspiração à celebridade que força perigosamente os limites entre o homem empírico e o autor que se realiza pelo texto. Unificando ambos e transcendendo-os, surge o gênio que, sendo avatar do valor e, assim, da excelência, permanência e canonicidade, tem por destino o de ser célebre. Mas, no caso de Pessoa, o relativo silêncio a respeito de sua obra entre seus contemporâneos apontava, por um lado, para a dimensão dolorosa e sombria do gênio e, por outro, para o risco de ter sua genialidade em posição desfavorável na balança da Arte frente ao seu imenso precursor. Com relação ao primeiro aspecto, forma-se, então, um modelo de gênio maldito e incompreendido, atingindo até mesmo o princípio da loucura. Tal fato não causa espanto em um gênio demoníaco, uma vez que o mesmo é intimamente próximo de tais aspectos e o caso de Pessoa não é exceção. Assim, ainda em 1913, Pessoa já havia antecipado sua visão do tema:

O gênio, o crime e a loucura provêm, por igual, de uma anormalidade, representam, de diferentes maneiras, uma inadaptação ao meio. Se repousam, porém, sobre um igual fundo degenerativo, se o gênio constitui, de por si, uma espécie nosográfica – são cousas que não sabemos. Manifestação especial da epilepsia larvada, como precipitadamente quis Lombroso, ou manifestação de uma diatese degenerativa, o certo é que o gênio é, de sua natureza, uma anormalidade. (PESSOA, 1974, p. 264)

A pretensão cientificista exalta a proximidade de gênio e loucura pelo viés da excepcionalidade, e Pessoa chega mesmo a afirmar que “a base do gênio lírico é a histeria” (PESSOA, 1974, p. 310). E mesmo quando relativiza sua postura como ao afirmar que “o gênio é a insanidade tornada sã pela diluição no abstrato, como um veneno convertido em remédio mediante mistura” (PESSOA, 1974, p. 476), ainda temos um gênio essencialmente ligado ao distúrbio mental. Mas, para que se tenha real medida desta problemática em Pessoa, é preciso destacar ainda mais o peso pretendido pelo autor com relação à sua obra. É por demais evidente que o autor a tinha em alta conta, como paradigma da produção genial, mas, de modo ainda mais incisivo, em franco diálogo com seu tempo, Pessoa chega a afirmar:

De todos os lados ouvimos o clamor de que o nosso tempo necessita de um grande poeta. O vazio central de todas as modernas realizações é uma coisa mais para se sentir do que para ser falada. Se o grande poeta tivesse de aparecer, quem estaria presente para descobri-lo? Quem pode dizer se ele já não apareceu? O público leitor vê nos jornais notícias das obras daqueles homens cuja influência e camaradagens tornaram-nos conhecidos, ou cuja secundariedade fez que fossem aceitos pela multidão. O grande poeta pode já ter aparecido; sua obra teria sido noticiada em umas poucas palavras *de vien-de-paraitre* em algum sumário bibliográfico de um jornal de crítica. (PESSOA, 1974, p. 285)

Esse “grande poeta” assume mesmo ares messiânicos. É amplamente conhecida a visão de Pessoa quanto ao mito do retorno de Dom Sebastião e suas implicações redentoras para Portugal, bem como o reflexo de tal postura em poemas como “Mensagem” ou “Quinto Império”. Contudo, mais do que o cantor do Quinto Império, mais que sacerdote a celebrar os ritos do Encoberto, Pessoa, como poeta, assume até mesmo o manto de Dom Sebastião. Em texto de 1925, Pessoa insinua tal fato, amparado por uma interpretação de datas a partir de uma trova do sapateiro-profeta Bandarra:

A manhã de nevoeiro. Por manhã entenda-se o princípio de qualquer coisa – época, fase, ou coisa semelhante. Por nevoeiro entenda-se que o Desejado virá “Encoberto”; que, chegando ou chegado, se não perceberá que chegou. A primeira vinda, 1640, mostra isto bem: a data marca o

princípio de uma dinastia, e a vinda de D. Sebastião foi “encoberta”, foi através do nevoeiro, pois julgando todos – em virtude da sua simbologia primitiva – que o Encoberto era D. João IV, em verdade o Encoberto era o facto abstracto da Independência, como aqui se viu. Na segunda vinda, em 1888, por pouco que possamos compreender, compreendemos contudo que a profecia tradicional se cumpre: sabemos que 1888 é “manhã”, porque é o princípio do Reino do Sol – por onde se notará que melhor não pode haver para que se simbolize por “manhã” –, e, estando nós já a 37 anos dessa data, sem que ainda possamos compreender o que nela se deu, não pode haver dúvida do carácter encoberto, nevoento, da vinda segunda de D. Sebastião. (PESSOA, 1979, p. 182-3)

Se fosse possível ainda haver dúvidas quanto à identidade do Desejado, um apontamento posterior reforça a idéia:

[...] o Bandarra anuncia o Regresso de D. Sebastião [...] para um dos anos entre 1878 e 1888. ora, neste último ano (1888) deu-se em Portugal o acontecimento mais importante da sua vida nacional desde as descobertas; contudo, pela própria natureza do acontecimento, ele passou e tinha de passar inteiramente despercebido. (PESSOA, 1979, p. 174)

Esse caráter messiânico liga-se, por essência, à natureza antecipadora do gênio, sempre à frente de seu tempo, inclusive no quesito da “invisibilidade”. Nietzscheanamente intempestivo, o gênio é menos o homem do amanhã que o homem que instaura o amanhã por sua vidência. Por isso a condição de Pessoa como gênio desconhecido assume ares trágicos, de modo a encontrar justificativa apenas na crença de falar para um público que, a despeito de ainda não estar presente, virá:

Pode-se admitir que o gênio não é apreciado em sua época porque é a ela oposto; mas pode-se perguntar por que é apreciado pelas épocas vindouras. O universal se opõe a qualquer época, porque as características dessa época são necessariamente peculiares; por que, portanto, deveria o gênio, que lida com valores universais e permanentes, ser mais bondosamente recebido por uma época que pela outra?

A razão é simples. Cada época resulta de uma crítica da época que a precedeu e dos princípios que subjazem na vida civilizacional daquela

época. Enquanto que em cada época há um só princípio a ela subjacente, ou parece assim ser, a crítica desse único princípio é variada e tem em comum apenas o fato de ser a crítica da mesma coisa. Opondo-se à sua época, o homem de gênio implicitamente critica-a, e assim implicitamente pertence a uma ou outra das correntes críticas da época imediata. (PESSOA, 1974, p. 485)

Aqui, começamos a nuançar com mais precisão a maneira pela qual o messianismo auto-centrado de Pessoa é um espelho de sua condição como escritor. O gênio, Messias da invenção, é também crítico e revisa a tradição, de modo a tentar fazer valer sua voz poética. Ao fazê-lo, reescreve o cânone propondo um Novíssimo Testamento, o que apenas reforça o princípio messiânico. Afinal, o tom das invectivas pessoais a respeito de seu papel como artista assume o mesmo espírito de “segunda vinda”:

Deve estar para muito breve, portanto, o aparecimento do poeta supremo da nossa raça, e, ousando tirar a verdadeira conclusão que se nos impõe [...], o poeta supremo da Europa, de todos os tempos. É um arrojo dizer isto? Mas o raciocínio assim o quer. (PESSOA, 1974, p. 396)

Eis o ponto de uma curiosa articulação. O fato de Pessoa reiterar seu papel como “poeta supremo da Europa, de todos os tempos”, faz parte de sua negação de Camões, alinhando-se, assim, em uma tradição mais ampla capaz de diluir o precursor. Entretanto em outra passagem que de modo exemplar, retoma o início do trecho precedente, lê-se:

[...] deve estar para muito breve o inevitável aparecimento do poeta ou poetas supremos, desta corrente, e da nossa terra, porque fatalmente o Grande Poeta, que este movimento gerará, deslocará para segundo plano a figura, até agora primacial, de Camões. Quem sabe se não estará para um futuro muito próximo a ruidosa confirmação deste deduzidíssimo asserto?

Pode objetar-se, além de muita coisa desdenhável num artigo que tem de não ser longo, que o atual momento político não parece de ordem a gerar gênios poéticos supremos, de reles e mesquinho que é. Mas é

precisamente por isso que mais concluível se nos afigura o próximo aparecer de um supra-Camões na nossa terra. (PESSOA, 1974, p. 366-7)

Os “poetas supremos” que podem dividir com Pessoa o pedestal têm nome, mas não são Mário de Sá-Carneiro ou Almada Negreiros. São Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, pessoas geniais que formam com o ortônimo um panteão de um homem só. Contudo, o paradigma ainda é Camões. Ao “Grande Poeta” vindouro, abre-se a necessidade de deslocá-lo do centro valorativo da literatura portuguesa, o que, ainda em caso de sucesso, significaria definir-se, positivamente, a partir de Camões. Diante disso desnuda-se uma relação intrincada com a própria fama e permanência, avatares do gênio, de um modo tal que as palavras de Pessoa assumem ares muito além de meras “lamentações”.

Retomando, aqui, o segundo aspecto da falta de celebridade de Pessoa em seu tempo apontado acima, aquele da presença do precursor, vale ainda ressaltar um pouco mais a posição expressa no sentido de se definir a partir de um confronto com Shakespeare ou Milton. À primeira vista, tal fato se dá em função das várias tipologizações do intelecto humano que Pessoa estabelece no sentido de diferenciar “gênio”, “talento” e “espírito”. Mesmo sem um aprofundamento nas definições particulares de Pessoa com relação aos três termos (que, por sinal, são constantemente retomadas de modo muita vezes contraditório e nem sempre fugindo da abstração imprecisa), é patente que ele as utilize como mecanismos de defesa capazes de conter a influência dos pretensos precursores. De tal procedimento, surgem afirmações como as seguintes, retiradas do já citado “Heróstrato”: “Shakespeare é o exemplo do grande gênio e do grande espírito ligados à insuficiência de talento” (PESSOA, 1974, p. 476), ou “Milton é o exemplo da união do grande gênio e do grande talento. [...] Não tem espirituosidade” (PESSOA, 1974, p. 476). Assim, quando afirmava “encontre-me agora de plena posse das leis fundamentais da arte literária. Shakespeare não pode mais ensinar-me a ser sutil, nem Milton a ser completo” (PESSOA, 1974, p. 76), Pessoa amparava-se na redução de precursores escolhidos de modo preciso que, não obstante, seriam formidáveis.

Mas a verdadeira razão da escolha está presente em uma questão lingüística. A sombra do precursor projeta-se através de um mesmo código. É claro que o bilingüismo de Pessoa o colocava em diálogo com a literatura inglesa. Todavia, as

relações de influência e o *agón* delas provenientes partem daquele que tenta emular. Portanto, o foco, aqui, não é a língua de leitura, mas, sim, a língua de escritura. Ao optar por produzir sua obra maior em língua portuguesa, Pessoa automaticamente escolheu e foi escolhido por Camões. Ainda que tente, entre sério e jocoso, desvencilhar-se de sua condição afirmando que “não é a língua em que está escrito um poema que pesa no caso. É o poema que foi escrito nessa língua. E esse é uma entidade abstrata e real, agente sem corpo verbal” (PESSOA, 1974, p. 284), o precursor está presente, à espreita, em cada vocábulo tecido pela língua que marcou tão profundamente como sua. O gênio dividindo-se em “talento” e “espírito”, para enfrentar os falsos precursores, é vítima de uma fina ironia. O texto no qual as idéias são trabalhadas de modo mais profundo, “Heróstrato”, não tem esse nome. Ele se chama “*Erostratus*”, escrito que foi em inglês⁵⁶. Na mesma medida em que, na superfície, teríamos o duelo com os precursores no território adequado, a artificialidade do procedimento termina por, no máximo, remeter “gênio”, “talento” e “espírito”, ou melhor, “*genius*”, “*talent*” e “*wit*” a um momento e expressão no qual a distinção entre os três não era tão precisa, de modo que a distinção subsequente da tradução estabelece outro mecanismo de defesa visando desviar do “engenho” e da “arte” camonianos.

E, dessa maneira, por mais que se afaste (ou procure se afastar) de seu totêmico precursor, Pessoa não pode deixar de considerá-lo a cada instante, como se fosse o deus genial a ser abatido pelo jovem demônio que se propõe tanto ou mais genial. Assim, definitivamente, percebe-se o grau do desafio representado pelo único livro de poemas em português publicado durante a vida de Pessoa, a **Mensagem**. Dividido em três grandes partes, compostas, por sua vez, por vários poemas curtos, o livro pessoano é uma tentativa vigorosa de emular o livro fundador do *ethos* português. Ainda com relação à aproximação do gênio, em Pessoa, com o louco, há uma passagem particularmente interessante:

[...] um desvio patológico equilibrado é uma de duas cousas – ou o gênio ou o talento. Ambos estes fenômenos são desvios patológicos, porque, biologicamente considerados, são anormais; porém não são só anormais,

⁵⁶ Essa é a principal razão pela qual na transcrição dos textos de Pessoa aqui apresentados não se optou pela forma lusitana da língua. Sendo uma tradução – bem como se deu em outras passagens cuja natureza foi omitida não sem alguma malícia – não justificaria o cuidado tal como se verificou nos casos dos outros autores dessa coda.

porque têm uma aceitação exterior, tendo, portanto, um equilíbrio. A esse desvio equilibrado chamar-se-á gênio quando é sintético, talento quando é analítico; gênio quando resulta da fusão original de vários elementos, talento quando procede do isolamento original de um só elemento. (PESSOA, 1974, p. 356)

São as lições de Poe – tão caro a Pessoa – com relação à necessidade de formas breves, bem como uma resposta ao modelo baudelaireano de **Les fleurs du mal**, mas é muito, muito mais. Ao exigir, para o gênio, síntese e fusão de vários elementos, relegando ao talento a análise e o isolamento de apenas um elemento, Pessoa tenta conferir autoridade e prioridade à **Mensagem**, tão sintética quanto múltipla, estabelecendo uma revisão considerável com relação ao modelo tradicional de epopéia representado em e por **Os lusíadas**. Ao revisar seu verdadeiro precursor em tais termos, Pessoa pode até mesmo aspirar a uma libertação com relação à sua esmagadora influência. Assim, reclamando uma irônica “sinceridade” (sobretudo no caso específico do fingidor Pessoa), o filho pode reclamar para si sua própria paternidade, substituindo Camões por uma de suas máscaras, tão reais:

Quando um poeta inferior sente, sente sempre por caderno de encargos. Pode ser sincero na emoção: o que importa, se o não é na poesia? Há poetas que atiram com o que sentem para o verso; nunca verificaram que o não sentiram. Chora Camões a perda da alma sua gentil; e afinal quem chora é Petrarca. Se Camões tivesse tido a emoção sinceramente sua, teria encontrado uma forma nova, palavras novas — tudo menos o soneto e o verso de dez sílabas. Mas não: usou o soneto em decassílabos como usaria luto na vida.

O meu mestre Caeiro foi o único poeta inteiramente sincero do mundo. (PESSOA, 1974, p. 270)

A crítica à forma supostamente inadequada de Camões, forma essa que se desautoriza como afirmação subjugada da influência petrarquiana, é, litoteticamente, o elogio da forma da poesia de Pessoa, sobretudo no caso da **Mensagem**. Na composição do poema, por sua épica composta de lírica, Pessoa emularia a *mímesis* passiva de Camões tanto com relação à lírica de Petrarca quanto com a forma épica de Virgílio e Homero. Mas desejar força, sobretudo poética, embora seja um começo, não basta para obtê-la. **Os lusíadas**, negados que fossem, ainda são o

parâmetro pelo qual se mede a **Mensagem**. Desse modo, uma vez que a especificidade do tema, seu caráter nacionalista e suas pretensões para com a Raça impedem que Pessoa busque precursores putativos em um Shakespeare ou um Milton, tenta o poeta eclipsar a presença de Camões elegendo outro pai na figura de Guerra Junqueiro:

[...] a *Pátria* de Junqueiro é, não só a maior obra dos últimos trinta anos, mas a obra capital do que há até agora de nossa literatura.

Os Lusíadas ocupam honradamente o segundo lugar.

Não há infelizmente dúvidas. *A Pátria* sobreleva *Os Lusíadas*, 1.º, na perfeita organicidade e construção, na unificação e integralização dos complexísimos elementos componentes, 2.º, no poder puramente visionador e imaginativo, 3.º, na elevação, intensidade e complexidade do sentimento patriótico e religioso.

E se *Os Lusíadas* vencem na sóbria solenidade da sua linha estrutural, a *Pátria* compensa-o com sua superioridade no que simples poesia e pura forma. (PESSOA, 1974, p. 343)

Curiosamente, aqui, Pessoa não alude ao que utiliza para criticar **Os lusíadas** em uma das raras vezes em que cita Camões e seu poema para exemplificar uma de suas inúmeras tipologizações de artistas e obras. Ligando a grandeza artística à conjunção de paixão, imaginação e pensamento, ele afirma que “os ‘*Lusíadas*’ de Camões têm paixão (o patriotismo), imaginação (o Adamastor, a Ilha dos Amores), mas são falhos de pensamento” (PESSOA, 1974, p. 249). A falta de menção ao quesito “pensamento” mostra as ambigüidades da negação de Camões por Pessoa, mas não é ainda o elemento mais curioso da passagem. O que espanta é o advérbio “infelizmente” utilizado para comentar o “segundo lugar” de **Os lusíadas**. Apenas ironia? Ou outro sussurro litotético que afirma a força de um pai primordial?

A vitória da “simples poesia e pura forma” sobre a “sóbria solenidade” de uma linha de estrutura não apenas nega o terreno em que realiza o confronto pela prioridade artística como também busca desfocar os termos da justa. A disputa é pelo direito à voz, voz essa que tanto gera epígonos quanto desvela aplainadores de caminhos. Em **Os lusíadas**, bem como na **Mensagem**, busca-se a voz de uma Raça que, pelo seu canto próprio e específico, cria-se. A **Pátria** de Junqueiro não disputa território nessa dimensão. Canto elegíaco de um Portugal enfraquecido pela

dinastia de Bragança, vilipendiado por um ultimato inglês, o poema de Junqueiro é a resposta tardia – assumindo-se assim – ao povo e à terra fundados pelo poema de Camões. Derivando seu título da epígrafe que acompanha o livro (“Esta é a ditosa pátria minha amada”), verso justamente d’**Os lusíadas**, Junqueira celebra e reconhece a força do precursor, o que apenas torna mais singular a disposição de Pessoa em adotá-lo como vicário no jogo da influência. Sobretudo quando se tem em mente o papel fundamental do poema de Camões na **Pátria**. Portugal, representado por um Doido em farrapos, carrega, como uma última tábua de salvação um livro igualmente roto, **Os lusíadas**. Além de ligar miticamente o destino da nação ao livro que a define, Junqueiro vai além e oferece a mais bela justificativa externa dessa “lira d’ouro” que se tem em termos poéticos. Em um momento de recuperada sanidade, brada o Doido, brada Portugal:

E contudo, alma infame e libertina,
Em teu horror, esquálido e sangrento,
Uma luz existiu, que era divina!

Uma luz existiu, que num momento
Fez o dia mais claro e mais jucundo,
Pôs mais cêrca da terra o firmamento!

Ó lira d’ouro que abalaste o mundo!
Sonho d’astros!... ó fúlgida epopeia!
Canta, dá vida nova ao moribundo!

Da cólera do Eterno a maré cheia,
Naus, barbacãs, palácios, de improviso
Levou tudo nas ondas, como areia...

Levou tudo nas ondas... ficou isto!
Ficou na mão exangue a lira d’ouro,
E é por ela existir que eu inda existo!...

(JUNQUEIRO, s/d, p. 178)

Por que essa escolha de autor, então, por parte de Pessoa, para defender-se de Camões? Talvez porque, em termos de procedimento, o rebaixamento recíproco de forças deixasse o caminho aberto para o “supra-Camões”. Talvez porque tal

eleição, por parte de Pessoa, fosse um meio de celebrar o poeta tardio, condição do próprio Pessoa, em termos ainda mais exasperantes. Ou, talvez, apenas talvez, tal fato deva-se a algo aparentemente mais banal, mas que pudesse explicar outras idiossincrasias do universo pessoano, tal como a inacreditável ausência de Camões na **Mensagem**. Para tal fenômeno, um outro grande escritor a dialogar tanto com Pessoa quanto com Camões, José Saramago, imaginando certa reflexão de Pessoa sentado à sombra da estátua do precursor na praça Luís de Camões, tem uma resposta mordaz:

Quis Fernando Pessoa, na ocasião, recitar mentalmente aquele poema da Mensagem que está dedicado a Camões, e levou tempo a perceber que não há na Mensagem nenhum poema dedicado a Camões, parece impossível, só indo ver se acredita, de Ulisses a Sebastião não lhe escapou um, nem dos profetas se esqueceu, Bandarra e Vieira, e não teve uma palavrinha, uma só, para o Zarolho, esta falta, omissão, ausência, fazem tremer as mãos de Fernando Pessoa, a consciência perguntou-lhe, Porquê, o inconsciente não sabe que resposta dar, então Luís de Camões sorri, a sua boca de bronze tem o sorriso inteligente de quem morreu há mais tempo, e diz, Foi inveja, meu querido Pessoa [...]. (SARAMAGO, 2005, p. 360)

Saramago é, provavelmente, rigoroso demais com Pessoa em **O ano da morte de Ricardo Reis**, e, de certo modo, também tem contas a acertar com relação aos seus predecessores. Afinal, Pessoa, gênio demoníaco, tem, como todos seus infernais irmãos através da História da Literatura, uma suprema aspiração: tomar o Céu de assalto, sentar-se em um trono ocupado em demasia. Sua miséria vem justamente de sua grandeza e sua condição de gênio é a garantia da angústia e da dor: “Em certos casos, quanto mais nobre o gênio, menos nobre o destino. Um pequeno gênio ganha fama, um grande gênio ganha descrédito, um gênio ainda maior ganha desespero; um deus ganha crucificação” (PESSOA, 1974, p. 487). Demônio, Diabo, Satã... Pessoa. Pessoa demais, humano demais, gênio demais para evitar, apesar de sua natureza luciferina, um último e delirante sonho: transmutar-se em Vésper, voltar ao Céu e divinizar-se. Louco sonho, mas sublime, capaz de desnudar a excelência em Arte, sua *areté*, o gênio. E, por essa excelência,

desvela-se o *ethos* da arte: um eterno confronto com o deus do momento, um eterno desejo de poder, de saber, querer, ousar e falar.

∞

O que se cala, não raras vezes, possui uma eloqüência muito maior do que aquilo que é sabidamente dito. As interdições possuem a força da real maestria no uso do verbo; anunciam, pelo mero fato de justificarem o calar, poderes impensados, ameaças, até aqui, invisíveis. Uma dupla articulação preenche as frestas de tal cenário, sendo, a primeira, óbvia e, por isso, prenhe de negatividade típica daquilo que de tão visto, boa coisa não pode ser: deve-se ou, ao menos, pode-se recuperar, do profundo e gélido ostracismo do silêncio, o interdito, relativizando seu mal que o levou ao próprio silêncio ou, ainda, revisando este mal em bem, mudando o paradigma da percepção, trocando campos, castelos, quinas, coroa e timbre do brasão do certo, do bom, do desejável. Óbvio, portanto.

O que se nos anuncia de segundo é mais sutil, emula e transcende a primeira constatação. Trata-se da percepção aguda de que o silêncio, na verdade, nunca se deixa contaminar pelo ruído. No domínio da interdição, o apocalipse sempre se dá novamente em meio a som e fúria. Quando calamos, matamos. O falar hamletiano de Nietzsche sobre aquilo que está morto em nossos corações esconde a ambigüidade da vida e da morte que está contida tanto no ato de silêncio quanto no seu antípoda. A recuperação do dito silenciado assume, assim, ares de miraculosa ressurreição. Não é pouco, certo é. Destarte, uma vez interdito, realmente interdito (pois é sabido que se pode ocultar tão bem como matar, o mesmo valendo para a morte das palavras), uma vez proibido, um tema passa por um processo no qual uma camada obnubilante termina por alterar não apenas a aparência do que se vê, mas a essência, o significado, do signo que se revela no que se lê. Como em tempos antigos, a sentença do silêncio, uma vez proferida, uma vez iniciada pela ironia do pronunciamento — seja este vocal ou escrito — determina destinos, aponta rumos. Alterá-los equipara-se às gigantomaquias de antanho, assemelha-se a uma nova guerra no céu. E, se o fazemos hoje, temos sérias dificuldades a vencer, uma vez que os tempos não são de gigantes, deuses ou mesmo céus.

Quanto restringimos o olhar para a literatura, o que se mostra é o mesmo, seja na literatura propriamente referida, seja nos múltiplos discursos que sobre a pedra angular — por vezes retornada à condição de encosto — encontram pretensa base. Sobre este último valem, ainda, duas ou três palavras, pois, se algo no seu universo não condiz com o poder estabelecido reinante, logo é relegado ao exílio inclemente da pólis na qual se constituiu, sob a alegação contraditória de não fazer parte da mesma. Curioso, sem dúvida, uma vez que, entre os gregos, o ostracismo, embora nem todos concordem com tal simplificação desajeitada, expulsava da cidade aqueles que contra ela atentavam, sem, contudo, apagar a ligação essencial que ligava o réu à sua comunidade (sem o que a punição não teria efeito, anulando a ausência com a presença). No discurso da ciência literária, ao contrário, o ostracismo não é de condição, é de essência, e os banidos não adquirem apenas a condição lingüística moderna de periferia (tais espaços já tem moradores de pequeno clero), sendo, antes, sujeitados a uma anulação de seu próprio ser: “Vocês nunca fizeram parte daqui”.

Contudo, como ladinos Alcibíades do pensamento, poderíamos nos esgueirar nas já citadas frestas das muralhas deste discurso a recuperar o que não se foi, mesmo que o digam nunca ter sido: a reflexão livre e sua gêmea, a especulação instigante. Ao fazê-lo, uma de suas muitas benesses seria justamente a de poder não apenas resgatar o silenciado, mas realmente preencher o vazio daquilo que ainda não é. Mise-en-abyeme de Dédalo, poderíamos, por exemplo, sonhar sobre os porquês do silêncio na própria literatura. Como no caso de Fernando Pessoa e sua magnífica especulação **Mensagem**. Muito já foi dito aqui sobre o que se declara e sobre o que se cala na produção pessoana, mas é possível insistir em um ponto específico: o silêncio, na **Mensagem**, a respeito de Camões. Silêncio de antemão relativizado, uma vez que **Mensagem** é o grande adversário, como poema nacional, d'**Os lusíadas**. Tal condição, que Pessoa não apenas não ignorava como até mesmo buscou, já comunica e cita, já afasta o silêncio. Contudo, em um poema que exalta, diretamente, vários vultos da história portuguesa, não encontrarmos citação direta de Camões significa, sem dúvida, algo. Em especial quando lembramos que o padre António Vieira é lembrado como imperador da língua portuguesa em “Os avisos”, segunda subdivisão da terceira parte do poema, “O Encoberto”. Porém, justamente em “Os avisos”, compostos de três poemas cujos dois primeiros têm no título o Bandarra e o padre Vieira (respectivamente chamados “Primeiro” e

“Segundo”), Pessoa termina com um poema intitulado simplesmente “Terceiro”, sem menção direta a figura alguma:

Screvo meu livro à beira-magua (PESSOA, 1972, p. 86)

Eis o verso que abre o poema. E, nele, o velho jogo de espelhos. “Screvo” ecoa o “Cantando” dos célebres versos camonianos, é a presentificação do ato literário, que, canto ritual em essência, passa a escritura, profana e sagrada ao mesmo tempo. Em seguida, passa a algo mais, a inscrição e, assim sulca mais que o papel: sulca a aventura humana sobre a face da Terra. “Screvo” é isso e é mais. É um Eu que fala, que se anuncia e enuncia. Uma primeira Pessoa do singular.

Assim como o “meu”. A tomada de posse do discurso, o possessivo que inspira respeito e autoridade. Seguindo a escritura, inscreve voz que se faz ouvir, ausente como pronome, presente como Verbo; ausente como sujeito estanque e abstrato, presente como sujeito actancial.

*Em seguida ele, o “livro”. O livro representa novamente a própria Literatura, mas espelha ainda mais. Espelha a **Mensagem**, presente na materialidade, ausente em seu sparágmos essencial por quarenta e três poemas. E espelha **Os Lusíadas**, ausente pela timidez do discurso que enumera todos os outros, presente pela eloquência do silêncio que o anuncia. O “Screvo” e o “meu” passam, desse modo, a ser voz de Camões, que se esgueira sob a forma de outra Pessoa, de outra pessoa. Transubjetivação, deus e o diabo na dança eterna.*

Por fim “à beira-magua”. O espaço da escritura é espaço da saudade do que foi. Mas traz em seu bojo a “água” que a “mágoa” contém no momento em que a escritura volta a ser canto, em voz alta e confiante. À beira da água, à beira do mar, tão português, de sal e mágoas de uma Raça que se fez por Grandes Navegações e Grandes Celebrações de tal navegar. Um jogo de espelhos partidos e reconfigurados, lúdicos como se fossem comboios de corda a girar, entretendo a Razão.

*No fim, Camões está, sim, presente na Mensagem. Está presente como Pessoa está presente, está presente **porque** Pessoa está presente. Está ausente demais para não estar ali. Escreve uma mensagem “à beira-magua” com Pessoa; não poderia este, assim, aspirar a ter rabiscado algo, já há muito tempo, também com Camões? Delírio, talvez; talvez mentira. Mas grandiosas mentiras que são, à*

semelhança dos mentirosos, geniais. Invenções, criações que são, após o Nevoeiro, os beijos merecidos da Verdade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMS, M. H. **The Mirror and the Lamp**: Romantic Theory and Critical Tradition. New York. Oxford University Press, 1953.
- ALIGHIERI, D. **La divina comedia**. A cura di A. M. Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori, 1997.
- ANÔNIMO. **A canção dos nibelungos**. Trad. Luís Krauss. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **A epopéia de Gilgamesh**. Trad. Carlos Daudt de Oliveira. São Paulo : Martins Fontes, 1992.
- APULÉE. Du démon de Socrate. In: _____. **Apologie, Les florides, Traités philosophiques**. Trad. Henri Clouard. Paris: Librairie Garnier Frères, s/d. p. 266-305.
- _____. **L'âne d'or ou Les métamorphoses**. Paris: Gallimard, 1975.
- ARISTÓTELES. **Poética, Organon, Política, Constituição de Atenas**. Trad. Baby Abrão *et alli*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os pensadores)
- ATTALI, J. **Blaise Pascal ou le génie français**. Paris : Fayard, 2000.
- AUERBACH, E. **Mimesis**. The Representation of Reality in Western Literature. Trad. Willard Trask. New York: Doubleday, 1957.
- BARBOSA, J. A. **A biblioteca imaginária**. São Paulo: Ateliê, 1996.
- BAUDELAIRE, C. **Les fleurs du mal**. Paris : Flammarion, 1991.
- BELAVAL, Y. **L'esthétique sans paradoxe de Diderot**. Paris : Gallimard, 1973.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM**. São Paulo: Paulus, 2003.
- BLAKE, W. **The Complete Poetry and Prose of William Blake**. Ed. by D. Erdman. New York: Doubleday, 1988.
- _____. **The Poetical Works of William Blake**. Ed. by John Sampson. London: Oxford University Press, 1958.
- BLOOM, H. **A angústia da influência**. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991a.

____. **Blake's Apocalypse**. A Study in Poetic Argument. London: Victor Gollancz LTD, 1963.

____. **Cabala e crítica**. Trad. Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1991b.

____. **O cânone ocidental**. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995a.

____. **Como e porque ler**. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

____. **Genius: a Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds**. New York: Warner Books, 2002.

____. **Um mapa da desleitura**. Trad. Thelma M. Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995b.

____. **Poesia e repressão: o revisionismo de Blake a Stevens**. Trad. Cillu Maia. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

____. **Presságios do milênio**. Anjos, sonhos e imortalidade. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

____. **Shakespeare: a invenção do humano**. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BOVIO, J. **El genio**. Trad. A. Conca. Buenos Aires: Editorial TOR, 1943.

BRAY, R. Le poète: le génie, l'art et la science. In: _____. **La formation de la doctrine classique em France**. Paris: Librairie Nizet, 1961. p. 85-98.

BURKERT, W. **A religião grega na época clássica e arcaica**. Trad. M. J. Simões Monteiro Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

CAMÕES, L. **Os lusíadas**. Edição crítica de Francisco da Silveira Bueno. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

CAREY, J. Milton's Satan. In: DANIELSON, D. (Ed.) **The Cambridge Companion to Milton**. Cambridge: University Press, 1989. p. 131-145.

CAZOTTE, J. **Le diable amoureux**. Paris : Libro, 1994.

CHOUILLET, J. **La formation des idées esthétiques de Diderot**. Paris : Armand Colin, 1973.

CORNS, T. N. **Regaining Paradise Lost**. London, New York: Longman, 1994.

CURTIUS, E. R. **Literatura européia e Idade Média latina**. Trad. Teodoro Cabral com a colaboração de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

CUSSET, M. **Mythe & Histoire**. Le pouvoir & la transgression dans l'œuvre de Rabelais. Paris : Guy Trédaniel, 1992.

DESCARTES, R. **Méditations métaphysiques**. Paris : Flammarion, 1979.

____. **Oeuvres**. Publiées par Charles Adam et Paul Tannery. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1973. (Tome VI)

____. Règles pour la direction de l'esprit. In : ____ **Œuvres et lettres**. Paris : Gallimard, 1999. (Bibliothèque de la Pléiade)

DESSONS, G. **L'art et la manière**. Art, littérature, langage. Paris : Honoré Champion, 2004.

____. **Rembrandt, l'odeur de la peinture**. Paris : Laurence Teper, 2006.

DESSONS, G., MESCHONNIC, H. **Traité du rythme des vers et des proses**. Paris : Nathan, 2003. (Lettres Sup.)

DESTAING, F. **La souffrance et le génie**. Paris : Presses de la Cité, 1980.

DIDEROT, D. **Jacques le fataliste et son maître**. Paris : Librairie Générale Française, 1962a.

____. **Pensées sur l'interprétation de la nature**. Paris : Flammarion, 2005.

____. **La religieuse** précédé de **Le neveu de Rameau**, 1962b.

DIDEROT, D., D'ALEMBERT, J. **L'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres**. New York : Pergamon Press, 1969. 5v.

ECKERMANN, J. **Gespräche mit Goethe**. München: Wilhelm Goldmann Verlag, s/d.

EMPSON, W. *Milton's God*. London: Chatto & Windus, 1961.

ESCHYLE. **Les suppliantes. Les perses. Les sept contre Thèbes. Prométhée enchaîné**. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1969.

ÉTIEMBLE. **Le mythe de Rimbaud**. Paris: Gallimard, 1952. 3v.

FICOT, F. Le fou, le sage, le philosophe, le poète. In : DUCHET, M., LAUNAY, M. **Entretiens sur "Le neveu de Rameau"**. Paris : Nizet, 1969.

FLEISCHER, M. Introdução à obra de Thomas Mann. In: **Textos e estudos de literatura alemã**. São Paulo: Difusão Européia do Livro/ Edusp, 1968.

FRYE, N. **Fearful Symetry**. Princeton: Princeton University Press, 1969.

GLUCKMANN, A. **Descartes, c'est la France**. Paris : Flammarion, 1987.

GOETHE, W. **Goethes Werke**. 14. Durchges. Aufl. München: C. H. Beck, 1989. 14 v. (Hamburger Ausgabe in 14 Bänden)

____. **Faust**. Stuttgart: Reclam, s/d.

____. **Fausto**. Trad. Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

____. Prometheus. In: _____. **Drames de jeunesse**. Paris: Éditions Montaigne, 1929. p. 1-16.

GRAPPIN, P. **La théorie du génie dans le préclassicisme allemand**. Paris : PUF, 1952.

GUÉNON, R. **La crise du monde moderne**. Paris : Gallimard, 2005.

HARVEY, P. **Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina**. Trad. Mario da G. Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

HAZLITT, W. On Genius and Common Sense. In: _____. **Table Talk**. London: Collin, s/d. p. 43-71.

HEGEL, G. **Estética: a idéia e o ideal, Estética: o Belo artístico ou ideal**. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os pensadores)

HERDER, J. G. *et alli*. **Von deutscher Art und Kunst**. Stuttgart: Reclam, 1986.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1996. (Biblioteca Polén)

HIGHET, G. **La tradicion classica**. Influencias griegas e romanas en la literatura occidental. Trad. Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. 2v.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo : Mandarim, 2002. 2v.

HUGO, V. **Les contemplations**. Paris: Pocket, 1990.

____. **La fin de Satan**. Paris: Gallimard, 2002.

____. **William Shakespeare**. Paris: Flammarion, 2003.

JAEGER, W. **Paideia**. A formação do homem grego. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

JASPERS, K. **Genio y locura**. Ensayo de analisis patográfico comparativo sobre Strindberg, Van Gogh, Swedenborg y Hölderlin. Trad. Agustin Caballero Robredo. Madrid: Aguilar, 1961.

JOYCE, J. **Finnegans Wake**. New York: Penguin Books, 1999.

_____. **A Portrait of the Artist as a Young Man**. London: Granada, 1980.

JUNQUEIRO, G. **Pátria**. Porto: Chardron, s/d.

KANT, I. Kritik der Urteilskraft. In: _____. **Werke**. Insel, 1957. (Band 5)

_____. **Crítica da faculdade do juízo**. Trad. Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KRETSCHMER, E. **Hombres geniales**. Trad. José Solé Sagarra. Barcelona: Editorial Labor, 1954.

LAMB, C. Sanity of True Genius. In: _____. **Essays**. London: Everyman's Library, s/ d. p. 219-221.

LANSON, G. **Histoire de la littérature française**. Paris: Hachette, 1898.

LAUBRIET, P. **L'intelligence de l'art chez Balzac**. D'une esthétique balzacienne. Paris : Didier, 1961.

LINK, L. **O Diabo**. A máscara sem rosto. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MAILER, N. **Genius and Lust**. A Journey Trough the Major Writings of Henry Miller. New York: Bantam Books, 1977.

MANN, T. **Carlota em Weimar**. Trad. Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984a.

_____. **Doktor Faustus**. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einen Freude. Stockholm: Bermann-Fischer Verlag, 1947.

_____. **Doutor Fausto**. A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984b.

____. Goethe e Tolstoi: fragmentos sobre o problema da humanidade. In: _____. **Ensaaios**. Trad. Natan Robert Zins. Sel. Anatol Rosenfeld. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Textos 7), p. 59-135.

____. Hora difícil. In: _____. **Os famintos e outras histórias**. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982a. p. 189-196.

____. **Lotte in Weimar**. Frankfurt am Main und Hamburg: Fischer Bücherei, 1967a.

____. **A montanha mágica**. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Círculo do Livro, 1982b.

____. **Morte em Veneza. Tonio Kröger**. Trad. Eloísa F. A. Silva. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

____. **Stockholmer Gesamtausgabe der Werke von Thomas Mann**. Stockholm: Bermann-Fischer Verlag, 1947 e seguintes.

____. Schwere Stunde. In: _____. **Der Tod in Venedig**. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1973. p. 190-6.

____. Tonio Kröger. In: _____. **Die Erzählungen**. Frankfurt am Main und Hamburg: Fischer Bücherei, 1967b. (Band 1), p. 205-256.

____. **Der Zauberberg**. Berlin: G. B. Fischer, 1958.

MILA, M. **Breve storia della musica**. Torino: Einaudi, 1993.

MILLER, H. **A hora dos assassinos (Um estudo sobre Rimbaud)**. Trad. Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 2003.

MILNER, M. **Le diable dans la littérature française**. De Cazotte à Baudelaire (1772-1861). Paris: Librairie José Corti, 1971. (2 v.)

MILTON, J. **Complete Poetry and Selected Prose**. New York: The Modern Library, 1950.

MONTAIGNE, M. **Essais (I)**. Paris: Le Monde en 10/18, 1964a.

____. **Essais (II)**. Paris: Le Monde en 10/18, 1964b.

____. **Essais (III)**. Paris: Le Monde en 10/18, 1965.

MUCHEMBLED, R. **Uma história do diabo: Séculos XII-XX**. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

MUNIER, R. **“Génie” de Rimbaud**. Paris : Traversière, 1988.

NERVAL, G. **Aurélia. Les chimères. La Pandora.** Paris: Librairie Générale Française, 1972.

____. **Les filles du feu** suivi de **Aurélia.** Paris: Gallimard et Librairie Générale Française, 1961.

____. **Œuvres choisies.** Paris : Librairie Grund, 1935.

NILSSON, M. **Les croyances religieuses de la Grèce Antique.** Trad. Matila Ghyka. Paris: Payot, 1955.

NORDAU, M. **Psico-fisiologia del genio.** Trad. Nicolas Salmeron y Garcia. Buenos Aires: Editorial TOR, s/d.

NOVALIS. **Pólen.** Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988. (Biblioteca Pólen)

PAGELS, E. **As origens de Satanás.** Um estudo sobre o poder que as forças irracionais exercem na sociedade moderna. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

PESSOA, F. **Obra em prosa.** Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974.

____. **Obra poética.** Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.

____. **Sobre Portugal.** Lisboa: Ática, 1979.

PLATÃO. **A república.** Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os pensadores)

PRAZ, M. **La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle.** Le romantisme noir. Trad. Constance Thompson Pasquali. Paris : Denoël, 1998.

PROUST, J. **Lectures de Diderot.** Paris : Armand Colin, 1974.

RABELAIS. **Gargantua.** Paris: Éditions du Seuil, 1996.

____. **Pantagruel.** Paris : Librairie Générale Française, 1972.

RÉTAT, C. **X, ou le divin dans la poésie de Victor Hugo à partir de l'exil.** Paris : CNRS, 1999. (CNRS Littérature)

RIMBAUD, A. **Les illuminations.** Paris: Flammarion, 1989a.

____. **Poésies.** Paris : Flammarion, 1989b.

- ____. **Une saison en enfer**. Paris : Flammarion, 1989c.
- RHODES, H. **Le génie et le crime**. Trad. Daniel Proust. Paris: Nouvelle Revue Critique, 1936.
- RICHER, J. **Nerval : expérience et création**. Paris : Hachette, 1970.
- ROSA, J. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- ROSENFELD, A. Introdução - Da Ilustração ao romantismo. In: HAMANN, J. G. et al. **Autores pré-românticos alemães**. Trad. João Marschner, Flávio Meurer e Lily Strehler. 2. ed. São Paulo: EPU, 1992. p. 7-24.
- ____. **Thomas Mann**. São Paulo: Perspectiva, Edusp; Campinas: Edunicamp, 1994 (Debates, 259).
- ROUSSEAU, J-J. **Confessions**. Paris: Librairie Générale Française , 1972. 2v.
- ____. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1995. Vol. 5. (Bibliothèque de la Pléiade)
- ____. **Les rêveries du promeneur solitaire**. Paris: Flammarion, 1997.
- RUSSEL, J. **The Devil**. Perceptions of Evil from Antiquity to primitive Christianity. Ithaca-Londres: Cornell UP, 1977.
- ____. **O Diabo**. As percepções do Mal da Antiguidade ao cristianismo primitivo. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Campus, 1991. (Somma)
- ____. **Satan**. The Early Christian Tradition. Ithaca-Londres: Cornell UP, 1981.
- ____. **Lucifer**. The Devil in the Middle Ages. Ithaca-Londres: Cornell UP, 1984.
- ____. **The Prince of the Darkness**. Radical Evil and the Power of Good in History. Ithaca-Londres: Cornell UP, 1988.
- ____. **Mephistopheles**. The Devil in the Modern World. Ithaca-Londres: Cornell UP, 1986.
- SACRISTÁN, J. **Genialidad y psicopatología**. Madrid: Biblioteca Nueva, s/d.
- SARAMAGO, J. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SCALIGER, J. C. **La poétique**. Genève : Droz, 1994. (Travaux d'Humanisme et Renaissance)

SCHILLER, F. Gedichte. In: _____. **Schillers Werke in Zehn Bänden**. Switzzland: Verlag Birkhäuser, 1945. (Band1)

_____. **Poesia ingênua e sentimental**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991. (Biblioteca Pólen)

_____. Über naive und sentimentalische Dichtung. In: _____. **Werke in zwei Bänden**. Salzburg: Das Bergland Buch, 1951. 2 v. (Band 1), p. 463-509.

_____. **Werke in zwei Bände**. München: Droemersch Verlagsanstalt, 1954. 2 v.

SCHLEGEL, F. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. Trad. Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994. (Biblioteca Pólen)

SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e representação (III parte), Crítica da filosofia kantiana, Parerga e paralipomena (capítulos V, VIII, XII, XIV)**. Trad. Wolfgang Leo Maar *et alli*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os pensadores)

SHAKESPEARE, W. **The Complete Works of William Shakespeare**. London: Spring Books, 1971.

STENDHAL (Henri Beyle). **Racine et Shakespeare**. Paris: Kimé, 1996.

SUPPLE, J. **Les Essais de Montaigne**. Méthode(s) et méthodologies. Paris : Honoré Champion, 2000. (Essais montaignistes, 36)

SUZUKI, M. **O gênio romântico: Crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel**. São Paulo: Iluminuras, 1999. (Biblioteca Pólen)

VÉRAIN, J. La raison joyeuse. In : DESCARTES, R. **Discours de la méthode**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2000. p. 77-80.

VOLTAIRE (François-Marie Arouet). **Dictionnaire philosophique**. Disponível em : <<http://www.voltaire-integral.com/Html/00Table/4diction.htm>>. Acesso em nove de janeiro de 2007.

_____. **Dictionnaire philosophique**. Paris: Garnier, 1961.

WILLARD, N. **Le génie et la folie au dix-huitième siècle**. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

WELLEK, R, WARREN, A. **Teoria literaria**. Trad. José M. Gimeno Capella. Madrid: Editorial Gredos, 1959.

WIMSATT JR., W, BROOKS, C. Genius, emotion and association. In: _____. **Literary Criticism: A Short History**. London: Routledge & Kegan Paul, 1970. p. 283-312.

WRIGHT, B. A. **Milton's "Paradise Lost"**. London: Methuen & Co LTD, 1962.

YOUNG, E. **Conjectures on Original Composition**. Leeds: Yhe Scolar Press Limited, 1966.

ZILSEL, E. **Le génie: histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance**. Trad. Michel Thénevaz. Paris: Minuit, 1993.

ZUMTHOR, P. **Victor Hugo, poète de Satan**. Genève: Slatkine Reprints, 1973.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ABRAMS, M. H. (ed.) **English Romantic Poets: Moderns Essays in Criticism**. New York: Oxford University Press, 1960.

ALTER, R., KERMODE, F. (org.) **Guia literário da Bíblia**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

ANDRADOS, F. **Orígenes de la lírica griega antigua**. Madrid: Ver.de Occidente, 1976.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

ASOR ROSA, A. **Genus italicum**. Saggi sulla identità letteraria italiana nel corso del tempo. Torino: Einaudi, 1997.

ATKINS, S. **Essays on Goethe**. Columbia: Camden House, 1995.

AYRAUT, R. **La genèse du romantisme allemand**. Paris: Aubier, 1961. (4 vol.)

BATAILLE, G. **La littérature et le mal**. Paris : Gallimard, 1990.

BAUDRILLARD, J. **A transparência do mal: Ensaio sobre os fenômenos extremos**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papyrus, 1990.

BÉGUIN, A. **L'âme romantique et le rêve**. Paris: Corti, 1946.

BENJAMIN, W. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

BERGSTEN, G. Nietzsche und die geniale Krankheit. In: _____. **Thomas Manns Doktor Faustus**. Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1974. 68-79.

_____. Weitere kranke Genies. In: _____. **Thomas Manns Doktor Faustus**. Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1974. 79-90.

BESSER, G. **Balzac's Concept of Genius: the theme of Superiority in the "Comédie humaine"**. Genève: Droz, 1969.

BLAKE, W. **O matrimônio do Céu e do Inferno/ O livro de Thel**. Trad. José Antônio Arantes. São Paulo: Iluminuras, 1995.

____. **As núpcias do Céu e do Inferno**. Trad. Oswaldino Marques. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

____. **Poesia e prosa selecionadas**. Trad. Paulo Vizzioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

BLOOM, H. **Abaixo as verdades sagradas**. Trad Alípio Correa de Franca Neto e Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

____. Dialectic in The Marriage of the Heaven and Hell. In: ABRAMS, M. (ed.) **English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism**. New York: Oxford University Press, 1960. p. 76-83.

____. **Gênio**. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

____. (Ed.). **Romanticism and Consciousness**. New York: W. W. Norton, 1970.

____. **The Western Canon**. New York: Harcourt Brace & Company, 1994.

____. **William Blake's The Marriage of Heaven and Hell**. New York: Chelsea House, 1987.

BLOOM, H., ROSENBERG, D. **O livro de J**. Trad. Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

BOILEAU, N. L'art poétique. In: _____. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1966.

BOLTON, B. "A Garment dipped in blood": Ololon and Problems of Gender in Blake's **Milton**. **Studies in Romanticism**. v. 36, p. 61-101, 1997.

BOULANGER, A., GERNET, L. **Le génie grec dans la religion**. Paris : Albin Michel, 1970. (L'Évolution de l'Humanité)

BOWRA, C. M. **The Romantic Imagination**. London: Oxford University Press, 1957.

BOYER, J. l'Olympien et ses démons. In: _____. **Pour connaitre la pensée de Goethe**. Jura: Bordas, 1949.

BRINKLEY, R. Blake and the Prophecy of Satan. **New Orleans Review**. v. 9, p. 73-76, 1982.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1969. v. 2.

CANNAC, R. Abel: Discours sur le génie. In: _____. **Théâtre et révolte: essai sur la jeunesse de Schiller**. Paris: Payot, 1966. p. 39-42.

CARPEAUX, O. **História da literatura ocidental**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987. 8 v.

CARR, R. Divine Construct and the Individual Will: Swedenborgian Theology in **The Book of TheI. Colby Library Quarterly**, v, 23, 77-88, 1987.

CHAMPI, I. (Coord.) *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

COLERIDGE, S. Genius and Public Taste. In: _____. **Shakespearean Criticism**. London: Everyman's Library, 1967a. v. 1, p. 184-186.

_____. Shakespeare's Judgement Equal to his Genius. In: _____. **Shakespearean Criticism**. London: Everyman's Library, 1967a. v. 1, p. 194-198.

_____. Supposed Irritability of Men of Genius. In: _____. **Biographia Literaria: or Sketches of My Literary Life and Opinions**. London: Everyman's Library, 1967b.

CORRÊA, P. **Armas e barões**: A guerra na lírica de Arquíloco. São Paulo: Edunesp, 1998.

COUTINHO E CASTRO, José. **Thomas Mann**; Ensaio. Lisboa: Livros Horizonte, 1982. (Horizonte Universitário, 32).

CURRAN, S. (ed.) **The Cambridge Companion to British Romanticism**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

DAMON, S. Blake and Milton. **The Divine Vision: Studies in the Poetry and Art of William Blake**. London: Gollancz, 1957. p. 89-96.

DEEN, L. **Conversing in Paradise**: Poetic Genius and Identity-as-Community in Blake's Los. Columbia: University of Missouri Press, 1983.

DEMERSON, G. **L'esthétique de Rabelais**. Paris: Sedes, 1996. (Esthétique)

DESCARTES, R. **Discours de la méthode**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2000.

DU BOS, C. **Goethe**. Paris: Éditions Corrêa. 1949.

DUMONT, F. **Les petits romantiques**. Paris: Cahiers du Sud, 1949.

DURKHEIM, E. **Les formes élémentaires de la vie religieuse**. Le système totémique en Australie. Paris: Presses Universitaires de France, 1960.

ELIADE, M. **Histoire des croyances et des idées religieuses**. 1- De l'âge de la pierre aux mystères d'Eleusis. Paris: Payot, 1984.

ELIOT, T. Tradition and the Individual Talent. In: _____. **The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism**. London: Methuen, 1957. (p. 151-158)

ERDMAN, D. **The Illuminated Blake: William Blake's Complete Illuminated Works with a Plate-by-Plate Commentary**. New York: Dover Publications, 1992.

ELLIS, H. *A Study of British Genius*. London: Hurst and Blackett, 1904.

FAIRCHILD, H. **The Romantic Quest**. Philadelphia: Columbia University Press, 1931.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Fausto no horizonte: Razões míticas, texto oral, edições populares**. São Paulo: Editora da PUC, Hucitec, 1995.

FICHTE, J. **Discursos a la nación alemana**. Trad. Francisco Ayala. Buenos Aires: Editorial Americalee, 1943.

_____. **Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie**. Einleitung von Edmund Braun. Stuttgart: Reclam, 1972.

FIGUEIREDO, F. **História da literatura romântica**. Lisboa: L. Clássica Editora, 1923.

FINCH, J. *Maladie et génie*. In: _____. **Thomas Mann et la psychanalyse**. Paris: Les Belles Lettres, 1982.

FINCH, M., PEERS E. **The Origins of French Romanticism**. New York: E. P. Dutton, s.d.

FONTES, J. B. **Eros, tecelão de mitos**. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

FRYE, N. "Blake After Two Centuries". In ABRAMS, M. (ed.) **English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism**. New York: Oxford University Press, 1960. p. 55-67.

_____. **O código dos códigos: a Bíblia e a Literatura**. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

FURST, L. **Romanticism in Perspective: A Comparative Study of Aspects of the Romantic Movements in England, France and Germany**. 2. ed. London: The Macmillan Press, 1979. (The Critical Idiom, 2).

GENTILI, B. **Poetry and Its Public in Ancient Greece**. From Homer to the Fifth Century. Trad. A. Thomas Cole. Baltimore/London: The John's Hopkins University Press, 1988.

GLECKNER, R. Point of View and Context in Blake's Songs. In: ABRAMS, M. (ed.) **English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism**. New York: Oxford University Press, 1960.

GOETHE. **Fausto zero**. Trad. Christine Röhrig. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

GUINSBURG, J. (Org.) **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HAMANN, J. G. et al. **Autores pré-românticos alemães**. Trad. João Marschner, Flávio Meurer e Lily Strehler. Introd. e notas Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1992.

HAUSER, A. **Sozialgeschichte der Kunst und Literatur**. München: C. H. Beck, 1975.

HEGEL, G. W. **Esthétique**. Trad. J. G. Paris: Éditions Montaigne, 1944.

_____. **O sistema das artes**. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HEINE, Heinrich. **Contribuição à história da religião e da filosofia na Alemanha**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

HEISE, E. Novalis: o mundo romantizado. **Fundadores da modernidade na literatura alemã**; Anais da VII Semana de literatura Alemã. Org. Eloá Heise. São Paulo (FFLCH-USP), p. 27-34, 1994.

HELMS, R. Proverbs of Heaven and Proverbs of Hell. **Paunch**, v. 38, p. 51-57, 1974.

HOWARD, J. **Infernal Poetics: Poetic Structures in Blake's Lambeth Prophecies**. Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1984.

HUGO, V. **La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu**. Paris: Gallimard, 1955.

_____. Préface à Cromwell. In: _____. **Théâtre Complet I**. Paris: Gallimard, 1963.

HUTCHINSON, F. **Milton and the Christian Tradition**. Oxford: Clarendon Press, 1966.

JALOUX, E. **Goethe**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1949.

KAYSER, W. **Das Sprachliche Kunstwerk**. München: Francke Verlag Bern, 1959.

KELLER, Werner, (Ed.). **Aufsätze zu Goethes Faust I.** 3. ed. rev. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991. (Wege der Forschung, 145).

KERÉNY, C. Who is Goethe's Prometheus?. In: _____. **Prometheus: Archetypal Image of Human Existence.** London: Thames and Hudson, 1963.

KERMODE, F. Milton na velhice. In: _____. **Um apetite pela poesia.** São Paulo: Edusp, 1993.

KESTLER, I. F. O período da arte (*Kunstperiode*): Convergências entre Classicismo e a primeira fase do Romantismo alemão. **Forum deutsch.** Rio de Janeiro (UFRJ), v. 4, p. 73-86, 2000.

KLIESS, W. **Sturm und Drang:** Gerstenberg, Lenz, Klinger, Leisewitz, Wagner, Maler Müller. Hannover: Friedrich Verlag, 1970. (Friedrich Dramatiker des Welttheaters, 25)

LESKY, A. **Historia de la literatura griega.** Trad. Esp. José M. Díaz Regañon e Beatriz Romero. Madrid: Grados, 1985.

LESSING, G. **Gesammelte Werke.** München: Carl Hanser Verlag, 1952. 2 v.

LICHTENBERGER, H. Prométhée. In: _____. **La sagesse de Goethe.** Paris: La Renaissance du Livre, s/d. p. 53-54

LOVEJOY, A. **Essays in the History of Ideas.** Baltimore: John Hopkins Press, 1948.

LUCAS, F. **The Decline and Fall of the Romantic Ideal.** Cambridge: University Press, 1954.

MANN, T. **Adel des Geistes;** sechzehn Versuche zum Problem der Humanität. Stockholm: Bermann-Fischer, 1945.

_____. **Neue Studien.** Stockholm: Bermann-Fischer, 1948.

MASON, J. **O dr. Fausto e seu pacto com o demônio:** O Fausto histórico, o Fausto lendário e o Fausto literário. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 1989.

MELLO E SOUZA, L. **O diabo e a Terra de Santa Cruz.** Feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MILTON, J. **Paraíso perdido.** Trad. António José Lima Leitão. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998.

MONGLOND, A. **Le préromantisme français**. Paris: Librairie José Corti, 1965. (2 v.)

MONTEZ, L. Conhecimento e alienação no Fausto de Goethe. **Terceira margem** (Revista da Pós-Graduação da faculdade de Letras da UFRJ). Rio de Janeiro, n. 4, p. 34-41, 1996a.

_____. O século XVIII e o Pré-Romantismo. **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, n. 127, p.99-110, 1996b.

MOREAU, P. **Le classicisme des romantiques**. Paris: Plon, 1932.

NIETZSCHE, F. **Gesammelte Werke**. München, Musarion Verlag, 1925.

NOGUEIRA, C. **O Diabo no imaginário cristão**. Bauru: EDUSC, 2000.

NOVALIS. **Schriften. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999. (3 v.)

O'GRADY, J. **Satã, o príncipe das trevas**. Trad. José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1991.

OWEN, W. J. B. **Wordsworth's Preface to Lyrical Ballads**. Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1957. (Anglistica, IX).

PATRIDES, C. **Milton and the Christian Tradition**. Oxford: Claredon Press, 1966.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **Os filhos do barro**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEREIRA, M.H. R. **Estudos de história da cultura clássica**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970. 2 v.

PICHON, R. **Histoire de la littérature latine**. Paris: Hachette, s/d.

PRAZ, M. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996. (Col. Repertórios)

ROSENFELD, A. **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1976 (Debates, 76).

_____. **Letras germânicas**. São Paulo: Perspectiva, Edusp; Campinas: Edunicamp, 1993 (Debates, 254).

_____. **História da literatura e do teatro alemães**. São Paulo: Perspectiva, Edusp; Campinas: Edunicamp, 1993 (Debates, 255).

____. **Texto/contexto II**. São Paulo: Perspectiva, Edusp; Campinas: Edunicamp, 1993 (Debates, 257).

____. **Letras e leituras**. São Paulo: Perspectiva, Edusp; Campinas: Edunicamp, 1994 (Debates, 260).

RÖTZER, H. **Geschichte der deutschen Literatur**. Bamberg: C. C. Buchners, 1992.

RUDWIN, M. **Romantisme et satanisme**. Paris: Belles Lettres, 1927.

SAINTSBURY, G. Milton. In: WARD, A; WALLER, A. **The Cambridge History of English Literature**. Cambridge: University Press, 1951. v. 7, p. 95-141.

____. Young, Collins and Lesser poets of the Age of Johnson. In: WARD, A; WALLER, A. **The Cambridge History of English Literature**. Cambridge: University Press, 1952. v. 10, p. 138-156.

SALEMA, Teresa. De Werther a Wilhelm Meister ou Uma aprendizagem da economia do génio. **Colóquio Letras**. Lisboa, v. 74, p. 5-14, jul. 1983.

SHELLING, F. **Werke**. München: Verlagsbuchhandlung, 1958.

SCHILLER, F. **Werke in zwei Bänden**. Salzburg: Das Bergland Buch, 1951. 2 v.

SCHLEGEL, F. **Kritische Ausgabe seiner Werke**. Paderborn: Schöningh, 1980.

SCHOLEM, G. **A cabala e seu simbolismo**. Trad. Hans Borger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Debates, 28)

SEGOND, J. **Le problème du génie**. Paris; Flammarion, 1930.

SHELLEY, P. B., PEACOCK, T. L. **A Defense of Poetry: The Four Ages of Poetry**. New York: Bobbs-Merril, 1965.

SIMMEL, G. **Goethe**. Trad. José Rovira Armengol. Buenos Aires: Editorial Nova, 1949.

SNELL, B. **A descoberta do espírito**. Lisboa: Edições 70, 1975.

STANFORD, P. **O diabo: uma biografia**. Trad. Marcia Frazão. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

TANNENBAUM, L. **Biblical Tradition in Blake's Early Prophecies: The Great Code of Art**. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1982.

- THIELICKE, H. **Goethe e o cristianismo**. Ronald Kyrmse. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- TRILLING, L. **O eu romântico**. Trad. Maria B. da Silva. Rio de Janeiro: Lido, 1965.
- VAN EYDEN, L. De l'idée de l'*intellectus archetypus* à la théorie du génie. In: _____. **Goethe lecteur de Kant**. Paris: Presses Universitaires de France, 1999. p. 72-88.
- _____. De la théorie du génie à la signification ontologique de l'imagination. In: _____. **Goethe lecteur de Kant**. Paris: Presses Universitaires de France, 1999. p. 88-111.
- VAN TIEGHEM, P. **Le romantisme dans la littérature européenne**. Paris: Éditions Albin Michel, 1969.
- VERNANT, J. P. **Mito e pensamento entre os gregos**. Trad. Haiganuch Sarian. São Paulo: DIFEL/EDUSP, 1973.
- VIATTE, A. **Les sources occultes du romantisme**. Illuminisme-Théosophie (1770-1820). Paris: Librairie Honoré Champion, 1969. (2 v.)
- VOLOBUEF, K. **Frestas e arestas: A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: Edunesp, 1999. (Coleção Prismas).
- WALECKA-GARBALINSKA, M. **Jules Lefèvre-Deumier (1797-1857) et le mythe romantique du Génie**. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1987.
- WALLIS, J. Blake. In: WARD, A; WALLER, A. **The Cambridge History of English Literature**. Cambridge: University Press, 1953. v. 11, p. 181-202.
- WARD, A., WALLER, A. (ed.). **The Cambridge History of English Literature**. Cambridge: University Press, 1949-1953. (15 vol.)
- WATT, I. **Mitos do individualismo moderno**. Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- WELLEK, R. **História da crítica moderna**. Trad. Lívio Xavier. São Paulo: Editora Herder/ Edusp, 1967. v. 2 (O Romantismo).
- WILKIE, B. Epic Irony in **Milton. Blake's Visionary Forms Dramatic**. Ed. David V. Erdman and John E. Grant. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1970. p. 359-72.

ANEXOS

ANEXO I

The Marriage of Heaven and Hell



The Argument.

Rimrah roars & shakes his fires in the burnend air;
 Hungry clouds swing on the deep

Once meek, and in a perilous path,
 The just man kept his course along
 The vale of death,
 Roses are planted where thorns grow,
 And on the barren heath
 Sing the honey bees.

Then the perilous path was piraced:
 And a river, and a spring
 On every cliff and tomb;
 And on the bleached bones
 Red clay brought forth.

Till the villain left the paths of ease,
 To walk in perilous paths, and drive
 The just man into barren places.

Now the sneaking serpent walks
 In mild humility,
 And the just man rages in the wilds
 Where lions roam.

Rimrah roars & shakes his fires in the
 burnend air;
 Hungry clouds swing on the deep.

As a new heaven is begun, and it is now thirty-three years since its advent: the Eternal Hell revives. And lo! Swedenborg is the Angel sitting at the tomb: his writings are the linen clothes folded up. Now is the dominion of Edom, & the return of Adam into Paradise; see Isaiah XXX & XXXI Chapter

Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence.

From these contraries spring what the religious call Good & Evil. Good is the passive that obeys Reason. Evil is the active, springing from Energy.

Good is Heaven. Evil is Hell.

The voice of the Devil

All Bibles or sacred codes, have been the causes of the following Errors.

1. That Man has two real existing principles Viz: a Body & a Soul.
2. That Energy, called Evil, is alone from the Body, & that Reason, called Good, is alone from the Soul.
3. That God will torment Man in Eternity for following his Energies.

But the following Contraries to these are True

1. Man has no Body distinct from his Soul, for that called Body is a pericra of Soul, discerned by the five Senses, the chief outlets of Soul in this age.
2. Energy is the only life and is from the Body, and Reason is the bound or outward circumference of Energy.
3. Energy is Eternal Delight.



Those who restrain desire, do so because theirs
is weak enough to be restrained; and the restrainer or
reason usurps its place & governs the unwilling.
And being restrained it by degrees becomes passive
till it is only the shadow of desire.

The history of this is written in Paradise Lost, & the
Governor or Reason is call'd Melsiah.

And the original Archangel or possessor of the com-
mand of the heaven's host, is call'd the Devil or Satan
and his children are call'd Sin & Death.

But in the Book of Job Milton's Melsiah is call'd
Satan.

For this history has been adopted by both parties.
It indeed appear'd to Reason as if Desire was
cast out, but the Devils account is, that the Melsi-

ah fell, & form'd a heaven of what he stole from the
Ayle.

This is shown in the Gospel, where he prays to the
Father to send the comforter or Desire that Reason
may have Ideas to build on, the Jehovah of the Bible
being no other than he who dwells in flaming fire.
Know that after Christs death, he became Jehovah.

But in Milton, the Father is Destiny, the Son, a
Ratio of the five senses, & the Holy-Ghost, Vacuum.

Note. The reason Milton wrote in letters when
he wrote of Angels & God, and at liberty when of
Devils & Hell, is because he was a true Poet and
of the Devils party without knowing it.

A Memorable Fancy.

As I was walking among the fires of hell, de-
lighted with the enjoyments of Genius; which to An-
gels look like torment and insanity. I collected some
of their Proverbs; thinking that as the sayings used
in a nation, mark its character, so the Proverbs of
Hell, show the nature of Infernal wisdom better
than any description of buildings or garments.

When I came home, on the abyss of the five sen-
sory, where a flat sided steep flows over the pre-
sent world. I saw a mighty Devil folded in black
clouds, hovering on the sides of the rock, with cer-

truding fires he wrote the following sentence now per-
ceived by the minds of men, & read by them on earth.

How do you know but every Bird that cuts the airy way,
Is an immense world of delight, clos'd by your senses five?

Proverbs of Hell

In seed time learn, in harvest teach, in winter enjoy.
Drive your cart and your plow over the bones of the dead.
The road of excels leads to the palace of wisdom.
Prudence is a rich ugly old maid courted by Incapacity.
He who desires but acts not, breeds pestilence.
The cut worm forgives the plow.
Dip him in the river who loves water.
A fool sees not the same tree that a wise man sees.
He whose face gives no light, shall never become a star.
Eternity is in love with the productions of time.
The busy bee has no time for sorrow.
The hours of folly are measur'd by the clock, but of wis-
dom: no clock can measure.
All wholesome food is caught without a net or a trap.
Bring out number weight & measure in a year of death.
No bird soars too high, if he soars with his own wings.
A dead body revenges not injuries.
The most sublime act is to set another before you.
If the fool would persist in his folly, he would become
wise.
Folly is the cloke of Knavery.
Shame is Prides cloke.

Proverbs of Hell

Prisons are built with stones of Law, Brothels with
bricks of Religion.

The pride of the peacock is the glory of God.
The lust of the goat is the bounty of God.
The wrath of the lion is the wisdom of God.
The nakedness of woman is the work of God.
Excels of sorrow laughs. Excels of joy weeps.
The roaring of lions, the howling of wolves, the raging
of the stormy sea, and the destructive sword, are
portions of eternity too great for the eye of man.

The fox condemns the trap, not himself.
Joys impregnate, Sorrows bring forth.
Let man wear the fell of the lion, woman the slope of
the sheep.

The bird a nest, the spider a web, man friendship.
The selfish smiling fool, & the sullen frowning fool, shall
be both thought wise, that they may be a rod.

What is now proved was once, only imagin'd.

The rat, the mouse, the fox, the rabbit; watch the roots,
the lion, the tyger, the horse, the elephant, watch
the fruits.

The cistern contains; the fountain overflows.
One thought, fills immensity.

Always be ready to speak your mind, and a base man
will avoid you.

Every thing possible to be believ'd is an image of truth.
The eagle never lost so much time, as when he submit-
ted to learn of the crow.

Proverbs of Hell

The fox provides for himself, but God provides for the lion.
 Think in the morning, Act in the noon, Eat in the evening,
 Sleep in the night.
 He who has suffered you to impose on him, knows you.
 As the plow follows waris, so God rewards prayers.
 The tigers of wrath are wiser than the horses of instruction.
 Expect poison from the standing water.
 You never know what is enough, unless you know what is more than enough.
 Listen to the fool's reproach; it is a kindly title!
 The eyes of fire, the nostrils of air, the mouth of water, the beard of earth.
 The weak in courage is strong in cunning.
 The apple tree never asks the bough how he shall grow, nor the lion, the horse, how he shall take his prey.
 The thoughtful receives heavy a plentiful harvest.
 If others had not been foolish, we should be so.
 The soul of sweet delight, can never be defiled.
 When thou seest an Eagle, thou seest a portion of Genius, lift up the head!
 As the caterpillar chooses the fairest leaves to lay her eggs on, so the priest lays his curse on the fairest joy.
 To create a little flower is the labour of ages.
 Damn, braces; Bless, relaxes.
 The best wine is the oldest, the best water the newest.
 Prayers plow not; Praises reap not.
 Joys laugh not; Sorrows weep not!



The ancient Poets animated all sensible objects with Gods or Geniuses, calling them by the names, and endowing them with the properties of woods, rivers, mountains, lakes, cities, nations, and whatever their enlarged & numerous senses could perceive.
 And particularly they studied the genius of each city & country, placing it under its mental deity.
 Till a system was formed, which some took advantage of & enslaved the vulgar by attempting to realize or abstract the mental deities from their objects; thus began Priesthood.
 Choosing forms of worship from poetic tales.
 And at length they pronounced that the Gods had ordered such things.
 Thus men forgot that All deities reside in the human breast.



Proverbs of Hell

The head Bublins, the heart Pithos, the genitals Beauty, the hands & feet Proportion.
 As the air to a bird or the sea to a fish, so is contempt to the contemptible.
 The crow wish'd every thing was black, the owl that every thing was white.
 Exultance is Beauty.
 If the lion was advised by the fox, he would be cunning.
 Improvement makes straight roads, but the crooked roads without Improvement, are roads of Geniuses.
 Sooner murder an infant in its cradle, than waste words and desires.
 Where men's eyes are not nature is barren.
 Truth can never be told so as to be understood, and not be believed.
 Enough, or T. quick



A Memorable Fancy.

The Prophets Isaiah and Ezechiel dined with me, and I asked them how they dared so roundly to assert, that God spoke to them; and whether they did not think at the time, that they would be misunderstood, & so be the cause of imposition?
 Isaiah answer'd, I saw no God, nor heard any, in a finite organical perception; but my senses discover'd the infinite in every thing, and as I was then perswaded, & remain confirm'd; that the voice of honest indignation is the voice of God, I cared not for consequences but wrote.
 Then I asked; does a firm persuasion that a thing is so, make it so?
 He replied, All poets believe that it does, & in ages of imagination this firm persuasion removed mountains; but many are not capable of a firm persuasion of any thing.
 Then Ezechiel said, The philosophy of the east taught the best principles of human perception, & some nations held one principle for the origin & some another, we of Israel taught that the Poetic Genius (as you now call it) was the first principle, and all the others merely derivative, which was the cause of our despising the Priests & Philosophers of other countries, and prophesying that all Gods

would at last be proved to originate in ours & to be the tributaries of the Poetic Genius, it was this, that our great poet King David desired so fervently & invoked so pathetically, saying by this he conquers enemies & governs kingdoms; and we so loved our God, that we cursed in his name all the deities of surrounding nations, and asserted that they had rebelled; from these opinions the vulgar came to think that all nations would at last be subject to the jews.

This said he, like all firm persuasions, is come to pass, for all nations believe the jews code and worship the jews god, and what greater subjection can be. I heard this with some wonder, & must confess my own conviction. After dinner I asked Isaiah to his view the world with his last words, he said none of equal value was lost, Ezekiel said the same of his.

I also asked Isaiah what made him go naked and barefoot three years? he answered, the same that made our friend Dives give the Circian.

I then asked Ezekiel, why he eat dung, & lay so long on his right & left side? he answered, the desire of raising other men into a perception of the infinite this the North American tribes practise, & is he honest who relists his genius or conscience, only for the sake of present ease or gratification?

A Memorable Fancy

I was in a Printing house in Hell & saw the method in which knowledge is transmitted from generation to generation.

In the first chamber was a Dragon-Man, clearing away the rubbish from a caves mouth; within, a number of Dragons were hollowing the cave.

In the second chamber was a Viper folding round the rock & the cave, and others adorning it with gold silver and precious stones.

In the third chamber was an Eagle with wings and feathers of air, he caused the inside of the cave to be infinite, around were numbers of Eagle like men, who built palaces in the immense cliffs.

In the fourth chamber were Lions of flaming fire roaring around & melting the metals into living fluids.

In the fifth chamber were Uranian forms, which cast the metals into the expanse.

There they were received by Men who occupied the sixth chamber, and took the forms of books & were arranged in libraries.



The ancient tradition that the world will be consumed in fire at the end of six thousand years is true, as I have heard from Hell.

For the cherub with his flaming sword is hereby commanded to leave his guard at tree of life, and when he does, the whole creation will be consumed, and appear infinite, and holy whereas it now appears finite & corrupt.

This will come to pass by an improvement of sensual enjoyment.

But first the notion that man has a body distinct from his soul, is to be expunged; this I shall do, by printing in the infernal method, by corrosives, which in Hell are salutary and medicinal, melting apparent surfaces away, and displaying the infinite which was hid.

If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite.

For man has closed himself up, till he sees all things thro' narrow chinks of his cavern.



The Giants who formed this world into its sensual existence and now seem to live in it in chains are in truth, the causes of its life & the sources of all activity, but the chains are, the cunning of weak and tame minds, which have power to resist energy, according to the proverb, the weak in courage is strong in cunning. Thus one portion of being, is the Proditic, the other, the Devouring; to the devourer it seems as if the producer was in his chains, but it is not so, he only takes portions of existence and fancies that the whole.

But the Proditic would cease to be Proditic unless the Devourer as a man recovered the excess of his delights.

Some will say, Is not God alone the Proditic? I answer, God only acts & is, in existing beings or Men.

These two classes of men are always upon earth, & they should be enemies; whoever tries

to reconcile their souls to destry existence.

Religion is an endeavour to reconcile the two.
Note. Jesus Christ did not wish to unite but to separate them, as in the Parable of sheep and goats; & he says I came not to send peace but a sword.

Melchior or Satan or Sempiter was formerly thought to be one of the Succubus who are our Energies.

Memorable Fancy

An Angel came to me and said O pitiable wretched young man! O horrible! O dreadful state! consider the hot burning dungeon thou art preparing for thyself to all eternity, to which thou art going in such career.

I said perhaps you will be willing to shew me my eternal lot & we will contemplate together upon it and see whether your lot or mine is most desirable.

To be rich in this world & thro' a church to be down into the church vault at the end of which was a mill; thro' the mill we went, and came to a cave, down the winding cavern we groped our tedious way till a void boundless as a rather sky appeared beneath us, & we held by the roots of trees and hung over this immensity, but I said, if you please we will commit ourselves to this void, and see whether providence is here also. if you will not I will; but he answered, do not presume O young man but as we have remain behold thy lot which will soon appear when the darkness passes away.

So I remained with him sitting in the twisted

root of an oak he was suspended in a fungus which hung with the head downward into the deep;

By degrees we beheld the white Abyss, fiery as the smoke of a burning city, beneath us at an immense distance was the sun, black but shining round it were fiery tracks on which revolved vast spiders, crawling after their prey, which flew or rather swam in the infinite deep, in the most terrific shapes of animals sprung from corruption, & the air was full of them, & seemed composed of them; these are Devils, and are called Powers of the air, I now asked my companion which was my eternal lot? he said, between the black & white spiders

But now from between the black & white spiders a cloud and fire burst and rolled thro' the deep blackening all beneath, so that the nether deep grew black as a sea & rolled with a terrible noise; beneath us was nothing now to be seen but a black tempest, till looking east between the clouds & the waves, we saw a cataract of blood mixed with fire and not many stones throw from us appeared and sunk again the scaly hoid of a monstrous serpent at last to the east, distant about three leagues appeared a fiery crest above the waves slowly it rose like a ridge of golden rocks till we discovered two globes of crimson fire, from which the sea fled away in clouds of smoke, and now we saw it was the head of Leviathan, his forehead was divided into streaks of green & purple like those on a tygers forehead: soon we saw his mouth & red pillars hang just above the raging foam tinging the black deep with beams of blood, extending towards

us with all the fury of a spiritual existence.

My friend the Angel climbed up from his situation into the mill; I remained alone, & then their appearance was no more, but I found eyes & winding on a pleasant bank beside a river by moon light hearing a harper who sung to the harp, & his theme was, The man who never alters his opinion is like standing water, & breeds reptiles in the mind.

But I arose, and sought for the mill & there I found my Angel, who surprised asked me how I escaped?

I answered, All that we saw was owing to your metaphysics; for when you ran away, I found ground on a bank by moonlight hearing a harper. But now we have seen my eternal lot, shall I show you yours? he laugh'd at my proposal: but I by force suddenly caught him in my arms, & flew westerly thro' the night, till we were elevated above the earths shadow; then I flung myself with him directly into the body of the sun, here I clothed myself in white & taking in my hand Spadenborger velumet sunk from the glorious clime, and passed all the planets till we came to saturn, here I staid to rest & then leaped into the void, between saturn & the fixed stars.

Here said It is your lot, in this space, if space it may be call'd. Soon we saw the stable and the church, & I took him to the altar and opened the Bible, and lo! it was a deep pit, into which I descended driving the Angel before me, soon we saw seven houses of brick, one we entered; in it were

number of monkeys, baboons, & all of that species chained by the middle, prining and snatching at one another, but withheld by the shortnels of their chains; however I saw that they sometimes grew numerous, and then the weak were caught by the strong and with a grinning aspect, first coupled with & then devour'd, by plucking off first one limb and then another till the body was left a helpless trunk, this affric grinning & kissing it with seeping kindnels they devoured too; and here & there I saw one savourily picking the flesh off of his own tail; as the stench terribly annoy'd us both we went into the mill, & I in my hand brought the skeleton of a body, which in the mill was Aristotles Analytics.

So the Angel said: thy phantasy has imposed upon me & thou oughtest to be ashamed.

I answer'd: we impose on one another, & it is but lost time to converse with you whose works are only Analytics.





I have always found that Angels have the vanity to speak of themselves as the only wise: this they do with a confident insolence springing from systematic reasoning: Thus Swedenborg boasts that what he writes is new: tho' it is only the Contents or Index of already published books.

A man carried a monkey about for a show, & because he was a little wiser than the monkey, grew vain, and conceived himself as much wiser than seven men. It is so with Swedenborg: he shews the folly of churches & exposes hypocrites, till he imagines that all are religious, & himself the single

one on earth that ever broke a net.

Now hear a plain fact: Swedenborg has not written one new truth: Now hear another: he has written all the old falsehoods.

And now hear the reason. He conversed with Angels who are all religious, & conversed not with Devils who all hate religion, for he was incapable thro' his conceited notions.

Thus Swedenborg's writings are a recapitulation of all superficial opinions, and an analysis of the more sublime, but no further.

Have now another plain fact: Any man of mechanical talents may from the writings of Paracelsus or Jacob Behmen, produce ten thousand volumes of equal value with Swedenborg's, and from those of Dante or Shakespear, an infinite number.

But when he has done this let him not say that he knows better than his master, for he only holds a candle in sunshine.

A Memorable Fancy

Once I saw a Devil in a flame of fire, who' arose before an Angel that sat on a cloud, and the Devil uttered these words.

The worship of God is, Honouring his gifts in other men each according to his genius, and loving the great

greatest men best, those who envy or calumniate great men hate God, for there is no other God.

The Angel hearing this became almost blue but mastering himself he grew yellow, & at last white pink & smiling, and then replied.

Thou Idolater, is not God One? & is not he visible in Jesus Christ? and has not Jesus Christ given his sanction to the law of ten commandments and are not all other men fools, sinners & nothings?

The Devil answerd; bray a fool in a mortar with wheat yet shall not his folly be beaten out of him: if Jesus Christ is the greatest man, you ought to love him in the greatest degree; now hear how he has given his sanction to the law of ten commandments: did he not mock at the sabbath, and so mock the sabbaths God? murder those who were murdered because of him? turn away the law from the woman taken in adultery? steal the labor of others to support him? bear false witness when he omitted making a defence before Pilate? cover when he prayd for his disciples, and when he bid them shake off the dust of their feet against such as refused to lodge them? I tell you, no virtue can exist without breaking these ten commandments: Jesus was all virtue, and acted from im-

pulse, not from rules.

When he had so spoken: I beheld the Angel who stretched out his arms embracing the flame of fire & he was consumed and arose as Elijah.

Note. This Angel, who is now become a Devil, is my particular friend: we often read the Bible together in its internal or diabolical sense which the world shall have if they behave well.

I have also The Bible of Hell: which the world shall have whether they will or no.



One Law for the Lion & Ox is Oppression

A Song of Liberty

1. The Eternal Female groan'd! it was
 2. r'd over all the Earth;
 3. Albion's coast is sick silent; the A-
 merican meadows hunt!
 4. Shadows of Prophecy shiver along by
 the lakes and the rivers and mutter across
 the ocean? France rend down thy dungeon
 5. Golden Spain burst the barriers of old
 Rome;
 6. Cast thy keys O Rome into the deep
 down falling, even to eternity down falling,
 7. And weep
 8. In her trembling hands she took the
 new born terror howling;
 9. On those infinite mountains of light
 10. barr'd out by the atlantic sea, the new
 born fire stood before the starry king!
 11. Plag'd with grey brow'd snows and thun-
 derous vigages the jealous wings waid
 over the deep
 12. The speary hand burn'd aloft, unbuck-
 led was the shield, forth went the hand
 of jealousy among the flaming hair, and

hurl'd the new born wonder thro' the starry
 night,
 13. The fire, the fire, is falling!
 14. Look up! look up! O citizen of London
 enlarge thy countenance; O Jew, leave coun-
 ting gold, return to thy oil and wine: O
 African! black African! (go winged thought
 widen his forehead.)
 15. The fiery limbs, the flaming hair, shot
 like the sinking sun into the western sea.
 16. Waked from his eternal sleep, the heavy
 element roaring fled away;
 17. Down rush'd beating his wings in vain
 the jealous king; his grey brow'd council-
 lors, thunderous warriors, curld veterans,
 among helms, and shields, and chariots
 horses, elephants: banners, castles, slings
 and rocks,
 18. Falling, rushing, ruining! buried in
 the ruins, on Urthonas dens.
 19. All night beneath the ruins, then
 their sullen flames faded emerge round
 the bloody king,
 20. With thunder and fire: leading his
 starry hosts thro' the waste wilderness

he promulgates his ten commands,
 glancing his beamy eyelids over the
 deep in dark dismay,
 21. Where the son of fire in his eastern
 cloud, while the morning plumes her gol-
 den breast.
 22. Spurning the clouds writhen with
 curses, stamp the stony law to dust,
 loosing the eternal horses from the dens
 of night, crying, Empire is no more
 and now the lion & wolf shall
 cease.

Chorus

Let the Priests of the Raven of dawn,
 no longer in deadly black, with hoarse note
 curse the sons of joy. Nor his accepted
 brethren whom tyrant, he calls free; lay the
 bound, or build the roof. Nor pale religious
 lechery call that virginity, that wishes
 but acts not!

For every thing that lives is Holy

ANEXO II

Milton: a Poem in Two Books



Then Los & Enitharmon knew that Satan is Urogen
 Drags down by Or & the Shadow's Power into Generation
 All Enitharmon's interior organs with the Space there appearing
 As great human beings along the Streets like Space is named
 Conceive when she returned to Los many of them as men of sense
 The nature of a Female Space is this: it strikes the Organ
 Of Life all they become like a small some Infants
 And Satan appeared in the immensity of the Space; I entered
 In those without but thought to those within: fell down and
 Became Common during Los from Enitharmon in Adams Cliffs
 A mighty kind against the Divine Humanity's nature: War
 Satan all his gone to his own place: and Los, their God
 I will not worship in their Churches: nor King in their
 Churches: whence in this Galaxy running along the mountains
 British Women were not content when Greek & Roman were
 Every thing in Beauty along to its own Internal Light: but those
 Disposed every Internal Light with the organs of the outer
 Spout up in the horns of Ambrosia to a single Indian's Mouth
 And Enitharmon sends the Sun into a single Indian's Mouth
 That every thing is fixed Opake without Internal Light
 So Los lamented over Satan, who triumphs
 And the Nations



We met her face against Jerusalem to destroy the Lion of Albion
 Not Los had Enitharmon from the sight of all these things
 From the Space when falling burning repud her soul
 Above Heaven's high dominions in each Column
 Trembling in their Rank on Jehovah's awful breath
 And the Mills of Heaven were supported with a power-Space
 Among the rocks of Ulterior Temples and Satans Drift
 After the Human Victim through all the Earth and Adams
 World: thus immortal in his flesh, unobscured in white Earth
 Where Satan making to himself a Law from his own Liberty
 Commanded others to obey him in, moral, spiritual & natural
 Being called, but nothing himself: never was that is called God
 And all the Spectres of the Dead calling themselves Sons of God
 In his Synagogue worship Satan under the Honorable Name
 And it was enquired: Why in a Grove Satans Assembly
 The Immortal should be confined to the filthy Sun an Eternal
 Spring: If the truly would be contented he must be in Exile
 And the most die for nothing throughout all Eternity
 Satan is fallen from his throne: he never can be Redeemed
 But must be new Created continually moment by moment
 And therefore the Glass of Satans shall be with the Black
 Of Truth the Spectre & Span of Unbelief: the Hell
 For he is receded from Satans Law, the wrath falling on Nations
 And therefore Polymathos should not call a solemn Assembly
 All Satans had planned Polygraph with in the day of mourning
 In a tempestuous darkness of false pride and despair
 To speak the Eternal and confirm it with a thunderous oath
 Now when Leutha's Daughter of British beheld Satans confusion
 She down descended into the quiet of the first Satans Assembly
 Offering herself a ransom for Satans, taking on her his Sin
 Mark well my words: they are of your eternal consolation
 And Leutha stood glowing with varying colors immortal heart
 And long: to her mother-like sighs: she saw the Assembly
 All length appearing upon the golden floor of Polymathos
 In a Snake: I am the Author of this Sin: by my neglect
 Of Parents power Satans first committed this heinous
 And Polymathos & I conspired to oppress his Tent
 But beautiful Enitharmon with her silver arrows repelled me

For his light is terrible to me: I hate before her inward beauty
 Wherefore with a Dragon form with issue from my limbs
 To rage her horn was: Ah and the wretched Leutha
 In a promise: entering the space of Satans laws: what else could
 The small portions: I myself the masculine perception
 And that only the feminine which have seen: but with
 Enitharmon law to Polymathos: a temptation: with eyes
 Which unconquerable: my kind upon a rock of
 The Horror of Polymathos: with his rest and pleasant death
 Sprung out of the breast of Satans: over the Horror burning
 To all my heart: thus I might witness the flaming sword
 A Elementar word to do: not too well than long creature
 Can that I was not Liberty: and they broke the traces
 From the division of the Heaven: and out: but as a law
 Working violence in the hills: towards the horizon
 Satan unobscured: and with power above his own control
 Impelled the flames to cast the bones & to their banks of sand
 Around the fire flaming: heaven in subordination to me
 The flames: Satans: to entrance the mountains in their course
 The Heaven cast their flames: Jehovah scattered upon
 Earth & unscathed night: had been through the fiery Hell
 He Heaven cast their flames: & seek us round in covert force
 Hell of our own making: see its flames still pour me round
 Around the world: Satans in pride of heart
 With the flames: Heaven: passing the contemplation of Jehovah
 Moving in their part in the firm as stable earth
 To devour: Allah and Jerusalem the Emanation of Allah
 Draying the Flames in their path: thus they with our dark trees
 Which now stand round us: I eternal burning: I found the serpent
 Of Polymathos & Satans: still turned passing on the wily waters
 The flames in all this day spread out: they could Satans better
 To do natural things in darkness: with some name: to give
 The most virtuous things in the world of pure and love
 These are the works of the Serpent: they do us: he then: till this
 They in return: rebuked: and the Living Creature's soul
 The Cosmos: Jehovah: I weeping: had in Satans: most great
 And when the Cosmos refused to labour more: with blasphemous
 Came forth from the hand of Satans: back the Cosmos receded
 And called me Sin: and for a sign: parting: had me: Seen
 Day: and Polymathos: returned: trembling: I had myself
 In Satans: most: Father: of his: prison: fire: through: from
 For Enitharmon: put Satans with all her: wailing: women
 Terrific: in their: eye: the: power: with: of: wild: power
 They: give: Satans: their: own: vengeance: in: the: burning: words
 With: with: polythe: they: her: father: life: become: like: a: dragon
 Clothed: in: the: Serpent's: skin: in: which: his: line's: sinning: purity
 Being: most: impure: self: condemned: to: eternal: death: he: drove
 Me: from: his: inner: House: in: the: dark: shed: with: thunder: sound
 &: Divine: Word: who: spoke: wrote: the: Flame: to: repulse
 The: Serpent: of: British: give: the: serpent: Leutha: M.



To Amalutata the Self Hood of the Rock & False Progress



These were families when his Mares, & their boys when his
 head repositioned, and various, that they might be essential to
 saving up of Suffering & their distant world has journey
 in their story, after, now flourish the these bones remain clean
 in the dark they call the judgment; also Milton knew: they said
 himself was human, the soul wandering thro' the Death Veil
 to combat with those Female forms which on death & re-appear
 themselves him, serving to witness without end or number
 He saw the Crucifixion of Utra, and he wrote them down
 in his history; and his Vision of Paradise was more than
 Ephub and Terzah, & Miloh & Neich, a Book & Hagah
 they met range round him of the rocks of Arab Spain, the land
 of Canaan; and they wrote in their own books and five
 the poems; and they were the Book Slaves, they bring
 which was an earth born to narrations, & the six female
 the Har & Pace & Buzah & Mourin & Lamanin & Hermon
 seven rocky valleys terrible in the Deserts of Median
 One Melanch Human Shagras continued journeying alone
 over rocky mountain chains to the islands
 Of Eden & Aram & Meub & Melun & Amulch
 The Mountains Sheld, is a vast Concave Earth, an immense
 rounded abundance of all things within our Vegetation Earth
 enlarged into dominion & Helopol, into insulating space
 in Twenty-seven Heavens and all their Hells, with Chaos
 in Twelve, for Fertility. It is a purgatorial Earth
 for the imprisoned & inter-tongue, & many souls
 And though where the fath mounts, here Nilus journeyed
 in that Egyptian, called Median, among the Rocky of Sheld
 by traditions from Shagras, past the Delta in Sheld
 but travellers to Heaven, past toward to Golgotha
 For the Vebicular terror beheld him, & dived Knitharom
 called all her daughters, saying, Surely to please my hand
 in this Man must, thus shall be unbound upon Clouds
 if I find in terror Knitharom words, in Libya stretch
 all down what stretch the rocky of trees against the forward path
 Of Nilus's journey, Uryer beheld, the immortal Man.

And thus was Milton of the Waters, & Ore, who is Lash
 The Shadow Female seeing Milton, how'd as he lamented
 Over the Death overlooking her bloody, never flowering eyes, Alas
 And thus the Shadow Female howls in articulate howling
 I will lament over Milton in the lamentations of the afflicted,
 My garments shall be woven of Sighs & heart broken lamentations
 The misery of unhappy Families shall be drawn out into its border
 Beyond the rocky Island, & hence throughout every part of view
 Shall be the sack of Father & the mother & the family, there
 The Parents on the Stone Langham & the Slaves in the Mill
 I will have witness witness all over it, Human words
 That every Infant that is born upon the Earth shall read
 And not by rote as a hard task of a life of fifty years
 I will have Kings unknown open, & a Councils & Right Men
 The Name shall clasp it together with Aueles & Claves
 To divide into Patches, & to put the Milton my come in my trade
 For I will put on the Human Form & take the Image of God
 Even like of Humanity but my Clothing shall be Crayly
 And I will put on Poverty as a by-appoint & us a helmet
 And all my ornaments shall be of the gold of broken hearts
 And the precious stones of anxiety & care & dejection & death
 And repentance for sin, & sorrow & punishment & fear
 To defend me from thy terrors O Ore, my only beloved;
 Ore answer, Take not the Human Form O Lover, Take not
 Terror upon thee, Behold how I am, & tremble lest thou also
 Consist in my Consumption, but thou must take a Form
 Female & love, that cannot consume in Mans consumption
 We're not next thee, I will give thee Signs for a covering
 When thou attemptest to put on the Human Form, my wealth
 Thine is the top of heaven against thee in Jealousy & fear
 Then I will give thee answer, then I hear over thy cry & sighs
 When wilt thou put on the Female Form as in times of old
 With a garment of Thy & Consumption like the lament of old
 His garments are long sufferings for the Children of Men
 In garments of his garments do not thy covering Cherub O lovely
 Museon of my delight who wilt rest seeking for the prey
 So spoke Ore when Cethony & Louthu heard over his Catch
 Of Ore in interchanges of Energy & Perfection in the darkness
 Comming anteriorly into Providence & Babylon shining glorious
 In the Shadow Female basin, fearless her darkly green
 Howling, like all the desolate places in accretions of Sin
 In Female beauty shining in the common good of Ore, in vain
 Struck out his hands of Air, & would they triumph in his pain
 Thus darkened the Shadow Female to fold & Ore tenfold
 Glend on his rocky Couch against the darkest loud thunders
 Side of the movements conflict Karzquake beneath, around
 From the Inner soul form, limb from limb & part from part
 And moved the last foundations of the Earth to wake the Dead
 Uryer emerged from his Rocky Form & from his Snows,

and he also departed his brow, Freying dark rocky between
 of wickets, and making deep the feet of purple beds
 at Milton labour, with his journey, to his first dead care
 from the rocky, new change to marble, which he carried
 but met him on the shores of Aram, & by the streams of the brook
 where they met, and silent stream among the streams of Aram
 clear brook up water from the Nile Jordan, bearing on
 his Golden Book of the Spirit, and from his soul, still open
 but Milton took of the Spirit of Christ, and in his own
 written his poems, and filling up the forms of many years
 happened in his own life, & the forms of many years
 he had two Books on the Human side, one building him
 as with new clay a Human form in the Valley of Beth Par
 The University round the Mountain Peak, versus Chaotic, and
 in the West, named Uryer, and in the South, named Uryer
 to the East, named Uryer, and in the West, named Uryer
 they were the four Books that stood among the Throns Divine
 one which looked outward the World of Uryer to the South
 one which looked inward upon his mountains, & in his text
 he wrote towards the Center in dark rain, dark rain down
 The Word, a world of raging waters, in the North, a solid
 in walls, a world of raging waters, in the North, a solid
 he built expressly the Universe of his and Emancipation,
 towards which Milton went, but Uryer opposed his path
 The Man and Dragon strove many periods, Uryer beheld
 founding on Clonus, Uryer and Uryer, Uryer and Uryer, to behold
 the continuous battle, and giving up the other parties about
 in his writings, and they came forth all that time of darkness
 he all alone, to strike Milton across the river
 The Trifold form Hieroglyphic, and the Double sex
 the Female-male, & the Male-female, well-guarded stood
 before him in their beauty, & in crucifixion of lightness,
 shining in starlike splendor upon the scene, Entolium
 shining, Chast Ball in Ephubon, he held the Kings of Canaan
 the beautiful Amalutata, beheld the price of youth
 found with the Chain of Amalutata, he lost to Amalutata
 the best of his riches, & the best of his riches, & the best of his riches,
 found upon the shade of Paradise in Nepturus Vale
 the best of his riches, & the best of his riches, & the best of his riches,
 found upon the shade of Paradise in Nepturus Vale
 the best of his riches, & the best of his riches, & the best of his riches,
 found upon the shade of Paradise in Nepturus Vale

23

This page contains dense Latin text in a Gothic script. On the right side, there is a vertical illustration of a figure, possibly a saint or a personification, standing and holding a staff or a similar object. The text is arranged in columns, with some larger initials or headings.

24

This page contains dense Latin text in a Gothic script. On the right side, there is a vertical illustration of a figure, possibly a saint or a personification, standing and holding a staff or a similar object. The text is arranged in columns, with some larger initials or headings.

25

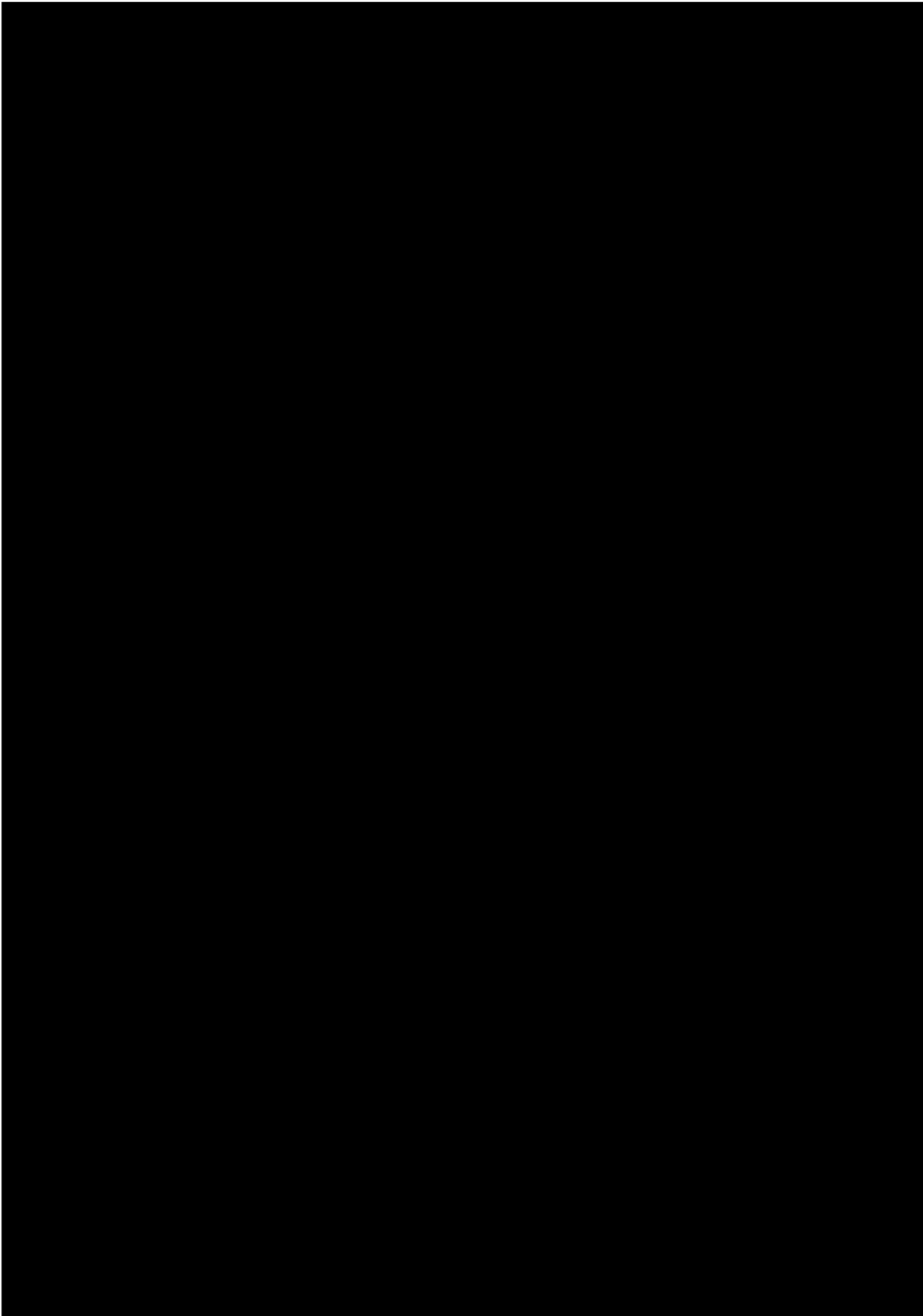
This page contains dense Latin text in a Gothic script. At the bottom of the page, there is a horizontal illustration of a landscape, possibly a river or a valley, with some figures or structures. The text is arranged in columns, with some larger initials or headings.

26

This page contains dense Latin text in a Gothic script. At the bottom of the page, there is a horizontal illustration of a landscape, possibly a river or a valley, with some figures or structures. The text is arranged in columns, with some larger initials or headings.



Fonte: <http://www.blakearchive.org/blake/> (09/01/2007)



**PARA AQUÉM DOS TESTAMENTOS,
PARA ALÉM DOS TESTAMENTOS**

RENOVANDO A LEI

Antes de iniciar esse segundo momento da antítese que aqui se apresenta, algo pode e deve ser dito com relação à última parte imediatamente anterior à tese **Lúcifer**. Embora a proposta de inserção de um “Decálogo”, nas circunstâncias em que ela se deu, possa parecer ainda extravagante, é importante que se esclareça alguns pontos que podem ser mais problemáticos. Em primeiro lugar, o procedimento paródico fundamental que embasou tal proposta aponta para uma ficcionalização geral da escritura que, ao mesmo tempo em que se justifica por meio de seus próprios dogmas, serve de opção interpretativa para o mesmo fenômeno, de modo a assumir mesmo o centro teleológico do conjunto textual de antítese e tese. Em segundo lugar, em termos de valor de verdade, ao se consubstanciar com o procedimento que expõe e utiliza como interpretante da Literatura, este caso particular e específico de escritura constrói suas próprias leis em função de uma tautologia de tema e performance, de modo que até os comentários sobre determinados processos de construção textual podem utilizar os artifícios que descrevem. Eles dizem respeito às duas próximas partes do trabalho e podem ser resumidos a partir de duas indicações – que são, em última instância, dogmas – que simplificam sua natureza:

I – Tudo tende à Obra.

II – A Obra é soberana, de modo que suas leis e a apreensão de tais leis identificam-se a partir do cosmos que esta Obra organiza.

Assim como o “Decálogo” apresentou um breve comentário às suas proposições, este “Renovando a Lei” pede uma metodologia semelhante. Uma explicação dos dois dogmas apresentados seria até mesmo mais importante, uma vez que sua extrema concisão pode deixar espaço para dúvidas perfeitamente compreensíveis. E, novamente, vejamos cada uma delas:

I – Tudo tende à Obra.

Ao parafrasear Mallarmé, proponho um enfoque que permita amenizar a severidade da constatação dogmática. Ao instituir a Obra como fim de qualquer ato de escritura, não anulamos, em absoluto, a possibilidade de existência de uma ciência literária. Ao contrário do que ocorre na confrontação simples de posturas analíticas e dogmáticas, a interpretação da ciência literária a partir da ficção, bem como a posterior interpretação da Literatura a partir de uma ciência devidamente ficcionalizada não interfere na possibilidade de nenhuma das duas, atuando, antes, na mútua expansão que pode ser levada a cabo. Ambas as frentes (a literária e a de sua interpretação) devem, obviamente, assumir sua condição transubjetiva. E, aqui, é importante que se faça uma ressalva. A Literatura saiu na frente em tal procedimento, de modo que não necessitamos de uma enumeração exaustiva de casos nos quais verificamos o “engodo” da ficção que se passa por ciência. Bastaria pensar em um caso exemplar como o de Jorge Luis Borges para nos dar uma idéia das possibilidades de tal postura. Contudo, no caso da ciência literária, os pudores parecem ainda fortes, de modo que nem a evidente subjetivação da Verdade em todo e qualquer texto escrito é suficiente para que se leve tal proposta realmente a sério.

II – A Obra é soberana, de modo que suas leis e a apreensão de tais leis identificam-se a partir do cosmos que esta Obra organiza.

Esse dogma – que, após o dogmema inicial, passa a “procedimento de escritura” – é quase inteiramente esclarecido por si. Em essência, propõe que não há meios exógenos de abordagens de uma Obra. A natureza caótica da potencialidade infinita do uso da palavra torna qualquer manifestação de organização em *cosmos* textual absolutamente particular. Não se trata aqui de repetir a anedota de Derrida e Apel e negar a possibilidade de comunicação, mas, sim, de propor um exercício de conhecimento do Outro, deixando-o falar e sendo a via dessa comunicação. A Literatura, a despeito das proximidades óbvias, é a alteridade radical da ciência literária, e, em função disso, o discurso científico a respeito da Literatura busca a todo instante subjugar o discurso do Outro a fim de fazer valer a sua voz. Todavia, ao adotar tal procedimento ao mesmo tempo em que, contraditoriamente, depende

da Literatura enquanto valor para se justificar, a ciência literária apenas ressalta – a despeito de sua arrogância – a natureza solidária do discurso. A interdependência, aqui, aponta para a necessidade de uma visão na qual a cientificidade possível a ser aplicada a uma Obra está em seu próprio interior, na mesma medida em que sua literaridade transparece e se transfigura por meio de seu eco em um comentário interpretativo. Pretensões de estabelecimento de limites precisos entre Literatura e ciência literária resumem-se na tautologia da palavra: pretensão. Não resistem a uma única página de Octávio Paz ou Roland Barthes. Assim, aprendamos a ouvir a voz do Outro como uma possibilidade concreta de nosso próprio discurso. Pois o diálogo também se constrói no silêncio da escuta e não foi, não é, nem será sinal inequívoco de submissão.

As duas propostas aqui apresentadas servem não apenas de base para os capítulos subseqüentes, mas atuam retroativamente, significando uma revisão de tudo que foi escrito anteriormente tanto na tese quanto na antítese, inclusive e sobretudo no “Decálogo”. Ao fazê-lo, modifica a própria perspectiva dogmática na qual se embasa, alterando drasticamente qualquer utilização da palavra “dogma” e de seus derivados. Que tais propostas – por sinal chamadas de “dogma” ou “dogmema” – dependam do dogmatismo para alterá-lo, não constitui um paradoxo, ao menos não um paradoxo indesejável. Tal fenômeno indica novamente a solidariedade discursiva, como o velho caminho que se faz no percurso. E que o procedimento como um todo nos remeta a algo por demais conhecido, como um *déjà vu*, um *assez vu*, não determina nem plágio, tampouco má-fé. É, quando muito, mais um dos casos de mentiras inofensivas à maneira de Rousseau. Apenas, e simplesmente, ficção.

QUEBRANDO AS TÁBUAS DA LEI

Não penseis que vim revogar a Lei ou os Profetas. Não vim revogá-los, mas dar-lhes pleno cumprimento, porque em verdade vos digo que, até que passem o céu e a terra, não será omitido nem um só i, uma só vírgula da Lei, sem que tudo seja realizado.

Evangelho segundo Mateus, V, 17-18

A forma tese

Quando pensamos na forma tese, recuperamos inadvertidamente a memória da palavra utilizada. A palavra grega *θέσις*, remete-nos ao ato de colocar, de adequar no espaço e, o mais importante para a idéia atual, o de dispor em determinada posição, sendo, portanto, a própria posição. Assim, etimologicamente, a idéia de tese pressupõe o engajamento da palavra, o compromisso ético. Pelo viés latino da *thesis*, chegamos à idéia de proposição, de tema que desemboca em nossa noção atual em língua portuguesa que tanto se comunica com a conclusão do teorema ou de suas partes na Matemática quanto com a idéia de proposição a ser defendida, seja em termos de abstração discursiva ou mesmo diante de bancas no caso de teses acadêmicas. Em todo caso, há o recorte, a idéia dele derivada, o posicionamento frente à ela e, conseqüentemente, a defesa dessa idéia. Vista em termos mais largos, a tese se torna não um exercício excludente de refinamento argumentativo, tampouco criptografia reservada a iniciados. A tese, por sua memória lingüística, torna-se parte do universo intelectual humano, parte de seus constituintes básicos, procedimento-padrão do pensar.

A tese é, portanto tão dinâmica quanto o ato pensante e, sobretudo pela dinamização do processo dialético a partir de Hegel, a idéia de tese surge imediatamente ligada a seu oposto, a antítese. Dessa maneira, se há a possibilidade da tese, há igual e automaticamente a possibilidade também da antítese. Porém uma abordagem dialética como tal não existe apenas para que se corrobore a organização existencial humana a partir de pares binomiais opositivos. Ela também pressupõe a síntese, o produto final que, como bem ensina Hegel apurando as

lições de Heráclito, mostra a dinâmica mutuamente enriquecedora dos contrários. E, mais: a visão hegeliana da História aponta para o capital fato de que em uma relação dialética, nunca temos uma real parte “vencida”. Assim como a Grécia existia na base intelectual, religiosa, artística e filosófica do vencedor romano, o elemento negado no confronto de teses permanece como substrato da afirmação do elemento preponderante, ainda que seja por sua própria negação. A própria síntese se faz litoteticamente, negação da negação, a única afirmação, o único “sim” possível.

Deste modo, a forma tese constrói-se a partir de uma problemática discursiva que deve levar em conta a alteridade do próprio pensamento fundante, o que aparentemente poderia, em sua relativização, anular a natureza propositiva da tese. Mas isso se dá pela herança de uma linha argumentativa e filosófica cartesiana, fundada em um sujeito completo e uno. A herança francesa da forma tese, fundada na estrutura ternária de proposta-argumento-conclusão e seus desdobramentos, sobretudo em um país importador de produção intelectual como o Brasil, leva a certas prescrições de escritura que, embora felizmente relaxadas com o passar dos anos, continua a tolher iniciativas e propostas de renovação. Poderíamos mesmo nos questionar se um romance, a despeito de sua alteridade formal e, aparentemente, teleológica, não poderia ser uma tese sobre a forma romanesca. Ainda seria ousadia dizer que sim, ao menos se ele fosse apresentado simplesmente por si. Todavia, há uma infinidade de teorização e crítica romanesca em uma obra como o **Ulysses** de James Joyce, fato que apenas mostra como o problema continua em aberto.

Tais constatações não trabalham no sentido de localizar e datar o presente trabalho (restringindo seu alcance), atuando, antes, na especificação de sua historicidade inevitável, levando-se em conta a humanização e a subjetivação da História que o processo exige. Assim, pensando em tal especificidade, vale lembrar que a tese **Lúcifer** apresentada liga-se a um determinado programa de pós-graduação, no caso o de Estudos Literários da Faculdade de Ciência e Letras da UNESP de Araraquara. Assim, a forma tese tradicional exposta está impregnada de utilitarismo visando a obtenção do título. Mas, aqui, encontramos um gancho precioso: a partir das regras internas que determinam o processo burocrático que levaria à escritura particular de tal forma tese, o que encontramos como motivação? Ou melhor, qual é a base argumentativa na qual a própria forma se apóia? O

regimento do programa de pós-graduação em questão fala na exigência de uma investigação original que represente uma contribuição significativa para o conhecimento do tema tratado. Eis um magnífico exemplo de como a únivoca objetividade se trai em idiossincrasias que transparecem pelo discurso: como mensurar a significação de um texto? Medir, aqui, é julgar a partir de um valor pré-existente e pré-determinado, é algo que se situa no campo dogmático. Mesmo a aspiração à originalidade é questionável, seja pelo número cada vez maior de teses que não se engajam em uma verdadeira posição a ser defendida (algo como “vamos por aqui e ver onde chegamos”) e que são, mesmo assim, aprovadas, seja pela real impossibilidade de verificação do caráter original. Podemos compreender como seria difícil desmascarar uma fraude simples representada pela apresentação da tradução de uma tese competente, porém desconhecida, escrita originalmente em polonês. Na verdade, mesmo traduções de teses escritas em alemão, francês ou inglês, desde que situadas nas mesmas condições, apresentariam o mesmo problema. Estou sendo generoso: como poderia ser verificada, em primeira instância, a cópia direta (com as devidas adequações de termos) de uma tese sem repercursão internacional escrita há uma década em Portugal? Que a fraude, em caso de divulgação posterior do trabalho, pudesse levar à comprovação do crime não invalida o fato de que, por intermédio da função mágica da palavra concedida à banca no caso específico da defesa, teríamos uma aprovação.

Não se trata de exigir uma fiscalização que, no atual estágio dos recursos de verificação, mostra-se humanamente impossível. O que devemos destacar de tudo isso é o fato de que de nada adianta esconder-se nas malhas confortáveis de uma ilusão de rigor. E, se não devemos incentivar a fraude, uma vez constatada a falibilidade do sistema, por que não relativizá-lo, abrindo-se espaço para outras abordagens, propostas e formas de apresentação? Sobretudo quando nos lembramos de que mesmo uma tese que se construa a partir do discurso de um indivíduo sem a “contribuição” fraudulenta, uma tese dita original, sendo discurso, revela-se fruto de astúcias de construção que estabelecem a ilusão cientificista. Esse foi o caso de minha tese **Lúcifer**. Creio que, agora, jurando dizer a verdade, somente a verdade, nada mais que a verdade, com a ajuda de Deus e da mentira, seja hora de uma confissão. Um desvelamento do crime pessoal, dos recursos que escreveram e inscreveram o gênio demoníaco na proposição defendida.

Procedimentos de escritura: escolha de tema, autores e da tese a ser defendida

Na verdade, selecionar tais elementos como componentes de um procedimento de escritura, não é algo que possa ser feito sem que se abra espaço para a polêmica. O que determina a escritura? Ao colocar a questão em tal nível de abrangência, enfocamos não apenas a escritura de uma tese específica, mas a escritura em geral. O que garante a escritura? A visão barthesiana do fenômeno é um bom ponto de partida, uma vez que o pensador francês é o pai por trás da utilização (ainda que desviante, como no presente caso) moderna do termo. A escritura deve ser pensada a partir de sua dinâmica funcional, a articulação entre o ato de invenção e a sociedade na qual se insere, em plena solidariedade histórica. Assim, o escritor não pode se dar ao luxo de desconsiderar a alteridade que atua no estabelecimento de sua escritura – bem como seria igualmente absurdo desconsiderar a idiosincrasia inventiva da contribuição estritamente subjetiva.

Mas a idéia de Barthes de escritura não responde a questão tal como foi proposta: o que garante a escritura? Difícil responder, pois a resposta seria justamente a definição do escritural na escritura o que, aplicado à escritura artística, corresponderia à própria literaridade. No caso específico de **Lúcifer**, expor e sistematizar tais elementos corresponderiam não apenas a um desvelamento dos procedimentos de escritura derivados da base dogmática da tese (o que seria desejável), mas também a uma indesejável condução da leitura. Explicar não é uma idéia desprovida de problemas a serem considerados. *Explicāre*, em latim, tem um sentido a princípio físico de “desenrolar”, “desdobrar”, “estender”; aplicado ao ato discursivo, atinge as conotações de “explicar”, “esclarecer”, “interpretar”. Mas, nos caprichos da palavra, mantém o potencial semântico de “narrar” ou “contar”. Assim, se temos o espectro de uma verdade que subjaz ao discurso, um princípio dialógico do qual não se pode escapar nos remete à discursividade da verdade, o que a relativiza e nos mostra as armadilhas da pretensão hermenêutica. Assim, torna-se mais interessante lançar pistas de leitura que desmistifiquem o cientifismo árido da tese em prol de uma dinâmica escritural que tende ao literário; poética, portanto. O apontamento exemplar de três procedimentos de escritura que dão idéia da maneira como a tese foi construída.

Sendo uma tese de Estudos Literários, a meta de contribuição direcionou-se para uma esfera que pudesse atingir o espectro mais amplo possível do fenômeno. Assim o primeiro procedimento a ser aqui destacado é justamente o da escolha temática. A opção por um tema como “A Literatura” seria, por sobreposição tautológica, o mais amplo possível, mas apresentaria o problema de sua vastidão rumo ao infinito. Passar para a questão mais específica da literaridade seria uma depuração interessante, mas manteria, em menor grau a vastidão inicial. Contudo, sabendo que a literaridade discursiva liga-se diretamente à questão do discurso enquanto valor, optei por uma abordagem desse valor através de um de seus avatares mais presentes e, contudo, pouco sistematizado em nosso contexto particular brasileiro de estudos sobre a Literatura: o gênio. Ao abordar o gênio, fugi do risco de diluição e tive a possibilidade de estabelecer recortes precisos não apenas com relação aos autores a serem estudados, mas de sua manifestação particular no âmbito de suas obras.

Esse é o segundo procedimento que merece destaque: a escolha dos autores. Sendo o gênio um avatar da excelência e do valor em Literatura, nada mais óbvio do que abordar os autores que assumam o papel de centro valorativo das literaturas em questão. No caso da literatura alemã, conforme foi dito, a opção por Goethe foi a mais fácil de ser realizada (assim como a escolha de Camões na Coda). Contudo, a troca, na literatura inglesa, de Shakespeare por Milton e, sobretudo, a opção por um precursor compósito na literatura francesa explicitaram o problema da idiosincrasia de todo ato de juízo valorativo. Sem uma figura central acima da polêmica, como escolher? No caso dos autores franceses, o papel preponderante de Descartes tanto em termos filosóficos como escriturais permitiu que, aliando tal fato à proximidade cronológica, chegássemos a Montaigne e, ainda antes, Rabelais. Como o salto entre o mais antigo deles e a tradição romântica francesa constituía um empecilho argumentativo, optei por um *intermezzo* com três autores exemplares das Luzes, que tornou o hiato temporal menos grave. Já no caso da Shakespeare, sua influência e recorrência sem par na literatura do Ocidente renovavam o problema da vastidão temática. Por isso, foi de fundamental importância o terceiro procedimento a ser aqui abordado, no caso, a própria escolha da proposição a ser defendida, a tese-idéia da tese enquanto forma.

Restringir sem ser reducionista é uma metodologia argumentativa que facilita o estabelecimento de um discurso como cientificidade rigorosa. Deste modo, a

maneira como se deveria abordar a questão do gênio era crucial. No sentido de manter o alcance considerável da proposta inicial, optei por pensar não no conceito de gênio, particular em sua historicidade, nem mesmo por pensar a noção de gênio, que permitiria a abordagem trans-histórica. A opção pela idéia de gênio seria a que permitiria a maior liberdade reflexiva, capaz de articular autores díspares de contextos igualmente díspares. Mas, para equilibrar essa nova tentativa de amplitude incontrolável, cheguei a “uma idéia de gênio”. Além de insinuar a eterna possibilidade de outras idéias a respeito do mesmo tema, tal solução aponta para a subjetividade inerente da proposta de trabalho, bem como o engajamento necessário para levá-la a cabo. Assim, cheguei à “tese da tese”, uma visão do gênio a partir de uma identificação com uma matriz demoníaca. Essa adoção do diabólico como interpretante do genial apoiava-se na depuração já empreendida em termos temáticos, bem como na possibilidade que abria para pensar o gênio a partir de uma idéia pessoal de processo transsubjetivo. Pelo viés da demonização, foram deslocados os autores fundamentais em prol dos sucessores demoníacos, o que possibilitou, por exemplo, o desvio frente ao desafio apresentado por Shakespeare a partir da escolha de Blake e a conseqüente opção por Milton retroativamente.

Aqui, uma voz que buscasse manter a ilusão de desvelamento unívoco via ciência literária poderia afirmar que partir dos sucessores não invalida o método analítico-crítico normalmente levado a cabo. Adiantaria destacar a maneira pela qual optei conscientemente pelos autores não por sua exemplaridade e sim por sua conveniência para a discussão a ser elaborada? Se mantivesse os deuses literários como ponto de partida, seria difícil sustentar tal confissão, uma vez que o caráter paradigmático de um Goethe é por demais evidente. Mas, fundando a discussão nos demônios e em sua transgressão, abriu-se um leque considerável que atingiu os próprios precursores (a troca de Shakespeare por Milton é emblemática).

Não se trata de emular, aqui, com outra matéria-prima, o Poe de “*The Poetic Principle*” ou de “*The Philosophy of Composition*”, mas a menção ao caráter, poderíamos dizer, tendencioso da construção artística não é fortuito. Ao se assumir poética (ou poiética, conforme já dito), a tese assume os riscos e as potencialidades do discurso literário, devendo, assim, ter sua composição pensada como Obra. Ao se estruturar de tal maneira, a tese passa a encarar não apenas a problemática de sua escritura, mas de sua nova condição de marca textual passível de gerar resíduos, capaz de sulcar indelevelmente o papel. Por isso, além dos procedimentos

de escritura, são de suma importância os procedimentos que garantem os preciosos dejetos do discurso que se assume como aventura e processo, os procedimentos de inscrição.

Procedimentos de inscrição: elementos paratextuais, formas de citação e arquitetura da obra

O escrever como abstração é fundamental para que se pense o texto, de modo que a escritura lança novas perspectivas para a utilização da palavra no papel, independentemente de sua natureza teleológica. Porém, quando passamos à esfera poética (sempre pensada como invenção), caímos naturalmente na questão do valor e, portanto, do potencial de permanência canônica desse discurso-valor. Neste ponto, a escritura passa a inscrição contra o Tempo, contra o Ser para a Morte, torna-se inscrição, o que poderia ser entendido como um dos veículos da ideia de literaridade. Portanto, os procedimentos de inscrição são aqueles que destacam não somente a ficcionalização potencial de todo discurso verbal, mas, também, de seus engajamentos poéticos, de sua própria invenção. Com sua invenção, o texto não apenas se inventa, mas inventa seu público e mesmo sua verdade, o que representa ao mesmo tempo o mais forte golpe na aspiração cientificista dos estudos literários e sua principal possibilidade de redenção.

Nenhum elemento do texto escapa ao toque poético. Portanto, quaisquer procedimentos de inscrição que optássemos por destacar seriam igualmente ilustrativos. Podemos, desta feita, começar por elementos que nem sempre são enfocados com a devida atenção e destacar o paratexto como um todo. Em **Lúcifer**, eles são representados especialmente pela dedicatória, pelos títulos e pelas epígrafes. A função paratextual, aqui, não se restringe a tornar o texto presente em termos genettianos, garantindo sua receptividade por parte do leitor. De modo mais profundo, os elementos paratextuais, adotando o leque de possibilidades que se abre para o texto artístico, convidam o leitor a expandir a verdade que se deveria apresentar por meio das leituras que se permitem. No caso da dedicatória, a reprodução com uma pequena e fundamental alteração da famosa divisa mística aponta para uma natureza potencialmente especulativa da discussão, destacando a aventura que representa o ato de comunicar os saberes que se ousa querer. Os

títulos, por seu turno, com a clara paródia místico-religiosa cristã e católica, dimensionam a perspectiva dogmática que embasa o texto, ecoando tal perspectiva pela atmosfera que evoca, alterando por transbordamento semântico os elementos em teoria apenas literários (mas que nunca seriam apenas isso, uma vez que o gênio, em Literatura, é pensado a partir da relação transubjetiva do par Deus/Diabo). No caso específico das relações no interior de cada literatura, a paródia de títulos ou passagens importantes para a discussão estabelecida remete-nos sempre para a transubjetividade discursiva, que é destacada nas epígrafes que sintetizam o demonismo genial a partir das especificidades construídas em cada literatura. E, pairando acima de todas as epígrafes, está a primeira, de Heráclito, fundamental para as considerações finais de **Lúcifer** com relação à ética – e, conforme se verá, para o todo que a tese e esta antítese especificamente representam. Mas a principal implicação de inscrição representada pelas epígrafes está ligada a um outro procedimento: a forma de citação utilizada.

Citar, em um trabalho científico, representa, em teoria, o tributo que se paga à tradição. Partindo do preceito de que nada provém do nada, todo discurso científico deveria dialogar com a fortuna crítica e teórica precedente que já tivesse tratado do tema a ser estudado. Mas, na prática, as citações passam a ser a presença da voz que já é valor a referendar o texto-neófito, livrando-o do peso de buscar seu espaço ao inventar seu público sozinho. Isso é sobretudo verificado na citação que reproduz com extidão o texto citado, especialmente aquelas que surgem em recuo, com destaque para o nome do autor. As citações em paráfrase, por seu turno, ao tornar indistintos os limites entre o texto citado e o texto que cita, permitem mascarar a pobreza de pensamento por meio da presença de argumentos já consagrados que, por esse subterfúgio são falsamente re-enunciados. Citar, por um procedimento poético, não significa mendigar autoridade, mas, sim, tornar o todo multivocal, e, sendo a voz do texto sua própria escritura e inscrição, sua própria invenção, torná-lo ricamente transubjetivo, em um processo do qual a voz do leitor obviamente participa. Assim, essas vozes são incorporadas ao texto em verdadeira re-enunciação, de modo que passam a responder e a obedecer às regras internas da invenção específica que se manifesta. Por isso a preferência, ao contrário do que me propus na antítese, pela citação direta em detrimento da paráfrase; visei sempre a apropriação do discurso alheio como meu, alterando-o sutil mas decisivamente por deslocamentos de contexto, como se sempre tivessem sido por mim enunciados.

Disso decorre a necessidade um olhar realmente cuidadoso para cada citação. Não apenas para a mensagem verbal que elas comportam, mas para o nome do autor, a página, o ano. Por isso não hesitei em utilizar citações nas considerações finais; o processo se explica, exemplifica-se e se justifica do primeiro ao último caso. Que no caso das citações a poética se sobrepôs à modelaridade de comentário é algo por demais evidente para que se tente negar aqui.

Por fim um último procedimento de inscrição deve ser comentado. Trata-se da própria estrutura de **Lúcifer**, sua arquitetura. Alguns números simbólicos presidiram a distribuição dos capítulos e subcapítulos, tais como o dois, o três e o cinco, e seus derivados. Mais do que preciosismo, tal procedimento buscou criar o máximo de relações especulares possíveis, intento cuja motivação será desenvolvida no capítulo seguinte desta antítese, "Filosofia da Literatura". Apenas como antecipação, lembremos que o capítulo "Marginália" já constitui um espelho paródico da própria tese, assim como esse "Quebrando as tábuas da Lei" torna-se o espelho do espelho, configurando na materialidade do espaço textual o mais simples e perfeito labirinto, o labirinto do reflexo que se olha.

Mas, a título de exemplo, se tomarmos o número três e aprofundarmos os procedimentos de inscrição que dele decorrem, podemos lembrar a maneira como sua relação com a trindade cristã-católica permite a contaminação do rito de benção que preside à distribuição das literaturas inglesa, alemã e francesa. Todavia, não se trata de um procedimento desprovido de conseqüências, e nem poderia ser diferente. A justaposição de espelhos em termos de procedimentos de inscrição arboresce constantemente o sentido, de modo que se percebe facilmente a transposição paródica levada a cabo em outro nível. No capítulo feito "em nome do Pai", a estrutura reproduz a obra do "filho", pois a bipartição ecoa a que encontramos no poema **Milton**, de Blake. No capítulo que se faz "em nome do Filho", temos o oposto, pois é a obra do "pai" que é espelhada no nível da estrutura, com as cinco partes correspondentes à divisão de cada **Faust** de Goethe. Por fim, no capítulo dedicado à emanção do poder e da benção, ao "Espírito Santo", na ausência de um "pai" e de "um filho", reproduziu-se a estrutura ternária da escritura científica francesa, tributo ao cartesianismo do pensamento, mas reencontro, ao fim, com o Proclus neoplatônico fundamental na articulação textual do gênio demoníaco levada a cabo.

Poderíamos acrescentar inúmeros outros exemplos, mas, parodiando novamente Mallarmé, isso tiraria três quartos do prazer que o leitor poderia encontrar ao descobrir por si só as camadas e relações que o texto apresenta. Mais ainda: esgotar as possibilidades nesse sentido seria um pernicioso ato de pretensão e egoísmo, pois negaria ao leitor justamente seu papel ativo como co-enunciador do texto. Se a Obra inventa seu público, o público também inventa sua Obra. Diante de tal dinamismo, o que concluir? Concluir, realmente, talvez nada, pois isso seria ceder à ilusão do fechamento discursivo. Contudo, isso não significa de maneira alguma que não se tenha nada a dizer. No fim, sempre temos novas considerações a fazer.

Considerações finais e o fim das conclusões

No espaço reservado à conclusão de uma tese, espera-se que finalmente tome espaço a criatividade através de sua manifestação por meio das opiniões do autor. Espera-se, mas não é o que se verifica normalmente. Emparedados pelo *modus operandi* em que se inserem, esses pretensos autores tendem a reafirmar sucintamente o que se procurou demonstrar através de longas páginas, de modo que o ato de criação do leitor é novamente solapado por meio de um estreitamento de suas possibilidades. O pouco que poderia ser oferecido é, novamente e de modo decisivo, tomado: tem-se não o óbvio de uma verdade, mas a verdade do óbvio. Tudo isso visando a facilidade do molde, não a renovação da fórmula pelo ato de criação, mas a sua reiteração mumificadora, apontando para uma eternidade que se realizaria no paradoxo da imobilidade esvaziada da morte.

Daí a proposta de assumir não o caráter definitivo de “conclusão”, mas a abertura dialógica das “Considerações finais”. Ao escolher tal expressão, mantenho em aberto a possibilidade de que o leitor acrescente algo, considerando a forma de apresentação. Além disso, pelo modelo adotado, se pensarmos em modelar como exemplar, é induzido, aqui, o modelo do texto em constante expansão potencial: não me furto ao conclusivo para que outro o faça, mas aponto, antes, para que outra voz assumo o texto e, com isso, expanda-o de modo a permitir que outras vozes o façam também. Evidentemente, poderíamos pensar em um “dogma do concluso”, o que sempre seria uma possibilidade. Mas, nesse caso, o sectarismo de método

pressupõe um monadismo auto-sustentado do texto a ser feito, e cabe ao leitor-escritor criar meios para tanto, bem como arcar com as consequências desse fechamento à expansão.

Como a proposta, aqui, foi a de permitir o diálogo, a re-assimilação do exposto anteriormente não se propõe sob a forma de resumo ordenador; ao menos não apenas como tal. Partindo da “desculpa” do texto que as precede, essas considerações apontam, antes, para a manutenção do movimento expansivo, preferindo, ao arremate unificador, a abertura progressiva. Fazendo isso, a tese suspende sua locução a cada ato de leitura por uma justificativa-demonstração de suas possibilidades através de seu corpo, sua própria manifestação apontando para a perspectiva de uma alteração criativa da leitura feita escritura, não apenas por meio das “Considerações finais” que fazem isso com tudo que as precede, mas também pelo fato de que essas considerações, na realidade seqüencial da obra, serão ainda postas em questão pela “Coda” que garante a esse momento do texto seu caráter privilegiado: escritura da leitura com relação à tese, leitura da escritura com relação à coda. E tudo isso por meio de procedimentos de inscrição que estabelecem um jogo especular entre a forma e o conteúdo, duplicando a *demonstratio*, o que permite ir além das possibilidades do academicismo e, especialmente, do cientificismo, sem “danos”.

A utilização das passagens de letra dos Rolling Stones é um exemplo prático de como podemos perfeitamente ir além das possibilidades de um texto acadêmico crítico ou teórico e, ainda assim, chegar às mesmas possibilidades a que aspirávamos desde o início. Afinal, a passagem destacada no quarto subtítulo do capítulo dedicado ao gênio alemão entra novamente na própria tessitura textual das “Considerações finais”, ainda que evocado na continuação da letra da canção por meio de outras passagens, de modo a mascarar sua presença, mas não tanto. Passagens como “equivale a pedir para se apresentar, sem, no entanto, realmente pedir”, “o prazer que se pode ter no encontro com o outro, no reconhecer-se equivale, aqui, à esperança de que se adivinhe o próprio nome, entendido, aqui, como *ethos* textual”, ou, ainda, “o que nos intriga e confunde é precisamente a natureza do jogo”, tornando as citações parte do contexto argumentativo, são, aqui, muito mais do que vazão lúdica frente à aridez possível do discurso utilizado, pensado, claro, em termos de especialização e aplicação. Tal procedimento é, antes, uma mostra das possibilidades de uma escritura da leitura em termos

realmente poiéticos, de modo a permitir, por sua natureza, a utilização de “recursos proibidos” não apenas para promover sua expansão e a deles, mas (e isso deve ser realmente destacado) também porque, fundamentado em seus dogmas, quaisquer interdições que pudessem ser vislumbradas revelam-se não-atuantes. Mas, aproveitando o ensejo, é bom destacar que o outro sentido da reflexão também é válido: pelos mesmos motivos, **toda** leitura e, assim, **toda** escritura, apresentam-se como possibilidades. Seus limites, se esses passam a existir, estão ligados à *logopoíesis* da mão que cria, dependem dos outros limites, estes míticos e místicos, autodefinidos nas possibilidades de demiurgia do criador. E, claro, encontram sua pertinência nas leis internas dessa criação a partir do ato que faz da escritura inscrição de um código capaz de reger e regular o criado. No caso específico de meu texto, a assimilação das citações visava a consubstanciação das propostas da temática de acordo com um procedimento que pudesse, aos olhos externos à *logopoíesis* do texto, reproduzir tanto a transgressão quanto a subversão que são propostas pelo paradigma diabólico adotado. Assimilar uma canção de rock como discurso de transubjetivação textual, fazer com que a palavra seja não apenas renunciada, mas que ela realmente mude seu estatuto por meio de sua manutenção em essência justamente por sua adulteração enquanto realidade textual discernível: o inverso da citação acadêmica.

Por fim, cabe aqui um último ato que, ainda que não se caracterize como um *mea culpa*, faz ainda parte do *confiteor*: o próprio texto que desnuda o que foi escrito, pode debruçar-se sobre si mesmo, como escritura que é, e, sob um ato de leitura similar, estar sujeito não apenas ao desnudamento, mas também à alteração criativa. Quanto a esta última, cabe ao leitor, enquanto criador de sua leitura, fazê-lo como quiser e puder. Já com relação à possibilidade de a própria argumentação, aqui, neste instante, ser, na verdade, um quase capricho textual que minta crítica e teoricamente para assumir uma verdade poiética, bem, sem dúvida não é apenas uma possibilidade. Mas isso, ah, isso é uma outra estória.

FILOSOFIA DA LITERATURA

A reflexão conduz o homem à verdade? Pressuponho, é claro, um cérebro lúcido e exercitado. Sem isto, pensar é como fazer avançar um carro sem governo: sempre desastroso o resultado. Mas, ainda que eu possua o instrumento e o tenha provido de ciência, estarei a salvo do erro? Não. Se imagino, entretanto, nunca me engano: o imaginário é autônomo e plana sobre as mudanças. Para Anaximandro de Mileto, o vento, encerrado numa nuvem como o vinho num odre, rompe-a com violência durante a tempestade e este rompimento é que produz o relâmpago e o trovão. O raciocínio de Anaximandro leva-o a este absurdo. Mas o absurdo deixa de existir se saliento a real natureza da hipótese. Concentrando no problema a sua mente ágil e poderosa, colheu o pensador milésio, certo de ouvir outras vozes, uma resposta da imaginação e tão duradoura que não nos custa aceitar, ainda hoje, grandes sementes de ar rompendo as nuvens, com estrondos e clarões.

Osman Lins, **A rainha dos cárceres da Grécia**

“Especular” e “refletir” são idéias irmãs. Ambas provêm de um princípio de reprodutibilidade de um objeto de atenção. O jogo de espelhos, a *mise-en-abyme* do pensamento que arboresce a inteligência humana frente ao mundo. A apreensão dos recortes elucidativos da existência. Apreender o aprender, na mesma medida em que se aprende a apreender, é um justo tributo ao espelho mental no qual o intelecto comemora suas potencialidades. O velho jogo de espelhos que, não obstante, ainda é capaz de realizar com assombro o impossível: reproduzir o infinito.

Infinito, o reproduzir tece possibilidades advindas de um fato inescapável: a impossibilidade da cópia perfeita. No caso dos recortes intelectuais do mundo, o que se vê são imagens distorcidas que ora aumentam, ora diminuem a perspectiva dos

fatos e dos feitos. Contudo, neste singular defeito encontra-se a pedra angular de suas próprias perspectivas, o arborescer do feito pelo refeito, a refacção do perfeito, a recuperação etimológica do todo realizado. Tal fato se permite por meio da mais antiga metáfora direta da reprodução exata e equívoca, da perfeição invertida; o espelho. E, do espelho, partem as duas idéias irmãs: “refletir” e “especular”.

E, como nas mais míticas percepções da irmandade, um dos lados assume a posição referendada do “Eu”, ao passo que o lado restante toma os ares interditos do “Outro”. Receosos da esquizofrenia, permitimo-nos, freqüentemente, considerar a alteridade com cautela, sem, contudo, aceitá-la. Disso provem nosso apreço pela reflexão em detrimento da especulação. Na suprema coerência da incoerência essencial do ser humano, um dos lados da moeda é inserido arquetipicamente na órbita do sim, na mesma medida em que o outro gravita em torno do não. A moeda, por sua vez, o todo conciliado, suplementar na complementaridade, é relegada ao vácuo do não-dito, do não-pensado, abolida tanto da esfera da especulação quanto da reflexão. Proibida de se olhar no espelho.

Mas, se não apenas a ela, mas a todos nós, fosse permitido olhar para o espelho, teríamos ainda a permissão adicional, a temerária, a perigosa? Teríamos a permissão de sonhar com esse mundo de Alice, cujas regras pudessem ser até mesmo invertidas, segundo uma lógica tão igualmente invertida que, aos nossos olhos direitos, o esquerdo parecesse absolutamente alheio ao gêmeo que o define ao definir-se a partir do reflexo? E, podendo, ousaríamos fazê-lo?

Esse tipo de desafio desconfortável é o que se apresenta diante de todo aquele que ousar entrar no fenômeno literário a partir de uma via especulativa. Como se buscasse emergir uma Atlântida precedente a toda Teoria e toda Crítica literárias, assumiria não o caráter antediluviano do precursor esquecido, mas, antes, do excêntrico que aponta para o louco marginal que não tem espaço no universo da norma, normal e normativo.

Mas, por outro lado, o quadro seria encarado de modo diverso se considerado sob a perspectiva de uma Filosofia da Literatura. E, para tanto, nem mesmo precisaríamos utilizar o subterfúgio do dogmatismo literário, uma vez que o filosofar, a despeito do engessamento reducionista que também o assola atualmente nos meios acadêmicos, contém em si tanto a reflexão quanto a especulação, e a verdade a ser buscada é sempre uma projeção da verdade, seja por sua natureza programática e teleológica, seja por representar a projeção das verdades que

sustentam e são criadas e defendidas pelo intelecto do filósofo. Nos territórios movediços da idéia, seja através de Platão e de seu mito de Er, seja através da pseudociência frenológica em Schopenhauer, sem nem mesmo lembrarmos das nuvens prenes de som e fúria pensadas em Mileto, há, sim, espaço para a especulação, e isso, longe de constituir um dano à verdade, significa uma expansão da mesma, apoiada nas forças da imaginação humana, a correção da natureza, a *poíesis* da *mímesis*. E a busca da verdade, em termos de Filosofia, Literatura ou mesmo Filosofia da Literatura, não constitui uma eterna repetição através dos tempos em função das idiossincrasias dos buscadores, em função da marca pessoal que cada um deles imprimiu na abstração da Verdade, em função da invenção de cada um dessa verdade.

Assim, não devemos temer o questionar. Não falo, aqui, do questionar do Outro, sempre fácil, mas do questionar do Eu, entendido como um questionamento dos valores que nos compõem, que nos sustentam, que fazem de cada um de nós aquilo que somos. Não se trata de algo fácil, uma vez que colocar em questão nossas verdades, em um primeiro momento, parece nos ameaçar eticamente. Nada mais distante dessa verdade particular. Questionar o *ethos*, em um ser pensante, é também corroborá-lo, fazê-lo valer pelo que é.

E isso, na aplicação direta na Literatura, leva-nos a repensar nossa relação com a mesma, atingindo a nossa percepção sensível do fenômeno literário, nossa visão particular de suas possíveis estruturas e leis, e, ainda, nosso próprio pensamento a respeito dessa forma de arte. Por isso, se nos arriscamos nessa via, se embarcamos na aventura que ela representa, devemos estar preparados para passar por diversos reflexos de nosso Eu antes de chegarmos de volta ao ponto de partida, justamente esse Eu, a aspiração inicial do reflexo, do *speculum*. Em outras palavras, pensando em um recorte mínimo, teríamos, diante de nós, ao menos quatro esferas a serem percorridas: a estética, a poética, a teórica e a ética. A elas, portanto.

Estética

Se a Estética como domínio filosófico é herança de Alexander Baumgarten e de seu sonho de racionalização científica do Belo, nossa visão atual deve muito à

interpretação kantiana da idéia. E isso não se dá sem razão, uma vez que o pensamento de Kant articula o sensível com a capacidade e a possibilidade da representação. Ao fazê-lo, Kant estabelece um laço capaz de ligar de modo poderoso a Estética ao fenômeno literário. Claro, poderíamos afirmar, “também ao literário”, uma vez que o desafio da representação estende-se às outras artes; porém, se pensarmos a *Vorstellung* como uma reproblemática da *mimesis*, então podemos perfeitamente circunscrevê-la em uma tradição filosófica fortemente relacionada com a Literatura.

E aqui, independentemente da tradição filosófica posterior (que, em certa medida, pensou sob a sombra de Kant e sua estética transcendental), encontramos a articulação-chave para a especulação estética em Literatura, realmente. Não basta pensarmos na esfera do sensível, tampouco da representação, mas também da representação do sensível e, mais importante, a sensibilidade frente a essa representação, o que não corresponde, em termos identitários, com a sensibilidade inicial que gera a representação.

É de suma importância que se destaque esse circuito fechado do sensível, pois, ao fazê-lo, podemos ter em mente que, a despeito da suposta sensibilidade em forma pura kantiana (desconhecida em sua origem, por sinal), o princípio do sensível depende da idiosincrasia daquele que sente. Quando estendemos essa particularidade à idéia de Belo, fundamental na reflexão e na especulação artísticas, então percebemos como o terreno pode se tornar movediço, sobretudo quando aproximamos a idéia de Belo de uma outra idéia que lhe é correlata, em termos de pensamento estético, desde seu surgimento em Baumgarten: o gosto. A zombaria de Wittgenstein a esse respeito, reforçando a impossibilidade de uma objetivação do gosto, indica o sentido que podemos seguir para pensar nas ramificações decorrentes do problema. Sendo impossível objetivar o gosto, seria realmente possível objetivar conceitos e reflexões decorrentes desta idiosincrasia? E, se tais conceitos e reflexões deles decorrentes forem essenciais para a percepção estética da Literatura, como repensar as “verdades” que derivamos do processo?

Um primeiro elemento a ser levado em conta neste recorte específico é a idéia de Belo. A beleza, em termos de classe de palavra, é um substantivo abstrato, caracterizando-se, a partir de tal classificação, por depender de uma visão particular para ter existência conceitual. Todavia, no discurso artístico (sem que se lembre que, antes de ser “artístico”, é “discurso”, com suas sutilezas de construção),

encontramos o termo “Belo” utilizado como se fosse uma categoria apriorística capaz de servir de base para o pensamento sobre a arte, em geral, e a Literatura, em particular. Mas o Belo, tal como denuncia sua catalogação nas classes de palavras, é uma abstração, não apenas inquantificável, mas, em última instância, indefinível em termos práticos. Se ligarmos a idéia de Belo à de Sublime, e recuarmos o conceito até sua roupagem longiniana, poderíamos pensá-lo a partir de uma generalização na qual o Belo (como o Sublime), seria aquilo que agradasse a todos em todos os momentos. Mas isso esbarraria logo nas dificuldades da diacronia e da diatopia, de modo que não poderíamos pensar em nada que fosse belo em toda parte e em todo tempo, especialmente porque semelhante juízo dependeria da anulação das diferenças de percepção dos objetos do juízo a serem ou não considerados belos (e bastaria pensarmos nas diferenças de percepção de uma nevasca entre um morador do Alasca e outro da Libéria para termos uma idéia da variabilidade perceptiva nesse sentido). Assim, o Belo continua a corroborar o clichê, preso nos olhos de quem vê, tornando realmente problemática sua utilização na reflexão literária.

Poderíamos contornar o problema fugindo da variação de tempo e espaço, propondo um recorte preciso. Mesmo a principal objeção a esta proposta (a consciência de que, na mesma época e no mesmo lugar podemos encontrar indivíduos com percepções fortemente diversas), poderia ser, a princípio, superada com mais um recorte. Assim, um determinado Eu, em um determinado momento e preso a um determinado contexto, teria uma visão do Belo que poderia ser apreendida. Até isso poderia ser questionado, uma vez que tal apreensão deve passar pela interpretação de outros indivíduos, o que nos relança no problema, mas o mais importante a ser apreendido de tal fato é que o Belo, aliando-se ao idiossincrático, atinge a esfera do valor.

E seria o valor comunicável e, partir disso, passível de reflexão? Se o Belo pode ser a aspiração da busca intelectual humana desde Platão, ele configura-se como valor, e sua natureza cambiante transborda sobre os juízos valorativos. Considerar algo “bom” ou “ruim” depende de um universo de particularidades que não apenas variam de um indivíduo para outro (sequer lembremos da questão do tempo e do espaço por si), mas que podem variar em um mesmo indivíduo em circunstâncias específicas. Podemos derivar disso algo que atenda aos requisitos da cientificidade? Evidentemente, a resposta depende do que consideramos ciência,

uma vez que a especulação pode trabalhar em cima de tais imprecisões transcendendo suas dificuldades iniciais. Desse modo, a aliança da reflexão e de sua idéia-irmã abrem possibilidades não apenas como alternativa à idéia de cientificidade tradicional, mas mesmo como expansão do pensamento científico considerado estritamente.

No caso da Literatura, ter a esfera estética considerada nesses termos, pensando-a a partir do Belo e do valor dele apreendido, remete-nos ao cerne inicial de toda reflexão e especulação a respeito do fenômeno literário, uma vez que o valor (assim como seus avatares mais recorrentes, como, no caso, o gênio) corresponde à própria literaridade, outro conceito inquantificável e impreciso. Aqui, se aceitarmos a linha de pensamento que se desenrola, encontraríamos uma conclusão no mínimo problemática: a própria existência da Literatura estaria condicionada à idiosincrasia dos indivíduos que a esse respeito pensassem. Mas, se colocamos a existência da Literatura como possibilidade, uma visão possível é justamente a de que a Literatura não existe. Para aquele que se propõe a pensá-la, ao configurá-la como elemento de pensamento, ela passa, evidentemente, a ser, ainda que em nível puramente intelectual. Contudo, se nos propomos a pensá-la e a comunicar esse pensamento, então devemos considerá-la necessariamente em termos que não sejam absolutamente idiosincráticos, de modo que possa haver a comunicação. Portanto, necessitamos de elementos discerníveis que possam ser compartilhados por todos os que se colocam no discurso geral sobre a Literatura, e disto decorre a necessidade de se pensar a esfera poética.

Poética

A Poética como campo filosófico é vista costumeiramente como algo que nasce com Aristóteles e seu texto conhecido homonimamente. Mas tal ancestralidade aristotélica, que é praticamente justificada pelas palavras que abrem suas notas, “sobre a própria poética”, deve muito à visão pós-renascentista da obra de Aristóteles e, sobretudo, à sistematização de seu pensamento pelo discurso clássico francês, cujo grande propagandista é Boileau. A partir de tal visão, o termo “poética” passa a ter realmente a possibilidade de interpretação como “arte poética” e, com isso, perde o caráter descritivo que era preponderante em Aristóteles e passa

a significar algo próximo de um conjunto de regras para o bem escrever, ou seja, assume um caráter prescritivo. Seria necessário esperar até os alvoreceres dos romantismos alemão e inglês para que tal herança fosse questionada em termos decisivos.

Todavia, quando falamos em preponderância da descrição da natureza literária (ainda que tenhamos basicamente, no caso de Aristóteles, comentários sobre a tragédia), isso também quer dizer que mesmo no pensamento aristotélico temos espaço para estabelecimentos de juízos de valor e de alguma prescrição deles decorrentes, mesmo que seja via o exemplo da produção artística de Sófocles. Isso mostra como o o pensador estagirita alinhava-se, apesar do ato emulador, na tradição de seu mestre, Platão. No livro dez da **República**, verdadeiro pai textual da reflexão literária no Ocidente, percebemos que a tradição da Poética como pensamento a respeito da Literatura parte da problematização do valor dessa Literatura tanto na esfera artística quanto na esfera política e, ao fim, ética. E, mais, sabendo que a idéia de “poética” deriva do verbo *poiein* e de seu termo derivado *poíesis*, soa como uma fina ironia que no texto platônico e também no aristotélico, a idéia central seja a de *mímesis*. A Poética, para nós, é, na verdade, uma Mimética.

Ter em mente a idéia de uma Mimética é importante não apenas por colocar no âmago do pensamento artístico a problemática da representação, mas, sobretudo, para nos mostrar que pensar a Literatura a partir de sua esfera poética afasta-se tanto da questão valorativa quanto da questão normativa que atuavam no questionamento da representação literária seja em Platão, seja em Aristóteles. Pensar a Literatura poeticamente é pensá-la a partir de sua invenção. Aqui, assume papel de destaque o romantismo alemão e seus pensadores-poetas dentre os quais merecem menção Novalis e os irmãos Schlegel. Permeados, filosoficamente, pelas visões de Fichte e Schelling (sem escapar da antiga sombra de Kant), e tendo sempre presente a ambígua influência literária de Goethe, esses homens souberam pensar dialogicamente o ato artístico e o ato filosófico de modo a obter uma visão ao mesmo tempo simples e revolucionária: a crítica da poesia deve ser uma crítica poética. Não se trata, obviamente, de uma crítica “lírica” ou subjetiva, tampouco “poesia”, aqui, deve ser entendida como “poema”. Reformulando a proposição, poderíamos afirmar que apenas a invenção pode pensar a invenção.

Todavia, o fato de esses autores do romantismo alemão terem sido realmente poetas (não necessariamente como autores de poemas, mas como inventores cuja

matéria-prima foi a palavra), poderia nos conduzir ao erro inicial por uma confusão de causa e efeito com relação à criação literária e sua aplicação no ato crítico. Ela não se faz como poesia e, assim, adquire o direito à crítica. A invenção, aplicada a outra invenção, arboresce o diálogo e gera complementaridade, ampliando o *corpus* da Literatura, permitindo que se veja o literário onde antes não se via e, assim, conferindo à crítica poética tal estatuto. Que tal processo pode ser proposto na via inversa não há dúvida, mas, antes de falar a respeito disso, é necessário destacar algo mais com relação à esfera propriamente poética da reflexão e da especulação literárias.

O ato poético é idiossincrático por natureza e excelência, uma vez que propõe o novo em sua radicalidade, mesmo quando dialoga com a tradição e trabalha temas recorrentes. Ao fazê-lo, torna-se automaticamente irreduzível a toda sistematização e a todo estabelecimento de regras precedentes e externas. Como por um ato mágico, a complementação de uma obra de arte cria a súmula de suas leis; em Literatura, o momento em que o rascunho passa a Obra representa essa epifania autocentrada e aponta os caminhos a serem percorridos por todos aqueles que pretendam desvelar os segredos do poema, da narrativa ou da peça de teatro. Torna-se necessário, pois, um exercício de escuta, um esforço de sensibilidade para se colocar dentro do fenômeno poético em toda sua particularidade e dexá-lo falar. E, ao ouvir a voz da poesia, em toda a exuberância de sua invenção, não devemos pensar em termos de “certo” ou “errado” (postura que sempre parte de uma normatização anterior), mas em termos de uma possibilidade de dicção plenamente justificada no micro-universo que ela representa. Pode parecer óbvia tal postura depois que tanto foi, ao menos na aparência, desmistificado no âmbito da ciência literária, mas a existência de juízos e afirmações que referendam alguns autores e desautorizam outros mostra que o óbvio raramente corresponde ao fácil, ou ao menos ao desejável.

Que corremos o risco de anular a própria idéia de Literatura ao conferir potencialmente o estatuto de Arte a todo ato de elocução que se pretenda poético é não só verdade como a possibilidade concreta dessa anulação não é nenhum disparate, por mais que nos doa admiti-lo. Mas uma verdadeira Poética deve reposicionar o fenômeno literário a partir do diálogo criativo – desviante, portanto – que representa, colocando-o em crise. Ao fazê-lo, percebemos que não apenas a verdadeira Poética corresponde a uma crítica, mas toda verdadeira Crítica corresponde a uma poética. Assim, a Poética permite que transcendamos o papel da

Crítica, habitualmente subordinada ao juízo de valor no interior do qual se situa: ela passa de discurso de valor para discurso-valor, adquirindo justificativa em si mesma e tornando-se independente de quaisquer fatores externos. Apenas mantém relações com o fenômeno literário, não porque esse seja um fator externo excepcional; a relação, nesse último caso, é interna, pois a Crítica passa a ser Literatura.

Assim, a idéia de Poética gera uma literaridade em devir, em constante progressão. Quando pensamos no momento zero do literário – o momento em que o rascunho passa a Obra –, devemos pensar também que este momento pode ser definível em termos de historicidade da Obra, mas não em termos de sua discursividade. Sob essa luz, a atualização constante do discurso literário pela Poética-Crítica estende esse momento zero discursivo, permitindo a expansão da própria Obra e, por conseguinte, de toda especulação e reflexão que ela incita. Percebemos, assim, a ampliação das perspectivas do diálogo com a Literatura, claro, mas, como um bônus inesperado mas automaticamente necessário, também do diálogo com a própria Crítica que, se não pode oferecer a um terceiro o desvelamento da poética da obra particular que a motivou, oferece sempre aos olhos de seus leitores o testemunho de sua verdade, de sua própria poética. Apesar da resistência receosa que tal visão possa provocar de início, o processo todo justifica-se por si mesmo, a Poética recupera-se etimologicamente pela *poíesis* que, por sua vez, renova-se constantemente como um Criar. Mas, para que se aceite tal perspectiva das coisas, é necessário que se abra a mente também na camada que está para a Poética-Crítica assim como esta última está para a obra de arte, com as mesmas possibilidades de identificação. É preciso pensar na esfera teorética.

Teorética

Conforme antecipou-se acima, podemos pensar no sentido inverso do processo que confere o caráter poético à Crítica e pensar em uma poesia que se assuma e seja aceita como ato crítico. A princípio, novamente esbarramos no óbvio aparente, uma vez que, se pensamos a Poética-Crítica como arborescência do discurso literário como um todo, uma obra como **Hamlet** deve, por propriedade comutativa, ser potencialmente Poética-Crítica. Sem dúvida, é o que ocorre, e não

apenas com a tragédia mais famosa de Shakespeare. Há muito de crítica do teatro tanto em Eurípides quanto em Samuel Beckett; da narrativa tanto em Homero quanto em James Joyce; do poema, seja em Horácio ou em T. S. Eliot. Para pensarmos em termos mais atuais, basta que lembremos de um artista como Peter Handke. Ao problematizar quase até à anulação o fenômeno teatral como um todo, Handke realiza, de dentro, uma reflexão crítica a respeito da arte dramática em que a especulação encontra o viés da criação para se justificar. A expressão “de dentro”, escrita logo acima, não foi bem colocada, uma vez que corresponde a um pleonasma: toda reflexão ou especulação que mereçam esse nome, bem como toda crítica, realizam-se “de dentro”. Mas esse pleonasma encontra uma piedosa desculpa no fato de a Teoria da Literatura não se abrir como deveria a tais possibilidades de pensamento.

O principal porquê de tal cisão encontra-se no fato de a Teoria, em um processo que desemboca na Poética, sofrer de um monstruoso complexo de inferioridade com relação às ciências exatas e naturais. Com justificativas que passam por questões econômicas e de *status*, dentre outras, percebemos, com isso, que a aspiração cientificista da Teoria fundamenta-se na problemática do valor. Abstrações como a “inveja do pênis” freudiana encontram materialidade na “inveja da equação” que verificamos em diversos estudos bem-intencionados que, não obstante, não percebem que o tênue equilíbrio entre axiomas e teoremas tem por base também o princípio dogmático. Ao invés disso, buscam-se definições e precisões no inquantificável e no abstrato, sonhando com o contrário e delirando que a contradição não existe.

Porém, uma Filosofia da Literatura que se pretenda como tal não pode prescindir da esfera teórica. Assim como se pode pensar a filosofia teórica (seria mais um pleonasma?) como filosofia da Filosofia, podemos pensar a Teoria como poética da Poética. Um olhar desavisado e menos rigoroso – e isso devemos manter sempre: o rigor – poderia sugerir que não há diferença entre essa perspectiva e aquela que se estabelece entre a Poética e o fenômeno literário. Todavia, em termos de proposta, metodologia e, sobretudo, teleologia, há uma diferença fundamental: a Teoria não visa a materialidade da invenção, mas sua abstração – justamente aquela da qual tanto se tem medo. Assim, a Teoria é o território do pensamento por excelência no discurso artístico.

Se pensamos a esfera teórica como aquela que privilegia de modo mais intenso o pensamento, concluímos facilmente que a Teoria é o terreno mais propício para a reflexão e a especulação em Literatura. Não é sem motivo que diálogos dos mais profícuos em termos literários ocorreram no âmbito teórico em um íntimo diálogo com a Filosofia e, apenas para ficarmos com exemplos mais recentes e consagrados, poderíamos lembrar dos nomes de Roland Barthes, Jacques Derrida e do Harold Bloom da tetralogia da influência. No universo brasileiro (por vezes é fácil – e cômodo – esquecer que esta minha reflexão se insere neste contexto específico **também**), o inexplicável medo da Teoria, não como proposta de comentário a respeito, mas como proposta de realização, não nos permite ver florescer muitas iniciativas nesse sentido. Contudo, obras como a de Luiz Costa Lima são a prova de que mesmo nestas paragens a identificação filosófica da Teoria é verificável (a posição de Costa Lima como um verdadeiro interlocutor de Erich Auerbach, e a conseguinte problematização fundamental e fundante da dialética da *poíesis* e da *mímesis* apenas reforçam o exemplo).

Com isso, novamente caímos na questão da invenção. No fluxo das sutilezas da deriva terminológica, em termos do discurso da Verdade, “invenção” não é uma palavra completamente desprovida de negatividade. É preciso recuperá-la totalmente, sem deixar de dessacralizar a outra, “verdade”. Percebendo tanto a verdade da invenção quanto a invenção da verdade, podemos nos deslocar com mais desenvoltura no âmago da invenção da própria Literatura, seu poder de criação, a *poíesis*. Não perder isso de vista é fundamental para que se possa articular todas esferas necessárias para uma Filosofia da Literatura, invenção de invenção em *myse-en-abyme*, jogo de espelhos, como sempre.

Esse fechamento de circuito que se verifica desde o início aponta para uma outra constatação importante, a da autonomia da Teoria. Na esfera teórica, a reflexão e a especulação literária encontram sua maior liberdade de atuação, uma vez que, ainda que não se perceba tal fato, o momento teórico, em termos de *poíesis*, antecede imediatamente e se sobrepõe ao momento genesiaco da obra de arte. A ilusão de uma atuação *a posteriori* da esfera teórica deve-se ao já citado complexo do qual padece a Teoria que, deste modo, sofre com a necessidade de um lastro-verdade que só poderia ser obtido através da observação e verificação empíricas. Neste caso, não se trata sequer da necessidade de se refutar o procedimento, uma vez que é o conceito que apresenta problemas. Não temos aqui

a Teoria. Tal procedimento de verificação, se ocorre, encontra-se próximo da esfera da Poética e, se formos realmente proceder com o devido rigor, concluiremos que ele, se não puder se construir como invenção, também não se constrói como Poética e, conseqüentemente, tampouco como Crítica. Estaríamos, quando muito, na esfera da paráfrase elaborada.

Enfim, trata-se de uma questão de posicionamento do teórico em consonância com seus objetivos. Mas, é sempre importante lembrar que a esfera teórica, se mantém sua autonomia com relação às demais para simplesmente ser, para ser enquanto discurso deve se constituir como dinâmica dialógica, não podendo deixar de levar em consideração seu Outro que, em termos de procedimento, é a esfera da Poética-Crítica e, em termos de objetivo, é a obra de arte. Que as três instâncias, como processo, identifiquem-se como invenção, é uma depuração de perspectiva à distância que não deve apagar a depuração de perspectiva próxima, através da qual entramos em contato com a solidariedade das forças envolvidas. A metáfora do posicionamento físico, com sua característica não múltipla – e, portanto, esquizofrênica –, mas, antes, plural – sendo, assim, dialógica e transubjetiva –, aponta para outros posicionamentos do filósofo da Literatura. Um é o seu posicionamento como intelectual enquanto processo de intelecção, no caso, sua atividade mental de desvelamento pela invenção. O outro, nem sempre destacado de modo devido, diz respeito à sua posição de intelectual enquanto intelectual, atingindo a última esfera a ser aqui considerada, justamente a esfera ética.

Ética

A esfera ética, não apenas para aquele que reflete a respeito da Literatura, mas também para ele, tem dois momentos facilmente reconhecíveis de capital importância. Abordando-os retroativamente, o primeiro dos nomes que merece menção é o de Nietzsche. Ao levar a cabo a dissociação entre Moral e Ética (embora nem sempre a dicotomize nesses termos), Nietzsche firmou as bases de uma postura ética que, livre das amarras do principal discurso religioso-filosófico do Ocidente (no caso o paulino-cristão), poderia potencializar-se na celebração da Vontade. Por meio de uma subversão que roça a própria idéia de Ética, o Homem

deve ser justamente o que vai além do Homem, e a simplificação de tal proposição teve conseqüências no pensamento da Literatura. A visão nietzscheana prima não pela opressão do fraco, mas pela exaltação e estímulo da força, o que, em termos éticos, significa voltar a ligar o *ethos* à *areté*. Evidentemente, para que possamos falar em excelência, precisamos ter em mente a essência daquilo que se propõe a essa excelência, no caso, uma atividade intelectual ética. Mas o Ser não é um estado séssil, sendo antes, uma dinâmica, o que nos obriga uma constante e progressiva reflexão a respeito daquilo que somos. O mesmo vale para as reflexões e especulações a respeito da Literatura, nas quais deve sempre estar presente não apenas o pensamento a respeito do Ser da Literatura, mas também a respeito do Ser do próprio pensamento e daquele que pensa. Porém, prefere-se com freqüência a diluição da lição de Nietzsche, aspirando-se à grandeza sem que se tenha noção exata da própria pequenez, fechando-se para uma visão da vida como processo que permitiria, entre outras coisas, o aprimoramento e o crescimento. A isso está ligada a arrogância crítica que, sem se propor a uma verdadeira escuta da voz da obra de arte que pretende dominar, busca, de fato, referendar seu próprio e inexistente valor. Essa é a postura comprometida, que, ainda que se desdobre em ilusões ou tendenciosidades de coletivo, prima pelo egoísmo que busca rebaixar o Outro, considerado sempre parte deficitária do discurso e, portanto, tendendo à pobreza monológica.

O segundo nome a ser destacado é o de Epicuro. A despeito dos poucos fragmentos restantes, a despeito de sua filosofia ter chegado à posteridade em grande parte devido à divulgação de Lucrécio, Epicuro fornece uma visão da Ética que justifica um recuo até o período helenista. Com Epicuro sedimenta-se uma postura que visa o prazer como satisfação (e celebração) dos sentidos, mas, tendo em vista o potencial para decepção, pode nos levar mesmo a uma certa desconsideração desse prazer, tendo sempre em vista facilitar o ato de suportar o mal que nos advem. Neste caso, a principal ambição é a da ataraxia, a ausência de perturbação que nos faz viver sem dor. No caso do intelectual da Literatura, isso se revela em um ideal de pseudoliberalidade que traduz o bordão da “arte pela arte” em algo que poderia ser descrito como “crítica pela crítica” ou “teoria pela teoria”. Os elementos externos (ainda que seja a própria Literatura), meros subterfúgios para uma atividade inócua e estéril, são tão apagados que sua existência passa a ser a de um ruído de fundo, estorvo residual. A isso, por sua vez, está ligada a alienação

crítica. Neste caso, não se busca diminuir o Outro como indivíduo e valor, mas simplesmente se ignora a alteridade como se o silêncio e a ignorância bastassem para que o Eu constituísse um universo auto-suficiente, a despeito de sua insegurança, de seus medos e de sua solidão povoada por incômodos fantasmas mudos e invisíveis.

Mas mesmo a Teoria, em toda sua autonomia, não prescinde de seu Outro, em última instância a Literatura. Pois, conforme se viu, negar esse Outro corresponde a negar esse Eu, ainda que seja como potencialidade do Eu. Todavia, em uma esfera ética em pleno devir, o potencial, o possível, o porvir são elementos de suma importância para o *ethos*, não podendo ser desconsiderados. Negar qualquer uma das esferas que a constituem significa negar a Filosofia da Literatura, assim como negar a especulação significa negar a reflexão. Atingir plenamente o ideal de uma Filosofia da Literatura não significa citar Adorno no lugar de Saint-Beuve; não se trata de uma mudança de nichos, sobretudo quando esses nichos são questionáveis. Tampouco significa escrever segundo o estilo de Husserl e não no de Leopardi visando uma sistematização fenomenológica acima de qualquer suspeita; não se trata de mera troca de fenótipo de discurso que, por sinal, se inventa na invenção, Proteu que é. Filosofia da Literatura é, antes de qualquer coisa, uma postura ética perante o texto como voz de uma alteridade que, ainda que radicalmente diversa de mim, tem o mesmo peso em termos de valor. Desse modo, faz-se necessário, para que se reserve a esse discurso a autorização que lhe é devida, um atento ato de olhar para o Eu contra o egoísmo, o desrespeito e a intolerância. Um ato altruísta que, sem o medo da pieguice, poderíamos derivar em ato de amor, de amor do texto, de amor da escritura, de amor da leitura. Amor apenas possível, de acordo com a profunda simplicidade místico-religiosa, quando se conhece o objeto amado. Por isso, a Filosofia da Literatura é, irredutivelmente, o conhecer do Eu pelo Outro, do Outro pelo Eu; a velha lição das linhas paralelas e de seu encontro no infinito.

Por isso a necessidade de, em caso de se precisar de gênios tutelares filosóficos para tal postura, recuar até o século V antes de Cristo e progredir lentamente, entre Eléia e Efésio, entre Parmênides e Heráclito. Da velha oposição que se faz entre os dois, derivamos o essencial do que aqui tentou ser dito. O ato ético fundamental, perante a Literatura, a Arte, a Aventura intelectual humana ou mesmo a Vida consiste em se afastar do Ser unívoco e imutável de Parmênides e,

sem temer a ilusão, mas, antes, enfrentando-a, aproximar-se da visão de Heráclito (que talvez apenas agora tenha esclarecida sua posição fundamental nesta minha longa e intrincada especulação): seguir rumo à visão de um Ser que, apesar da alteridade, apesar da tensão entre contrários que animou tanto o arco quanto a lira de Octavio Paz, encontra, em sua dinâmica, a unidade. É a transcendência do *agón*, da chama humana que corresponde ao *pyr* transsensível de onde tudo veio e para onde tudo, um dia, voltará. Que muito disso – senão tudo – dependa da crença pessoal não é algo a ser negado, uma vez que esse engajamento ético (nunca a facilidade do mero comprometimento) começou com a proclamação do dogma como a base de todas as coisas. Mas, partindo desse subterfúgio, porque não esperar que nosso pensamento, inclusive aquele que mergulha na Literatura, possa alçar vôos cada vez mais altos? Por que não aspirar não apenas a uma real Filosofia da Literatura, mas a uma nova etapa, na qual a consciência do Eu e do Outro que a Literatura proporciona àquele que se dispõe a ouvi-la, a verdadeira Consciência, poderá nos colocar em contato com os velhos deuses, perdidos nas brumas, com os amigos e os amores que se foram mas que estão sempre aqui, Outros que fazem parte do Eu. Por que não aspirar a uma Teologia da Literatura, como anunciada na religião secular de Harold Bloom, a bardolatria shakespeareana, que, por ser tão diferente de mim, tão distante daquilo que normalmente aceito, é justamente aquilo que devo me esforçar por ouvir, considerar e respeitar.

Nessa parte do trabalho, que, conforme já tinha sido anunciado, evitou-se a citação acadêmica em prol da paráfrase transubjetiva, talvez não seja ousadia demais encerrar as especulações repetindo uma lição apócrifa, que um mestre de estudo e de vida ensinou-me após tê-la aprendido de outro mestre de estudo e de vida. A lição de que nós só podemos ser realmente sujeitos quando fazemos do Outro sujeito. Lição esta que ecoa em uma frase surpreendente que ouvi de minha avó materna, em toda a sua sabedoria desprovida de instrução: “Deus fez a Terra para eu andar e, acima, colocou o Céu. Mas é nas pessoas que encontro que eu faço meu caminho”. Poxa, acabo de perceber que não encerrei o discurso na lição do professor, como prometido. Mas quem disse que o discurso um dia acaba?

A GUIA DE BIBLIOGRAFIA: TA BIBLIA

Uma reflexão, não importa sobre qual tema, assenta-se, em termos de bases bibliográficas, em fontes que vão muito além daquelas que se convencionou citar em trabalhos científicos. Afinal, além das obras diretamente citadas e daquelas que se relacionam diretamente com o tema da discussão, há aquelas que serviram de base, de substrato fundante para o pensamento do autor de quaisquer páginas eventualmente escritas sobre não importa qual tema. São pensamentos de eleição, que apontam para irmandades de pensamento que, muitas vezes, perdem-se nos desvãos textuais, mas, quando refletimos sobre os porquês das escolhas, mostram-se, não obstante, presentes na ausência, presentes pela ausência. Por isso, no fim deste trabalho, seria inevitável prestar este tributo àqueles que são os credores generosos e severos. Generosos por ofertarem sempre, ainda que não devidamente reconhecidos. Severos, por outro lado, por imporem sua presença mesmo quando não os queremos presentes, filhos inevitáveis de pais inescapáveis.

ABDULA, M. **Les quatre pas de l'initiation**. Paris : Hachette, 1921.

APEL, K.-O. **Transformação da filosofia I (filosofia analítica, semiótica, hermenêutica)**. Trad. Paulo Astor Soethe. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

____. **Transformação da filosofia II (o a priori da comunidade de comunicação)**. Trad. Paulo Astor Soethe. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

AQUINAS, T. **Summa Theologica**. Trad. By the Fathers of the English Dominican Province. Chicago, London and Toronto; Encyclopaedia Britannica, 1955. 2 v. (Great Books of the Western World)

AUGUSTINE. **The Confessions. The City of God. On Christian Doctrine**. Trad. Edward B. Pusey et alli. Chicago, London and Toronto: Encyclopaedia Britannica, 1955. (Great Books of the Western World)

BACHELARD, G. **A filosofia do não. O novo espírito científico. A poética do espaço**. Trad. Joaquim José Moura Ramos et alli. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Os pensadores)

BARNES, J. **Um monte de mentiras**. Para uma sociologia da mentira. Trad. Sônia M. M. Panadés. Campinas: Papirus, 1996.

BERKELEY, G. **The Principles of Human Knowledge**. Chicago, London and Toronto: Enciclopaedia Britannica, 1952. (Great Books of the western World)

CAMPBELL, J. **O poder do mito**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CIORAN, E. **Oeuvres**. Paris: Gallimard, 2003. (Quarto)

DERRIDA, J. **Margens da filosofia**. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991.

ESPINOSA, B. **Pensamentos metafísicos. Tratado da correção do intelecto. Ética. Tratado político. Correspondência**. Trad. Marilena Chauí et alli. São Paulo: Abril Cultural, 1973

FREUD, S. **The Majors Works of Sigmund Freud**. Trad. Harry W. Chase et alli. Chicago, London and Toronto: Encyclopaedia Britannica, 1955. (Great Books of the Western World)

HEIDEGGER, M. **Conferências e escritos filosóficos**. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os pensadores)

HOBBS, T. **Leviatã ou Matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil**. Trad. João Paulo Monteiro e Maria Beatriz N. da Silva. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os pensadores)

HUME, D. **An Enquiry Concerning Human Understanding**. Chicago, London and Toronto: Encyclopaedia Britannica, 1952. (Great Books of the Western World)

KIERKEGAARD, S. **Diário de um sedutor. Temor e tremor. O desespero humano (doença até a morte)**. Trad. Carlos Grifo et alli. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Os

LEIBNIZ, G. **Novos ensaios sobre o entendimento humano**. Trad. Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os pensadores)

LEVI, E. **Dogma y riyual de la alta magia**. Trad. A. Laurent. Barcelona: Edicomunicación, 1989.

LÉVINAS, E. **Dieu, la mort et le temps**. Paris : Grasset, 1993.

LOCKE, J. **A Letter Concerning Toleration. Concerning Civil Government, Second Essay. An Essay Concerning Human Understanding.** Chicago, London and Toronto: Encyclopaedia Britannica, 1952. (Great Books of the Western World)

MAQUIAVEL, N. **O príncipe. Escritos políticos.** Trad. Olívia Bauduh. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os pensadores)

PLOTINUS. **The Six Enneads.** Trad. Stephen MacKenna. Chicago, London and Toronto: Encyclopaedia Britannica, 1955. (Great Books of the Western World)

PRÉ-SOCRÁTICOS. **Fragmentos, doxografia e comentários.** Trad. José Cavalcante de Souza et alli. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os pensadores)

SWEDENBORG, E. **Arcana celeste e Apocalipse revelado.** Trad. Roberto Mara. São Paulo: Ícone, 1989.

TODOROV, T. **Em face do extremo.** Trad. Egon de Oliveira Rangel e Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1995. (Col. Travessia do Século)

TROTSKY, L. **Littérature et révolution.** Trad. Pierre Frank et Claude Ligny. Paris: Julliard, 1964. (Dossiers des "Lettres Nouvelles")

VAREZZE, J. **Legenda áurea: vida dos santos.** Trad. Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VICO, G. **Princípios de (uma) ciência nova (acerca da natureza comum das nações).** Trad. Antonio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Os pensadores)

WITTGENSTEIN, L. **Investigações lógicas.** Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os pensadores)

ZIRALDO. **O menino maluquinho.** São Paulo: Melhoramentos, 1992.

