

NELIC

núcleo de  
estudos  
literários &  
culturais

DOSSIÊ FURIO JESI

BOLETIM DE PESQUISA

22

## Boletim de Pesquisa NELIC, v. 14, n. 22, 2014

Núcleo de Estudos Literários & Culturais - NELIC  
Centro de Comunicação e Expressão - CCE  
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC  
Florianópolis - SC - Brasil

Editores Maria Lucia de Barros Camargo  
Raul Antelo

Comissão Editorial Maria Lucia de Barros Camargo  
Raul Antelo  
Jeferson Candido  
Laíse Ribas Bastos

Estagiário João Paulo Zarelli Rocha

### Conselho Consultivo

Adriana Rodriguez Pérsico, Universidad de Buenos Aires, Argentina  
Alberto Pucheu, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil  
Ana Cecília Olmos, Universidade de São Paulo, Brasil  
Ana Luiza Andrade, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil  
Analía Gerbaudo, Universidad Nacional del Litoral, Argentina  
Carlos Eduardo Schmidt Capela, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil  
Célia Pedrosa, Universidade Federal Fluminense, Brasil  
David Jackson, Yale University, EUA  
Edson Rosa da Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil  
Ettore Finazzi-Agrò, Università di Roma La Sapienza, Itália  
Gema Areta, Universidad de Sevilla, Espanha  
Georg Otte, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil  
Gustavo Rubim, Universidade Nova de Lisboa, Portugal  
Jair Tadeu Fonseca, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil  
Luiz Felipe Soares, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil  
Luz Rodríguez Carranza, Universiteit Leiden, Holanda  
Manoel Ricardo de Lima, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil  
Márcio Seligmann-Silva, Universidade Estadual de Campinas, Brasil  
Marcos Siscar, Universidade Estadual de Campinas, Brasil  
Maria Augusta Fonseca, Universidade de São Paulo, Brasil  
Maria Esther Maciel, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil  
Paula Glenadel, Universidade Federal Fluminense, Brasil  
Reinaldo Laddaga, University of Pennsylvania, EUA  
Renata Telles, Universidade Federal do Paraná, Brasil  
Rita Lenira de Freitas Bittencourt, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil  
Roberto Vecchi, Università di Bologna, Itália  
Sandra Vasconcelos, Universidade de São Paulo, Brasil  
Tania Regina de Luca, Universidade Estadual Paulista - Assis, Brasil

Coordenadora do NELIC Maria Lucia de Barros Camargo

Capa e layout Jeferson Candido

Contato boletimnelic@gmail.com

Imagem da capa

Nota manuscrita de Furio Jesi, s/d. [www.wumingfoundation.com/giap](http://www.wumingfoundation.com/giap)

## SUMÁRIO

3	_____	APRESENTAÇÃO Raúl Antelo	
			DOSSIÊ FURIO JESI
5	_____	NOTAS DE UMA VIDA INESQUECÍVEL: VARIAÇÕES Vinícius Nicastro Honesko	
19		LUTERO E A TRADUÇÃO DO SAGRADO	
26		A FESTA E A MÁQUINA MITOLÓGICA	
59	_____	INATUALIDADE DE DIONÍSIO Furio Jesi – Trad. Vinícius Nicastro Honesko	
76	_____	ENTRE JESI E PAVESE: TEMPO FESTIVO COMO ATO DE RESISTÊNCIA Davi Pessoa Carneiro	
84		O SIGNIFICADO SEXUAL DA SUJEIRA RITUAL	
87		SOBRE OS MITOS CONTEMPORÂNEOS	
91		O IMENSO, FRIÁVEL, REINO DA LINGUAGEM	
93		MITO E IMAGEM	
97	_____	CARTAS DE CESARE PAVESE: UMA CONFISSÃO DOS PECADOS Furio Jesi – Trad. Davi Pessoa Carneiro	
104	_____	LA MÁQUINA MITOLÓGICA DE FURIO JESI Y LA CITA A WALTER BENJAMIN Mercedes Ruvituso	
			ARTIGOS
115	_____	OS EPISÓDIOS DE RITA PATRÍCIO Gustavo Rubim	
127	_____	GONÇALO M. TAVARES NO REINO DOS CAPITAIS CIRCULANTES Júlia Vasconcelos Studart	
140	_____	PERSÉFONE, O FOLCLORE, O NÓ Larissa Costa da Mata	

## APRESENTAÇÃO

Furio Jesi (1941-1980), que para muitos leitores hoje só se tornou conhecido graças às referências sempre muito elogiosas de Giorgio Agamben, muito colaborou, não só na elaboração de alternativas a um pensamento dialético, mas também na conceituação das relações entre imagem e poder. Assim, em *O aberto*, Agamben relembra que a máquina antropogênica (ou antropológica, acatando a denominação de Furio Jesi) não passa de uma máquina *ótica* e, longe de manter o mito à distância, ela funciona como um labirinto que interioriza aquilo que também mantém distante. Nessa ambivalência que, nos estudos de uma filologia desconstrutiva, Werner Hamacher qualificaria de distância íntima ou interna, o que era, de início, um paradigma epistemológico, confirma-se, na verdade, como um paradigma poético, e vice-versa, uma questão poética (Como criar uma ficção? Qual o sentido de um manifesto? Qual o conteúdo de uma revista?) tem um inegável valor epistêmico.

A questão introduz um dos mais densos paradoxos de que não só Jesi mas também Agamben foram conscientes. A partir do mito, o do reino messiânico, por exemplo, um outro mundo e um outro tempo devem se manifestar neste mundo e neste presente, mas isso significa, de um lado, que o tempo histórico não pode ser obliterado mas, simultaneamente, o tempo messiânico não é feito do mesmo pano que o tempo da história. Em consequência, ambos os tempos convivem conforme uma lógica que não é possível reduzir a uma alternativa excludente e binária. Guimarães Rosa constantemente martela: “É, e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é...”. Mas se o próprio Rosa era consciente de que todo criminoso feroz, qualquer Matraga, é sempre muito bom marido, bom filho, bom pai, e bom amigo-de-seus-amigos, é porque, à disjuntiva ser/não ser, *tupy or not tupy*, é preciso acrescentar um terceiro termo que Jesi denomina “não há” ou, no original, “ci non è”. Mais do que

ver nele uma *nuvem* ou um *magma*, como diria Rosa, ou uma formação de compromisso, como a denominaria a teoria política mais convencional, Jesi e Agamben veem, nessa fórmula, uma tentativa de iluminar a estrutura escusa e não aparente do próprio tempo histórico. Agamben, em particular, desenvolveu-a a partir de *Homo sacer*. Os textos esparsos de Furio Jesi, aqui resgatados por Vinícius Nicastro Honesko e Davi Pessoa Carneiro, muito nos auxiliarão não só para termos uma noção mais cabal e profunda da riqueza do pensamento de Jesi, como também para conceituarmos o elusivo presente de nossa cultura.

Raúl Antelo

## NOTAS DE UMA VIDA INESQUECÍVEL VARIAÇÕES

Vinícius Nicastro Honesko  
UFPR

**RESUMO:** O presente ensaio procura pensar algumas relações entre tempo, esquecimento e vida feliz. A partir das leituras do dionisismo empreendidas por Furio Jesi, propõe como o conceito de inesquecível é pressuposto à possibilidade da vida feliz. Analisa como a perda do passado pode ser lida não numa dimensão culposa — de arrependimento pelo não realizado — mas como a dolorosa assunção da potência enquanto característica dos homens (ao menos na tradição em questão). Por fim, pensa a conexão necessária entre ação ético-política e a vida feliz como um modo de suprimir, por meio de um niilismo benjaminiano, a mitologia contemporânea de uma vida plenamente feliz.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tempo. Esquecimento. Vida feliz. Inesquecível. Potência.

## NOTES OF AN UNFORGETTABLE LIFE VARIATIONS

**ABSTRACT:** The present essay intends to investigate some relations among time, forgetfulness and happy life. Based on the readings of the Dionysism undertaken by Furio Jesi, it proposes how the concept of unforgettable is presupposed on the possibility for a happy life. It analyses how the loss of the past can be read not in a guilty dimension — of regret for the non-accomplished — but as the painful assumption of the potentiality as a human characteristic (at least in the tradition in question). Finally, it debates the necessary connection among ethical-political action and the happy life as a way to suppress, by means of a benjaminian nihilism, the contemporary mythology of a fully happy life.

**KEYWORDS:** Time. Forgetfulness. Happy life. Unforgettable. Potentiality.

Vinícius Nicastro Honesko é professor adjunto de História Contemporânea na Universidade Federal do Paraná.

## NOTAS DE UMA VIDA INESQUECÍVEL VARIAÇÕES

Vinícius Nicastro Honesko

*Dedico este texto a meu pai, Miroslau Honesko,  
cujos últimos dias de vida coincidiram com a  
dolorosa gestação destas palavras*

*Obscura vida,  
O que te peço  
É que me reveles teus desígnios,  
Obscura vida: Que sejas transparente  
E concisa  
Como por exemplo a morte  
— Clara esperança*

Voto, Murilo Mendes

*Coisas, e a morte que existe nelas,  
Experiência de desconsolo e de fatalidade  
Para as pálpebras que voltaram do amanhã:  
Coisas do cristal e do pêssego,  
Vacilações da onda fria do veludo;  
Coisas sem ângulos e sem vértice  
Que no mesmo dia nascem e morrem;  
Coisas da letra, não da combinação das letras,  
Mas da letra em si;  
Coisas do fogo que se transferem ao ar,  
Coisas do fim que se transferem ao princípio,  
Coisas que poderiam ser restos de roupagens de anjos,  
Mas que em bastidores de teatro nem se usam.*

*Coisas da ligação de certos objetos  
Que separadamente nada significam para nós;  
Coisas do céu que se encontram por antecipação,  
A chama de Pentecostes conservada  
Para que o mundo não se entregue ao frio,  
E a medalha com o olhar da minha mãe;  
Coisas amadas que se atiram ao lixo  
E coisas sem valor que divinizamos.  
A cinza de todos os dias*

*Evocada somente na quarta-feira de cinzas:  
Saber que todo este pó desce de Deus  
Que no final dos tempos  
Provará as coisas pelo fogo,  
Tudo o que deixaremos no mundo  
Para experimentar a prova do fogo:  
Exceto nossa alma despojada de coisas  
Que tateia nas trevas,  
Pesquisando o arquétipo de onde veio.*

Coisas, Murilo Mendes

Em 1972, em “Inatualidade de Dionísio” — ensaio sobre a questão do tempo e os problemas gnosiológicos e de interpretação do dionisíaco cuja tradução é agora publicada neste dossiê —, o mitólogo Furio Jesi, de modo nietzschiano e, por certo, muito perspicaz, diz:

Do passado o que verdadeiramente importa é o que se esquece. O que se recorda é apenas sedimento e escória. O que importa, o que é destinado a sobreviver, sobrevive aparentemente em segredo, na realidade, no modo mais óbvio, uma vez que sobrevive como matéria existente de quem experimentou o passado: como presente vivente, não como memória de passado morto.<sup>1</sup>

Nessas suas análises da experiência religiosa dionisíaca, Jesi — que por volta de 1972 começava a ter um contato mais direto com a filosofia de Walter Benjamin — aponta para um ponto crucial da compreensão da passagem do tempo e da exposição dos homens ao tempo histórico, que, por fim, coloca em jogo a ideia de felicidade. No cerne de seu texto, ainda que não de maneira explícita, está, obviamente, o famoso trecho da segunda consideração extemporânea de Nietzsche:

Mas nas menores como nas maiores felicidades é sempre o mesmo aquilo que faz da felicidade felicidade: o poder esquecer ou, dito mais eruditamente, a faculdade de, enquanto dura a felicidade, sentir *a-historicamente*. Quem não se instala no limiar do instante, esquecendo todos os passados, quem não é capaz de manter-se sobre um ponto como uma deusa de vitória, sem vertigem e medo, nunca saberá o que é felicidade e, pior ainda, nunca fará algo que torne os outros felizes. Pensem o exemplo extremo, um homem que não possuísse a

---

<sup>1</sup> JESI, Furio. Inatualità di Dionísio. In: *Materiali mitologici*. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea. Org. Andrea Cavalletti. Torino: Einaudi, 2001, p. 126 (Dossiê, p. 63-64).



força de esquecer, que estivesse condenado a ver por toda parte um vir-a-ser: tal homem não acredita mais em seu próprio ser, não acredita mais em si, vê tudo desmanchar-se em pontos móveis e se perde nesse rio do vir-a-ser: finalmente, como bom discípulo de Heráclito, mal ousará levantar o dedo. Todo agir requer esquecimento: assim como a vida de tudo o que é orgânico requer não somente luz, mas também escuro. Um homem que quisesse sempre sentir apenas historicamente seria semelhante àquele que se forçasse a abster-se de dormir, ou ao animal que tivesse de sobreviver apenas da ruminação e ruminação sempre repetida. Portanto: é possível viver quase sem lembrança, e mesmo viver feliz, como mostra o animal; mas é inteiramente impossível, sem esquecimento, simplesmente *viver*.<sup>2</sup>

Todo instante de felicidade é pontuado pela angústia de seu fim, toda felicidade *exposta* já é *sempre* contaminada pela agonia do passado, não aquele que é lembrado, mas o que se *marca* no próprio *ser* de quem, no presente, alegra-se — de outro modo, o homem desprovido do esquecimento seria incapaz de sair da destruição absoluta do vir-a-ser. O esquecimento, ou melhor, o esquecido (a grande massa de vivido de que conscientemente não nos lembramos), que, para Nietzsche é uma espécie de exigência para a vida feliz, jamais é perdido por quem esquece, como se apenas de lembrança algo como a história ou a tradição fosse feita. Ao contrário, a própria noção de esquecimento é atravessada por aquilo que, aqui, será denominado (nos traços dessa *sequência* que nos reporta a Nietzsche) *inesquecível*, não no sentido de uma gigantesca memória consciente ao modo Funes, mas algo que em todo *vivido* o transborda e, de algum modo, permanece enquanto *esquecido*.

A vida feliz, a vida que *exige* felicidade — a vida atravessada pela palavra e pelos modos de dizer a vida —, no confronto com o que se perde de vida com os sentidos passados, defronta-se com o paradoxo do *dever*, da própria impossibilidade. Jesi, na sua leitura da experiência dionisíaca — a fundo tocada por Nietzsche —, percebe a relação esquecimento/memória (o dizer a vida passada, em certo sentido) justamente na problemática do renascimento, do presente que encampa o passado com a vida:

Dionísio era o deus da dor, uma vez que é dolorosa a perda do passado quando o passado não é lembrado enquanto permaneceu presente. A mecânica e superficial interpretação do esquema de morte e renascimento, entrevisto nos teste-

<sup>2</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Considerações extemporâneas II. Da utilidade e desvantagem da história para a vida. In: *Obras incompletas*. Trad. Rubens R. T. Freire. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 58.

munhos da religiosidade dionisíaca, pode ser modificada neste sentido: assim como na iniciação primordial, a experiência de morte e renascimento é, antes de tudo, *mudança, passagem* de um estado a outro, *de um tempo a outro*. A morte que preludia o renascimento é o abandono do passado, o qual cessa de ser tal e não é lembrado uma vez que se tornou presente. O renascimento é, portanto, a experiência daquele presente que compreende em si tudo o que do passado era vivo e é vivo: tudo o que não se recorda.<sup>3</sup>

Nesse sentido, a vida feliz nietzschiana, é preludiada pela morte. Porém, como se dá tal morte em vida? Qual seu sentido? É mais uma vez Jesi a nos guiar na leitura. Diz o mitólogo:

Não por acaso, no parágrafo 224 de *Além do bem e do mal* [*Jenseits von Gut und Böse*], Nietzsche escreveu: “os nossos instintos percorrem todos caminhos do passado, nós próprios somos uma espécie de caos: — mas, por fim, como já dissemos, o ‘espírito’ sabe encontrar sua vantagem”. Dir-se-ia, em uma primeira e superficial leitura, que “percorrer todos os caminhos do passado” seja exatamente o contrário do ter “perdido o passado”. Mas, olhando-se mais a fundo, parece muito mais provável que o “percorrer todos os caminhos do passado”, por parte dos “nossos instintos”, significa ter *esquecido* o passado, uma vez que o que do passado é vivo é o presente. Mas não sem dor se é destacado do passado para possuir apenas o presente, não sem dor se renasce — não sem morrer.<sup>4</sup>

De certa forma, nessa leitura do dionisíaco empreendida por Jesi — e isso para além das implicações gnosiológicas (como se vê no ensaio “A festa e a máquina mitológica”) —, há uma forma outra de ultrapassagem da vida enquanto *instrumento conceitual* a serviço de *sujeitos viventes*. Ou seja, a suposta posição de sujeito que, destacado do tempo (numa espécie de espaço mitológico<sup>5</sup>), assiste a seus atos enquanto preenchimento do tempo homogêneo e vazio é suplantada pela dimensão intensiva do viver, esta, por sua vez, que pode ser lida, nos rastros de Walter Benjamin (que, frise-se mais uma vez, Jesi lia quando da redação desse ensaio), como intensidade numa dimensão *kairoló-*

<sup>3</sup> JESI, Furio. *Inattualità di Dionisio*, op. cit., p. 127 (Dossiê, p. 64).

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 129 (Dossiê, p. 65-66).

<sup>5</sup> *Idem*, [Gastronomia mitológica](#). Trad. Vinícius Nicastro Honesko. In: *Sopro*. Panfleto político-cultural, n. 52, jun. 2011. Jesi examina a posição do sujeito cognoscente — sobretudo no que diz respeito à análise do mito — em vários outros ensaios. É a partir dessas análises, aliás, que irá elaborar seu conceito de *máquina mitológica*, este que irá ser desenvolvido, dentre outros, em “La festa e la macchina mitologica”, publicado em *Materiali mitologici*, op. cit., p. 81-120 (cuja tradução se encontra também neste dossiê), e em “Lettura del Bateau ivre di Rimbaud” e “Conoscibilità della festa”, ambos em JESI, Furio. *Il tempo della festa*. Org. Andrea Cavalletti. Roma: Nottetempo, 2013, p. 30-115.

gica da vida. Podemos acrescentar, além disso, a interpretação de *O idiota*, de Dostoiévski, que faz o próprio Benjamin. A vida do príncipe Míchkin — vista através das lentes do então jovem judeu de 25 anos que já frequentava a tradição alemã: de Kant a Nietzsche e, também, seu contemporâneo Sigmund Freud — marca o traço do que chama vida imortal. Diz ele:

A vida imortal é inesquecível, esse é o sinal que nos permite reconhecê-la. É a vida que, sem monumento e sem lembrança, mesmo sem testemunho, deveria ser esquecida. Não pode ser esquecida. Esta vida permanece, por assim dizer, sem recipiente nem forma, a imperecível. E dizer 'inesquecível' significa mais do que dizer que não podemos esquecer-la; é remeter a algo que está na essência do inesquecível mesmo, por meio do que ele é inesquecível. Até a falta de memória do príncipe durante sua doença posterior é símbolo do inesquecível de sua vida, pois ela está aparentemente mergulhada no abismo da rememoração de si, do qual não mais emergirá.<sup>6</sup>

Um outro leitor de Nietzsche e, sobretudo, de Benjamin, mas que também já é um leitor de Jesi (uma sequência rizomática de leitores que chega até aqui, neste leitor; sequência esta que, portanto, foi em algum sentido esquecida posto que vivida), Giorgio Agamben, conceitua esse motor *imperceptível da vida* justamente com o termo *inesquecível*.

A cada instante, a medida do esquecimento e da ruína, o desperdício ontológico que portamos inscrito em nós mesmos, excede largamente a piedade de nossas lembranças e de nossa consciência. Mas esse caos informe do esquecido não é inerte nem ineficaz — ao contrário, age em nós com não menos força do que a massa de lembranças conscientes, ainda que de modo diverso. Há uma força e uma operação do esquecido que não podem ser medidas em termos de memória consciente nem acumuladas como saber, mas cuja insistência determina o valor de todo saber e de toda consciência. O que o perdido exige não é ser lembrado e comemorado, mas permanecer em nós e entre nós enquanto esquecido, enquanto perdido — e, unicamente por isso, inesquecível. Daqui a insuficiência de toda relação com o esquecido que procure simplesmente restitui-lo à memória, inscrevê-lo nos arquivos e nos monumentos da história, ou, no limite, construir para ele uma outra tradição e uma outra história, a dos oprimidos e dos vencidos, que se escreve com instrumentos diversos em relação à das classes dominantes, mas que não se diferencia substancialmente desta. Contra essa confusão, é preciso lembrar que a tradição do inesquecível não é uma tradição — ela é, ao contrário, aquilo que marca toda tradição com um selo de infâmia ou de glória e, às

<sup>6</sup> BENJAMIN, Walter. *O idiota* de Dostoiévski. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Org., apresentação e notas de Jeanne M. Gagnebin. Trad. Susana K. Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 78.

vezes, com os dois ao mesmo tempo. O que torna histórica toda história e transmissível toda tradição é, portanto, o núcleo inesquecível que ela leva dentro de si. A alternativa aqui não é entre esquecer e lembrar, ser inconsciente e tomar consciência: decisiva é apenas a capacidade de permanecer fiel ao que — ainda que incessantemente esquecido — deve permanecer inesquecível, exige permanecer de algum modo conosco, de ser ainda — para nós — de algum modo possível.<sup>7</sup>

Como sobrevivências — conceito de certo modo desenvolvido, no âmbito da história da arte, por um outro leitor de Nietzsche, que passa também pela mesma sequência rizomática, Aby Warburg —, a massa de esquecimento, isto é, de vivido, daquilo que molda a vida, é de algum modo o que de possível há no instante presente. Aliás, no que tange à possibilidade, abrimos o flanco dessa discussão para muito além, para as discussões *ontológicas* e *éticas* da Grécia Antiga. Pensemos em um excerto notório do *De anima* — quando da definição do intelecto (*nous*), a parte intelectiva da alma, e da diferenciação entre a impassibilidade da parte perceptiva (que não é sem corpo) e a da intelectiva (que é separada) —, em que Aristóteles diz:

Quando o intelecto se torna cada um dos objetos inteligíveis no sentido em que isso se diz daquele que tem a ciência em ato (e isso ocorre quando ele pode atuar por si mesmo), ainda nesta circunstância o intelecto está de certo modo em potência, embora não como antes de aprender ou descobrir; e agora ele mesmo é capaz de pensar a si próprio.<sup>8</sup>

Ainda que o filósofo nesse trecho apresente o que lhe era caro — o pensamento que pensa si mesmo —, o que aqui se faz pertinente são as conexões com as noções do inesquecível que podem ser estabelecidas. Todo o vivido (apreendido seja pelos sentidos — percebidos —, seja pelo intelecto) passa pelo homem e, a despeito de marcá-lo até mesmo na parte da alma responsável pela inteligência — para usar os termos aristotélicos —, *passa* e, mesmo que marque, deixa intacta a potência (ou seja, em Aristóteles, para o pensamento, a passagem da potência ao ato, da *dynamis* à *energeia*, é sempre possibilidade de permanência à potência; em outras palavras, o pensamento não se esgota). Em alguma medida essa ideia aristotélica, tão importante tanto para a metafí-

<sup>7</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Il tempo che resta*. Un commento alla Lettera ai Romani. Torino: Bollati Boringhieri, 2000, p. 43-44. Todas as citações de textos em outras línguas foram traduzidas.

<sup>8</sup> ARISTÓTELES. *De anima*. Trad., apresentação e notas de Maria Cecília G. dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 114-115.

sica quanto para a ética, apresenta-se também como aquilo que se configura como a relação primordial de uma série de vividos e experimentados — isto é, da ordem do *ex perire*; em outras palavras: colocados em perigo — com a possibilidade de uma sempre renovada leitura.

Ademais, a felicidade, que para Nietzsche é possível apenas com o *esquecimento*, está para Aristóteles no centro da vida política, como podemos ler logo no início da *Política* e, sobretudo, no cerne da questão ética. Na *Ética a Nicômaco*, ele começa a se aproximar de uma definição de felicidade ligada à “autossuficiência” — definição esta relacionada à vida política:

O bem completo, parece bastar-se a si próprio. Nós entendemos por “autossuficiente” não aquela existência vivida num isolamento de si, nem uma vida de solidão, mas a vida vivida conjuntamente com os pais, filhos e mulher e, em geral, amigos e concidadãos, uma vez que o Humano está destinado, pela sua natureza, a existir em comunhão com os outros. [...] Nós entendemos por “autossuficiente” aquilo que, existindo num isolamento de si, torna a vida numa escolha possível, não precisando de mais nenhum acrescento. Cuidamos que uma coisa deste gênero é a felicidade; demais, cuidamos que a felicidade é, dentre todas as coisas boas, a favorita, mesmo sem ser levada em consideração com as outras. Se fosse levada em consideração com todas as coisas boas, ela seria preferível quando acrescentada de um bem — porque, por mais ínfimo que fosse, constituirá sempre um acréscimo de bem, e um bem maior é sempre a melhor possibilidade de escolha. A felicidade parece, por conseguinte, ser de uma completude plena e autossuficiente, sendo o fim último de todas as ações possíveis.<sup>9</sup>

Tomar *posse* da felicidade, portanto, teria a ver, de algum modo, com as ações dos homens. Ora, enquanto finalidade de todas as ações, entretanto, a felicidade precisaria ser definida quanto à sua essência. Ou seja, seria preciso saber se há, para o homem, alguma função específica na prática de suas ações, isto é, seria necessária uma definição da *essência* do Humano, pois só assim a “favorita” dentre todas as coisas, a felicidade, poderia ser dita felicidade. Aristóteles continua sua tentativa de definição da felicidade, definição essa, portanto, atrelada a uma definição do Humano, dada a ligação inexorável entre ação humana e felicidade:

Pois, tal como para o tocador de flauta e para o escultor de imagens, para todo o perito e, em geral, para tudo o que tem uma certa função [*ergon*] e um procedi-

<sup>9</sup> ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Trad. Antônio de C. Caeiro. São Paulo: Atlas, 2009, p. 26.

mento prático [*práxis*], o bem e o que foi obtido de uma forma correta parecem existir justamente no exercício da função própria que têm, assim também poderá parecer que acontece o mesmo com o Humano, caso haja uma função específica que lhe seja própria [*ti ergon*]. Ou será que haverá certas funções e procedimentos práticos específicos para o carpinteiro e para o sapateiro e nenhuma função para o Humano enquanto Humano, dando-se antes o caso de existir naturalmente inoperante [*argos*]?<sup>10</sup>

Nesse trecho, Aristóteles acaba por esboçar, diante das dificuldades do questionamento (e, por certo, por conta da necessária finalidade de cada coisa estar atrelada ao seu ser-em-ato), uma hipótese de uma inoperosidade — uma não-obra, uma espécie de *a-funcionalidade* — constitutiva de algo como uma *natureza do humano*, constitutiva do Humano. Isto é, questiona sobre a existência ou não de uma função, um *ergon*, um trabalho, próprio ao homem. Giorgio Agamben lembra<sup>11</sup> (nas várias vezes que analisa a filosofia aristotélica) que a dimensão da *obra* — do trabalho — do homem em Aristóteles atravessa não só a dimensão ética, mas já está colocada nas questões de filosofia primeira (todo o aparato conceitual aristotélico, estabelecido na *Metafísica*, para pensar a passagem da potência ao ato e rechaçar a tese megárica do ato que absorve toda potência — e assim, como no trecho do *De Anima* acima citado, salvar a potência e o próprio esquema potência/ato) e, com isso, a dimensão da felicidade estaria atida à própria definição conceitual do *humano*. Para Aristóteles seria impensável uma resposta afirmativa para a pergunta que faz, na *Ética a Nicômaco*, sobre o Humano. Portanto, ele abandona a ideia de uma inoperosidade constitutiva do homem em prol de uma definição da obra do homem no plano dos modos de vida — os *bioi* —, posto que o ser-em-obra permanece o fim da potência.<sup>12</sup> Ainda assim, ao levantar a

<sup>10</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>11</sup> AGAMBEN, Giorgio. L'oeuvre de l'homme. In.: *La Puissance de la pensée*. Essais et conférences. Trad. Martin Rueff et Joël Gayraud. Paris: Rivages, 2006, p. 310.

<sup>12</sup> Em seu recente *L'uso dei corpi*, Agamben volta várias vezes à leitura de Aristóteles, re-examinando certos conceitos próprios às questões sobre a *ética* — a noção de *hábito* — e também sobre a teoria metafísica — a passagem da potência ao ato. Em determinado momento, o filósofo italiano aponta um limite na teoria aristotélica do *habitus* e, então, irá propor (e não há aqui espaço para nos alongarmos nessa discussão) uma teoria do *uso*. “No conceito de *hexis-habitus* (*hexis* é o deverbal de *echein*, ‘ter’), a filosofia pensou o nexo constitutivo que une o ser ao ter, que permanece um capítulo ainda não indagado na história da ontologia. [...] A relação entre ‘ser’ e ‘ter’ é, na verdade, mais íntima e complexa. A *hexis*, a potência enquanto hábito, é, segundo Aristóteles, um dos modos em que o ser se diz. Isto é, ele indica o estado do ser enquanto é atribuído a um sujeito. O que na *hexis* há certo modo de ser, uma *diathesis*, um ser disposto em um certo modo (o ser sábio, o ser arquiteto, o ser tocador de flauta...). Tal ser que se tem, Aristóteles o chama *dynamis*,

hipótese do *ser sem obra*, isto é, *argos*, é possível vislumbrar em Aristóteles a ideia de que homem não poderia encontrar sua própria realização (seu fazer-se) enquanto tal. Isto é, tal como ao pensamento, poderíamos dizer que a passagem da *potência* ao *ato* jamais se poderia dar em definitivo e o homem seria um ser de pura potência.

Ora, que esse *ergon*, o trabalho e ação fundamental ao homem, esteja implicado na vida feliz está claro. A vida feliz, portanto, uma vida ativa, uma vida presente, não passaria incólume ao acúmulo de vivido e de lembrado. Seja na figura da memória, seja no esquecimento, a realização de *feitos* — a *práxis* — está sempre em relação com a tempo (as ações, a busca da felicidade, desenrolam-se no tempo). Mais ainda: a faculdade de sentir *a-historicamente* enquanto dura a felicidade, de que nos fala Nietzsche, jamais pode se dar, ao vivente que possui a linguagem, de modo absoluto. Felicidade plena poderia apenas existir numa dimensão da deusa da vitória, ou, para dizer de outra maneira, apenas com a morte. O *ergon* — ou sua falta, nessa paradoxal figura — do *ser argos*, portanto, abre a este a porta à felicidade e, não obstante, como não há instalação no homem no produto do seu *ergon*, isto é, não lhe é possível ser sempre em ato, *energeia*, resta-lhe sempre uma ponta de dor, uma ponta de agonia (*ex perire*, experiência, portanto, lançar-se ao perigo, também tem uma dimensão de *agon*, de jogo de vida e morte, justamente, *agonia*).<sup>13</sup>

---

‘potência’, e *dynatos*, ‘potente’ é quem tem certo estado e aquele certo ser. Em todo caso, ter (*echein*) é aqui sempre ‘ter um ser’. Isso significa que a doutrina do *habitus* delimita o lugar lógico em que uma doutrina da subjetividade teria sido possível. Por isso, no dicionário filosófico do livro Delta da Metafísica (1022b 4-6), Aristóteles pode escrever, com uma aparente contradição, que *hexis* significa tanto ‘certo ser-em-obra [*energeia*] de quem tem e do tido’ quanto ‘a disposição [*diathesis*] segundo a qual o que é disposto é disposto bem ou mal’: isto é, tanto um modo do ser que o estado ou a disposição de um sujeito. E, por isso, a propósito das potências racionais, que são capazes tanto de uma coisa quanto do seu contrário, ele pode dizer que é necessário que haja um elemento soberano (*kyrion*), capaz de decidir a potência em um sentido ou no outro, e que ele deve ser ‘algo outro’ (*heteron ti*) em relação à potência (Metafísica, 1048a 11). O hábito é o ponto em que uma subjetividade procura fazer-se chefe do ser, o lugar em que, com uma perfeita circularidade, o ter, que deriva do ser, apropria-se deste. Ter é somente apropriação de um ser.” AGAMBEN, Giorgio. *L’uso dei corpi*. Homo sacer IV, vol. 2. Vicenza: Neri Pozza, 2014, p. 91.

<sup>13</sup> “Como Aristóteles não se cansa de repetir contra os megáricos, tem verdadeiramente uma potência quem pode tanto colocá-la quanto não colocá-la em ato; mas a *energeia*, o ser-em-obra, permanece o fim da potência. Desse modo, todavia, a aporia que se crera eliminar reaparece de forma ainda mais aguda: se para toda potência-hábito é inerente, de modo irreduzível, uma potência de não passar ao ato, como será possível determiná-la para tal passagem, como será possível despertá-la do sono? Aristóteles, assimilando o uso à *energeia* e ao ser-em-obra, e separando-o do hábito como a vigília do sono, colocou definitiva-

Jean-Luc Nancy, num belíssimo livro intitulado *O sentido do mundo*, lembra que há um parentesco semântico entre *ergon* e *orgia* que, em certo sentido, além de possibilitar a constatação de como o caráter de transbordamento (sobretudo sexual) implícito na noção contemporânea de *orgia* de fato só é possível por uma significação primeira do termo na esfera dos cultos antigos gregos — um rito<sup>14</sup>, uma *ação*, uma liturgia (*leitourgia*)<sup>15</sup> —, também abre acesso à compreensão da co-implicação necessária da exposição ao mundo em busca da felicidade e o padecer (o agonizar) pelo *gozo* dessa exposição. Tal padecer, no entanto, não seria uma culpa por um ato *excessivo* ou *faltoso* (um pecado, nesse sentido), mas tão somente a percepção do necessário esquecimento nietzschiano para a felicidade. Aguda é, nesse sentido, a percepção de Jesi — mais uma vez pensando a partir da dimensão dionisíaca:

---

mente o pensamento fora do caminho. Apenas se pensamos o hábito não só de modo negativo a partir da impotência e da possibilidade de não passar ao ato, mas como uso habitual, a aporia, contra a qual naufragou o pensamento aristotélico da potência, dissolve-se. O uso é a forma em que o hábito se dá existência, além da simples oposição entre potência e ser-em-obra. E se o hábito já é, nesse sentido, sempre uso de si, e se isso, como vimos, implica uma neutralização da oposição sujeito/objeto, então não há aí lugar para um sujeito proprietário do hábito que possa decidir colocá-lo ou não em obra. O si, que se constitui na relação de uso, não é um sujeito, não é senão tal relação. [...] Quebrando o círculo vicioso da virtude, é preciso pensar o virtuoso (ou o virtual) como uso, isto é, como algo que está além da dicotomia de ser e práxis, de substância e ação. O virtuoso (ou o virtual) não se opõe ao real: ao contrário, ele existe e é em uso no modo da habitualidade; não é, entretanto, imaterial, mas, enquanto não cessa de desdizer e desativar o ser-em-obra, restitui continuamente a *energeia* à potência e à materialidade. O uso, enquanto neutraliza a oposição de potência e ato, ser e agir, matéria e forma, ser-em-obra e hábito, vigília e sono, é sempre virtuoso e não precisa que lhe seja acrescentado algo para torná-lo operativo. A virtude não sobrevém ao hábito: é o ser sempre em uso do hábito, é o hábito como forma de vida. Como a pureza, a virtude não é um caráter que compete de maneira própria a alguém ou a algo. Não existem, por isso, ações virtuosas, como não existe um ser virtuoso: virtuoso é apenas o uso, além — isto é, no meio — do ser e do agir.” AGAMBEN, Giorgio. *L'uso dei corpi*, op. cit., p. 90-96.

<sup>14</sup> “Que o gozar/padecer, sua surpresa e sua suspensão, não sejam nem exógenos nem anexos à obra como tal, mas, pelo contrário, a ela sejam intimamente conexos, é aquilo a partir de que se terá um índice no parentesco semântico (como mínimo presumido) do *ergon* e da *orgia*. Orgia não designa o orgasmo enquanto transbordamento — singularmente sexual — mais do que designa primeiro um rito, uma operação cultural que pode dar lugar a tal transbordamento.” NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Trad. Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La Marca, 2003, p. 203. “Podemos, desde então, considerar que orgia, nesses usos, revela a designação por sinédoque. Dito de outra forma, o nome do elemento central do ritual — o próprio objeto da revelação — se estendeu por toda a cerimônia.” MOTTE, André; PIRENNE-DELFORGE, Vinciane. *Le mot et les rites. Aperçu des significations de orgia et de quelques dérivés*. Kernes, Paris, n. 5, p. 127, 1992.

<sup>15</sup> Para uma noção de *leitourgia*, aliás, uma arqueologia da liturgia — desde seu significado de *obra pública* na Grécia clássica até sua designação cristã como rito concretizador da *obra divina* (*opus dei*) —, ver AGAMBEN, Giorgio. *Opus dei*. Archeologia dell'ufficio. Homo sacer II, vol. 5. Torino: Bollati Boringhieri, 2012, p. 13-41.



Quando se fala de ebriedade dionisíaca e do erotismo orgiástico dionisíaco não é possível não levar em conta essa consagração do presente, que é, ao mesmo tempo, laceração e alegria, *passagem: superação dos limites*. A experiência erótica da orgia é, portanto, o mais cru e doloroso presente absoluto. Os símbolos sexuais da iconografia pré-histórica são, por outro lado, garantia de vida não tanto como garantia do perdurar da espécie quanto como emblemas, símbolos eficazes, do absoluto presente. A orgia é antes de tudo atualidade, simultaneidade (em termos de iconografia pré-histórica seria possível dizer: coexistência por transparência), presente. E a tradicional sentença latina “Post coitum animal triste” deve ser entendida não tanto no sentido de lamentação ou de percepção de culpa quanto no sentido de confirmada perda do passado. Todavia, alguém poderá objetar que, apesar de tudo, trata-se igualmente de percepção de culpa, uma vez que o passado perdido é talvez primordialmente inocência.<sup>16</sup>

Ao assumir uma felicidade incompleta no presente, fazemos do nosso *trabalho* não uma fundamentação de sentidos a serem revelados, como um mistério, numa impossível felicidade plena, mas uma *constante*, um *com-instante*, um *presente* no qual o agimos e em que, portanto, sabemos, temos ciência, da impossibilidade de uma realização plena da felicidade (a perda do passado, a perda da inocência, é, assim, também uma presença: os possíveis que não se realizaram — não passaram ao ato — mas que, enquanto inesquecíveis, permanecem possíveis; isto é, trata-se de algo como uma abertura dos cômodos da pirâmide da Teodiceia de Leibniz). De certa forma, também é possível, por exemplo, ver nas análises Maurice Blanchot a respeito de outro irremediavelmente agoniado no tempo, Marcel Proust, essa luta com/pela felicidade:

Tempo inicialmente real, destruidor, o Moloch assustador que produz a morte e a morte do esquecimento. (Como confiar nesse tempo? Como poderia ele nos conduzir a algo que não fosse um lugar nenhum sem realidade?) Tempo, entretanto o mesmo, que por essa ação destruidora também nos dá o que nos tira, e infinitamente mais, já que nos dá as coisas, os acontecimentos e os seres numa presença irreal que os eleva ao ponto em que nos comovem. Mas isso é ainda apenas a felicidade das lembranças espontâneas.<sup>17</sup>

O tempo devorador, o Chronos indefectível que nos impediria o acesso a felicidade — que, no bordel do historicismo, encheria a boca com seu “era uma vez” — de algum modo ainda possibilita uma esperança (a felicidade

<sup>16</sup> JESI, Furio. *Inattualità di Dionísio*, op. cit., p. 128-129 (Dossiê, p. 64-65).

<sup>17</sup> BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 16.

impedida pela sua própria perspectiva; a oferta de uma felicidade plena que é apenas vindoura). E tal esperança é a uma dança nefasta que pretende afastar todo possível, todo passado vivo enquanto presente; ou ainda, uma esperança que é a interdição da percepção do esquecimento necessário à felicidade, isso por meio de uma espécie de memória atemporal — a hipertrofia mnemônica dos dispositivos que governam a vida dos homens — que, com efeito, é a prisão na cripta a partir da qual só nos seria possível a observação impassível da vida que passa. Entretanto, e é aqui a nossa proposta, outra possibilidade de pensar a relação com o tempo é possível. Isto é, manter uma “relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo”<sup>18</sup>, um transbordamento entre *ergon* e *orgia* sob a égide da máxima benjaminiana que fecha o “Fragmento teológico-político”: o método político, chamado nihilismo, para buscar a evanescência da *restitutio* secular de um eterno aniquilamento que se dá no ritmo da felicidade.<sup>19</sup> Mas esse *aniquilamento* — essa *anulação* —, esse chamar à causa o nada, não é uma negação absoluta (um desespero que impede qualquer ação, um naufragar nas águas de um suposto e essencial *ser-em-obra* inexorável), mas — para retomar a dimensão dionisíaca — um guiar-se por Dionísio-touro, como diria Deleuze:

A afirmação pura e múltipla, a verdadeira afirmação, a vontade afirmativa; ele nada carrega, não se encarrega de nada, mas alivia tudo o que vive. Sabe fazer aquilo que o homem superior não sabe: rir, brincar, dançar, isto é, afirmar. Ele é o Leve, que não se reconhece no homem, sobretudo no homem superior ou no herói sublime, mas só no além-do-homem, no além-do-herói, em outra coisa que não o homem.<sup>20</sup>

Essa afirmação, um necessário toque de dionisismo, é Teseu abandonando Ariadne, é encarar a *tradição* (o passado) enfrentando o animal-Leve do *inesquecível* sem, todavia, apelar para a confecção (ou paródia) dos deuses, sem redesenhar mitologias a partir da descoberta do distanciamento e aniquilação do divino. A luta *ético-política* pela *vida feliz* não se constrói em mitologias que desdobram deuses mortos em discursos salvíficos. Diríamos, com

<sup>18</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius N. Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 59.

<sup>19</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. Fragment théologique-politique. In: *Œuvres*, v. I. Trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris: Gallimard, 2000, p. 264-265.

<sup>20</sup> DELEUZE, Gilles. Mistério de Ariadne segundo Nietzsche. In: *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 117.

Andrea Cavalletti (no prefácio que faz a *Il tempo della festa*, recente coletânea de ensaios de Jesi), que

a mitologia deve fazer-se experimentação política concreta, enquanto a ação política deve fazer-se contínua crítica mitológica. Para que a batalha possa *durar*, a crítica deve ser de fato contínua: isto é, deve ser “antes de tudo autocrítica”.<sup>21</sup>

As ações possíveis num mundo impossível, o guiar-se pelo inesquecível que urge no presente, a obscura vida que atormentava Murilo Mendes — enquanto vida imortal do príncipe Míchkin, como lê Benjamin —, a tristeza pós-coito do animal que fala: a travessia do mundo da dor (a do renascimento que, talvez, se o dissesse Deleuze, seria no *devenir*) no esquecimento feliz. De certa maneira, tal foi o modo de colocar-se no mundo, de agir (sem perspectivas de uma felicidade plena, com a “consciência infeliz” do distanciamento dos deuses, mas sem a esperança de novas mitologias — novos deuses para iluminar a noite escura do nada que se abre com o aniquilamento), do mitólogo Furio Jesi. Assim, quando lemos a inscrição “tudo o que escrevi é *poesia*”, nas folhas — com data de 10 de fevereiro de 1961, isto é, mais de dez anos antes de suas leituras e escritos sobre o dionisismo — encontradas por Cavalletti nos materiais de Jesi, podemos concluir, com as palavras do mitólogo, estas notas de *uma vida inesquecível*:

o poeta possui desde o nascimento uma deformação do olhar ao ponto de fazê-lo crer que sem palavras mágicas jamais chegará a conhecer os segredos do mundo, e, talvez, nem mesmo a autodestruir-se. Trata-se de uma deformação, porque isso não é verdade: para chegar ao ponto desejado basta o simples amor [...]. As estranhas imagens, os acontecimentos misteriosos, que as minhas poesias contêm, são aquelas das forças secretas que movem a matéria da vida, constituem tal matéria.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> CAVALLETTI, Andrea. Festa, scrittura e distruzione. In: JESI, Furio. *Il Tempo della festa*, op. cit., p. 24.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 23.

**FURIO JESI**

**1**

**LUTERO E A TRADUÇÃO DO SAGRADO  
A FESTA E A MÁQUINA MITOLÓGICA  
INATUALIDADE DE DIONÍSIO**

## LUTERO E A TRADUÇÃO DO SAGRADO\*

Furio Jesi

De 1522 a 1534, Lutero realiza a primeira tradução completa da Bíblia em língua alemã. Nos mesmos anos ele escreveu um *Sendbrief vom Dolmetschen* (Epístola sobre a tradução) em que expõe os princípios fundamentais da sua teoria da tradução, as regras que ele próprio tinha procurado seguir e que todo futuro tradutor deveria procurar seguir. É notório que a tradução de Lutero assinala, por assim dizer, o nascimento da língua alemã moderna. Mas é necessário não esquecer que também seu *Sendbrief vom Dolmetschen* constitui uma contribuição importante à teoria da tradução em relação a qual, no âmbito da cultura alemã, talvez só podem ser aproximadas, no que diz respeito à importância, as notas de Goethe ao *Divan* e as considerações de Walter Benjamin em torno ao que ele disse ser “a tarefa do tradutor”. É necessário não esquecer, em suma, que, ao menos no caso da cultura alemã, um complexo de circunstâncias históricas fez coincidir em um único momento tanto a estreia literária da língua moderna quanto uma das provas mais profundas e mais ricas de consequências da reflexão sobre o próprio conceito de tradução.

Lutero escrevia no século XVI e dedicava suas reflexões acima de tudo, senão de modo exclusivo, não à tradução em geral, mas à tradução do que considerava texto sagrado, palavra mesma de Deus. Para nós, laicos, e laicos do século XX, é extremamente difícil colocar-se naquela dimensão temporal e

---

Lutero e la traduzione del sacro.

*Nuova corrente*, Genova, anno 56, n. 143, p. 175-182, 2009.

Tradução de Vinícius Nicastro Honesko.

\* O texto inédito que aqui apresentamos, graças à cortesia de Marta Rossi Jesi, conservou-se entre os papéis de Jesi numa pequena pasta com 9 páginas datilografadas (formato 28cm X 22cm), numeradas, com poucas correções e acréscimos colocados a mão, sem título. Como outros já publicados no número monográfico, organizado por G. Agamben e A. Cavalletti, da revista *Cultura Tedesca* (n. 12, 1999), e assinaladamente na quinta seção dos inéditos, o ensaio faz parte dos materiais selecionados para a reconstrução do volume, projetado por Jesi por volta da metade dos anos setenta e nunca terminado, *Traduzione e duplicità dei linguaggi*. Para uma datação aproximativa podemos nos referir ao “Prefácio” de *Esoterismo e linguaggio mitologico*, escrito em junho de 1976, no qual Jesi anuncia a publicação do trabalho em curso. (Andrea Cavalletti)

cultural ao ponto de perceber na sua atualidade específica e única, na sua originária forma viva, a experiência de Lutero tradutor e teórico da tradução. Podemos, no entanto, recuperar ao menos um indício da audácia dessa experiência ao confrontar as palavras do *Sendbrief* com aquelas propostas pelos calvinistas de Genebra, em 1535, à sua tradução da Bíblia para o francês.

Os calvinistas genebreses escrevem:

No que diz respeito aos hebraísmos, traduzimos palavra por palavra os que têm uma sua particular evidência, que não podem ser bem traduzidos à nossa língua de outro modo e que, em relação a esta, todavia não são tão distantes ao ponto de torná-la obscura.

Diz Lutero por sua vez:

Não é preciso pedir às palavras latinas para ensinar-vos como se pode falar o alemão. É preciso dirigir-se à mãe na casa, às crianças na rua, ao homem comum no mercado, observar como a sua boca fala e traduz respeitando seu ensinamento, porque apenas assim eles vos compreenderão e terão a sensação de que a eles estais falando em alemão.

Seria temerário a partir disso deduzir que Lutero nutrisse menor respeito do que os calvinistas pela sacralidade do texto por traduzir, ou que os calvinistas se abandonassem mais do que Lutero à intervenção de Deus, que os teria iluminado, segundo seu agrado — como eles afirmam —, na atividade de tradutores. Para Lutero, o ditado da Bíblia não era menos palavra de Deus do que para os calvinistas; e, não menos do que os calvinistas, Lutero confiava no socorro iluminador de Deus enquanto realizava sua tradução. Antes, talvez seria possível procurar verificar historicamente se existiram diferenças de caráter social entre as modalidades e os objetivos do apostolado calvinista e os do apostolado luterano, dado ser possível que a insistência de Lutero sobre a necessidade de dispor de uma Bíblia percebida como palavra de Deus em alemão pela “mãe na casa”, pelas “crianças na rua”, pelo “homem comum no mercado”, implicasse o desejo de fazer chegar a palavra de Deus, superando os obstáculos culturais, às pessoas que estivessem nos estratos mais baixos da escala social, enquanto a tradução calvinista, com os seus hebraísmos “traduzidos palavra por palavra”, teria sido acessível a pessoas de condições sociais um pouco mais elevadas e de formação cultural um pouco mais erudita.

Mas é certo que a tradução da Bíblia de Lutero, sempre nas suas intenções

e quase sempre nos fatos, deu a quem quer que a leu ou a escutou a “impressão de que lhes [eles próprios] falava alemão”; enquanto a tradução dos calvinistas genebreses, menos do que discorrer no leito das locuções de língua francesa familiares a qualquer estrato social, acabou por impor a adoção, por parte das pessoas de mais modesta ou de nenhuma formação erudita, de hebraísmos (e de grecismos) antes jamais ouvidos e destinados a sobreviver com as conotações impressas por essa particular matriz, quando também passaram a fazer parte da linguagem cotidiana de comunidades para as quais eventos e locuções profanas eram constantemente entrelaçados com eventos e locuções sagradas. Em resumo, no calvinismo dos países de língua francesa as locuções adquiridas de maneira peculiar a partir da tradução genebreses da Bíblia conservaram sempre, ou por muito tempo, as características de citações de uma linguagem heterogênea em relação à cotidiana. Não por acaso, no mais, uma tradição crítica que possui um fundo de verdade faz remontar apenas ao século XVII, e a um autor católico e não calvinista como Pascal, a estreia do francês moderno. E não por acaso, repetimos, justo a Pascal: portanto, a um católico, sim, mas a um católico que traduziu na linguagem cotidiana as asperezas dos hebraísmos e dos grecismos da Bíblia genebreses, assim como — por assim dizer — traduziu na própria experiência do catolicismo componentes relevantes da experiência calvinista. Essa homogeneidade entre língua sagrada e língua cotidiana, promovida por Pascal, foi então o pressuposto, não muito remoto, graças ao qual as afinidades de ideologia e de experiência religiosa entre Rousseau e o pietismo alemão encontraram seu correspondente nas afinidades entre a linguagem rousseauiana e aquela que Langen definiu o “Wortschatz”, o “patrimônio lexical”, de matriz luterana, do pietismo alemão. Tanto o “Wortschatz” de Rousseau quanto o do pietismo alemão são compostos não por vocábulos incomuns “na casa”, “na rua”, “no mercado”, mas por vocábulos costumeiros das ocasiões cotidianas e profanas, que, de acordo com o uso que deles se faz, dos tempos e dos lugares em que ressoam, adquirem conotações ou ecos sagrados.

Luterano, portanto, e nisso se revela um aspecto da sua originalidade, exerceu a integração imediata da língua apropriada ao sagrado com a língua, o alemão, apropriada ao profano, reconhecendo nesta última a absoluta disponibilidade objetiva para tornar-se veículo da palavra de Deus; e o fez colocando as bases de uma teoria da tradução que seria revelada tão determinante no âmbito da cultura alemã ao ponto de adquirir — configurada na

perspectiva dos historiadores e dos linguistas modernos — as características de única e antiga contraparte suficientemente autorizada da correlação teórico-prática de Voss, de Goethe, de Schlegel, de Tieck, de Hölderlin, ou, em tempos já mais próximos a nós, de George, de Rudolf Pannwitz, de Karl Kraus e de Walter Benjamin.

Dissemos: integração imediata de uma língua apropriada ao sagrado com uma língua apropriada ao profano. Se invertermos os termos, isto é, pensarmos uma integração imediata de uma língua apropriada ao profano com uma língua apropriada ao sagrado, encontramos-nos diante de uma situação em que, segundo um exemplo com frequência citado pelo meu mestre Karoly Kerényi, estava, quase por acaso, Sir George Grey, um funcionário da administração colonial britânica nomeado, em 1845, governador da Nova Zelândia. Em 1855 Sir George publicou um volume dedicado, como diz o título, à “mitologia polinésia e à antiga história tradicional da população da nova Zelândia”. Não era costumeiro, e podia até parecer uma extravagância, que um governador colonial se dedicasse a pesquisas do gênero. No prefácio do seu livro, com efeito, Sir George readquire o aprumo do funcionário britânico, explicando ter empreendido tal obra não tanto por razões eruditas quanto pelo fato de lhe ter sido necessária para cumprir escrupulosamente o seu mandato, isto é, para entender-se bem com aqueles que definem “os súditos indígenas de Sua Majestade”. Aconteceu isto: na sua chegada à Nova Zelândia, Sir George recorrera apenas aos intérpretes, mas se deu conta de que desse modo era dificilíssimo conversar com os indígenas. Então, afrontou a dificuldade de estudar pessoalmente a língua dos indígenas. Nova desilusão: mesmo assim não conseguia compreender com clareza os discursos dos chefes indígenas com os quais necessariamente tinha que lidar.

Constatai — ele escreve — que esses chefes, para explicar suas opiniões ou intenções, falando ou por escrito, citavam ou aludiam a antigos poemas ou provérbios fundados sobre um antigo sistema mitológico; e enquanto as partes mais importantes das suas comunicações estavam revestidas de tal forma metafórica, os intérpretes eram incapazes e mal conseguiam (quando o conseguiam) traduzir os poemas ou explicar as alusões.

Sir George, que durante cerca de dez anos pôs-se a recolher e a entender os materiais das traduções mitológicas neozelandesas, a partir delas constituiu uma espécie de *corpus* e só então teve a percepção de conseguir de fato se



entender com os seus interlocutores. Naturalmente, suas conversas com os chefes indígenas eram sobretudo de caráter diplomático e versavam sobre questões de governo da colônia: portanto, sobre argumentos em absoluto profanos. Quis debruçar-me por um momento sobre a auto-justificação que Sir George expõe no prefácio, justo por que não há dúvidas sobre os objetivos da sua pesquisa no âmbito da mitologia neozelandesa. Ele, se não de modo ocasional, não fez das experiências religiosas dos indígenas objeto de suas conversas com eles, mas apenas dos problemas profanos surgidos do fato de serem eles “os súditos indígenas de Sua Majestade Britânica”. E não há dúvida de que, estudando a mitologia neozelandesa, ele permanecesse absolutamente estranho à experiência da sacralidade que acompanhava, para os indígenas, as imagens mitológicas evocadas. Ele quis operar a integração imediata de uma língua apropriada ao profano, isto é, o inglês das suas ordenações, dos seus regulamentos, da sua própria *forma mentis* de funcionário de governo, com uma língua apropriada ao sagrado, isto é, a língua neozelandesa usada pelos seus interlocutores: língua apropriada ao sagrado, plena de evocações mitológicas, e, nisso, profundamente diversa da artificiosa língua neozelandesa que se podia aprender ao se ignorar as tradições e poemas; e também língua viva, falada, operante na sua inteireza de estratos semânticos.

Se, como dissemos, Lutero realizou a tradução de uma língua portadora do sagrado e não mais falada (ou somente artificialmente falada), como a da Bíblia, em uma língua profana e falada, Sir George Grey realizou a tradução de uma língua profana em uma língua portadora do sagrado. Essa simetria poderia não parecer tal a quem objetasse que, no caso de Lutero, houve a instituição de uma relação entre uma língua não falada (a da Bíblia) e uma língua falada, enquanto no caso de Sir George Grey a relação foi instituída entre duas línguas faladas (o inglês do século XIX e o neozelandês). Mas é preciso observar que de fato a simetria existe, porque a distância histórico-cultural entre o inglês do século XIX e o neozelandês é homóloga à distância entre o silêncio da língua da Bíblia no século XVI e o ressoar da língua alemã “na casa”, “na rua” e “no mercado” naquele mesmo século.

A simetria entre o caso de Lutero e o de Sir George Grey, colocando em evidência as atuações de duas relações em sentido inverso entre língua mitológica portadora do sagrado e língua profana, pede algumas reflexões sobre as relações entre tradução e mitologia. No primeiro caso, o de Lutero, pode-se dizer que a língua profana permitiu a atualização de imagens mitológicas e

sagradas, enquanto no segundo, o de Sir George Grey, a língua mitológica e sagrada permitiu a atualização de imagens profanas. Lutero propunha-se a fazer ressoar a própria palavra de Deus, mesmo quando se exprimia de modo a dar aos alemães a impressão de que lhes falava em alemão; Sir George Grey propunha-se a cumprir escrupulosamente seu mandato profano, quando também se exprimia, ou deixava que os outros se esprimissem, de modo que os neozelandeses tivessem a impressão de ouvir e de fazer ressoar sua língua mitológica e sagrada. A mitologia exprimiu-se em língua profana; a profanidade se exprimiu em língua mitológica. Em ambos os casos realizou-se uma tradução. Em ambos os casos a relação em que consistiu a tradução pode ser configurada, acima de tudo, como uma relação dialética entre mitologia-sacralidade e profanidade; e resta ver se no âmbito de tal relação em aparência dialética houve verdadeiramente um momento de síntese: se Lutero e Sir George Grey cumpriram verdadeiramente aquela que, nas suas intenções, era, como dissemos, uma integração.

O problema que agora queremos circunscrever não é, entretanto, de imediato aquele, específico, dos êxitos das operações de Lutero e de Sir George Grey como tradutores, mas sim aquele, muito mais amplo, da eventualidade de que *toda* tradução estabeleça uma relação entre dois âmbitos linguísticos cuja estranheza inicial seja homóloga à estranheza entre uma língua mitológico-sagrada e uma língua profana. Nosso objetivo imediato é, no entanto, afrontar esse problema, ou, ainda e de modo mais preciso, essa hipótese de trabalho, à luz e no âmbito da documentação que pertence à cultura alemã. Essa escolha de campo não é ocasional ou excessivamente arbitrária, ao se pensar que é na cultura alemã que se colocam algumas das contribuições mais significativas à teoria da tradução na Europa moderna. Partimos de Lutero, e é notória a importância que tiveram, também fora da Alemanha, a experiência e a reflexão teórica de Lutero tradutor. Depois de Lutero nomeamos Hölderlin, Tieck, Schlegel e, portanto, acenamos para um arco de experiências e reflexões teóricas de tradutores que passa pelo Romantismo alemão; e também aqui é notório o peso que tiveram as doutrinas e as experiências alemãs no quadro heterogêneo dos Romantismos europeus. O arco se concluía com Walter Benjamin, de quem também é notória a importância, europeia, como pensador e teórico da filosofia da linguagem.

No mais, o fato de que nos voltemos em específico à cultura alemã para afrontar a teoria da tradução dentro de uma problemática tal que envolva

tradução e mitologia, é também motivado por algumas precisas razões inerentes à história da língua alemã. Expondo brevemente essas razões, solidárias com alguns dos elementos mais substanciais e enigmáticos da filologia germânica, começaremos a entrar, ao mesmo tempo, no coração dessa problemática.

## A FESTA E A MÁQUINA MITOLÓGICA

Furio Jesi

1. Os estudos sobre a festa circunscrevem um âmbito de pesquisas documentais e metodológicas dentro do qual a antropologia cultural, a etnologia, a história (ou ciência) das religiões e as do folclore se submetem, hoje, a uma prova em especial reveladora. As festas dos “selvagens” e as festas do calendário folclórico foram, nos séculos passados, um dos principais objetos de estudo dessas disciplinas: talvez o principal momento, na existência das coletividades estudadas por etnólogos e folcloristas, que — junto com o *sacrifício* — aparece carregado de determinados estilos de vida, seja como patrimônio mitológico, situado não tanto *na* existência das coletividades, seja *antes* delas, como seu precedente fundante. À diferença da mitologia, a festa é, ao menos em aparência, diretamente perceptível e documentável pelo estrangeiro. Enquanto a mitologia, reduzida à pura narração mitológica acessível aos estrangeiros, revela-se de pronto afastada do seu ser em ato, a festa, ainda que observada por estrangeiros, parece intacta e conhecível nos seus gestos, no seu espaço, no seu ritmo, nas suas normas. As reservas particularmente graves que foram colocadas pela reflexão metodológica a respeito dessa cognoscibilidade induziram numerosos estudiosos contemporâneos a renunciar, ao menos em parte, a tal reflexão e a privilegiar a mitologia como elemento peculiar de uma cultura, elemento em relação ao qual parece menos arriscado calcular as margens de incognoscibilidade. Desse modo, entre as ciências humanas dos últimos dois séculos e as de hoje, está sendo realizada uma fratura que põe em evidência soluções de continuidade já latentes no decurso do pensamento antropológico em sentido lato (mascaradas pelo modelo ilusório de um progresso científico linear). O que é colocado em crise é precisamente a possibilidade de relação cognoscitiva entre o observador moderno e a atua-

---

La festa e la macchina mitologica.

In: *Materiali Mitologici*. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea.

Org. Andrea Cavalletti. Torino: Einaudi, 2001, p. 81-120.

Tradução de Vinícius Nicastro Honesko.

lidade de um momento de existência das culturas de interesse etnológico ou folclórico. Por isso, acreditamos que os estudos sobre a festa representam um banco de provas singularmente árduo e revelador. Disciplinas que, até ontem, afrontaram a existência dos “diferentes” e, como seu instante saliente, a festa, encontram-se hoje hesitantes diante de cada aproximação de tal existência em ato. Elas todavia são obrigadas a tomar posição, de algum modo, também diante do problema que tende a resolvê-las em ciência do não-conhecer, e, de tal tomada de posição, é lícito extrair conclusões reveladoras sobre o limite e sobre as possibilidades das ciências do homem.

A aproximação de cada observador ou pesquisador do mecanismo em questão pode ser descrita como a gênese de um determinado modelo gnosiológico, isto é, do esquema determinado sobre o qual, de quando em quando, atuou a experiência cognoscitiva. Cada modelo gnosiológico coincide com um conhecer em ato enquanto durar sua fase genética. Uma vez concluída tal fase, definindo-se completamente o modelo, é mais exato falar de conhecimento reflexo, isto é, do halo de sobrevivência que subsiste em torno ao próprio modelo, então já esquema enrijecido, fórmula dada mais do que conhecer *in fieri*<sup>1</sup>. Cada conhecer *in fieri*, cada aproximação não reflexa do mecanismo observado, cada modelo gnosiológico na sua fase genética, é caracterizado e delimitado pela interação entre o quanto há de permeável no mecanismo e o quanto há de permeável no observador: conhecimento, nessa acepção, é encontro de duas permeabilidades, uma e outra condicionadas pelas circunstâncias históricas em que o conhecer é *in fieri* pelas características que, em tais circunstâncias, são peculiares dos dois entes envolvidos no processo gnosiológico, o conhecedor e o conhecido. Do momento em que o modelo gnosiológico adquire forma estável em definitivo, a permeabilidade do ente cognoscente se reduz ulteriormente; a aproximação do mecanismo por conhecer é, com efeito, condicionado por um fator ulterior: o próprio modelo, que já é uma fórmula dada e que, por períodos de duração variáveis, continua a impor-se em certa medida sobre as operações cognoscitivas de quem não participou da sua gênese.

Cada modelo consentiu uma determinada forma de conhecimento (ou, no limite, de não-conhecimento). Examinar todos os modelos juntos, desde o ponto de vista da história das pesquisas e da epistemologia, significa tentar

---

<sup>1</sup> Em latim, no original. Tradução: “em desenvolvimento”. (n. t.)

não apenas verificar as características condicionantes das culturas individuais dentro das quais foram formulados e o condicionamento ulterior que eles mesmos exercitaram, depois de ter terminada sua fase genética, mas também uma ulterior forma de conhecimento do mecanismo que eles de vários modos afrontaram e uma reflexão sobre um dos principais problemas de método no âmbito das ciências humanas. Quem recolhe uma série de modelos da *festa* formulados a partir do século XVI propõe-se a dois objetivos inter-relacionados: o estudo dos condicionamentos primários e secundários que intervêm na gênese dos modelos e no seu influxo ulterior, e uma nova aproximação do fenômeno da festa. Dos modelos precedentes, é possível usufruir de elementos de patrimônio gnosiológico que devem ser colocados em condição de reagir uns com outros, como partes de uma composição na qual consiste o ulterior conhecer. Se cada modelo possui uma objetiva veridicidade gnosiológica, é preciso tentar colocar em funcionamento conjunto os múltiplos modelos, não neles procurando as concordâncias que, mesmo quando existem, permanecem escassamente relevantes por conta da autonomia intrínseca de cada modelo, mas fazendo interagir os diversos modelos e seus coletores. É essa a ulterior aproximação do mecanismo da festa: coadunar e ordenar em uma composição modelos gnosiológicos, de modo que tal composição seja um conhecer *in fieri*. Mas para atingir tal fim é indispensável tornar as várias partes da composição — os vários modelos — interagentes umas com as outras, não enrijecidas dentro de seus confins individuais, não reparadas, graças à sua definição, pela interação recíproca.

Tornar os modelos individuais gnosiológicos interagentes entre si significa conduzir cada um deles às modalidades de não-conhecimento que são a forma côncava da sua objetividade. Cada um desses modelos é uma criação conceitual autônoma, obediente às próprias leis intrínsecas, justamente por corresponder a determinadas e autônomas modalidades de não-conhecimento. Tornar os modelos interagentes entre si significa tornar atual sua objetividade, portanto, seu aderir a formas individuais de não-conhecimento. A técnica de conhecimento à qual pretendemos recorrer age na tensão entre a qualidade negativa do seu operar cada modelo gnosiológico, em função das modalidades de não-conhecimento que lhes são próprias, e a qualidade positiva do seu criar por composição. Ela, além disso, deve afrontar o problema da atualidade do seu êxito. Essa atualidade está, por sua vez, em tensão dialética em relação à inatualidade dos elementos da composição, isto é, dos modelos gnosiológicos.

Se configuramos a vida de cada um destes em termos temporais, observamos que o modelo da sua existência mais difícil de conhecer é o da sua atualidade, do seu “hoje”. O seu “ontem”, representado pelos fatores que intervêm na sua gênese, pode ser conhecido com relativa facilidade, uma vez que essas mesmas ciências, em cujo âmbito eles são “modelos”, dispõem de múltiplos *passe-partout* metodológicos para configurar as origens de um fato com rigor que poderá variar no ato prático, mas que em teoria coincide com o rigor do princípio de causalidade. Esses modelos têm também um “amanhã”; além da sua precisa atualidade, são projetos criativos até o limite da utopia, e, também até a tal limite, os *passe-partout* metodológicos não separam seu rigor daquele do princípio de causalidade para configurá-los. Quando muito, tratar-se-á, em alguns casos, de *passe-partout* metodológicos — de modelos gnosiológicos *reflexos* — suficientemente elásticos para subsistir também onde radicalizam a tensão do conhecer até a suspensão de juízo sobre cada um dos anéis da cadeia de causas e efeitos. Usamos a expressão “modelos gnosiológicos *reflexos*” pois se trata de *passe-partout* metodológicos que de fato desenvolvem sua função enquanto refletem os modelos de conhecer ou a eles se adequam por transparência. Nos casos em que refletem o objeto como um espelho maculado, eles nada mais fazem do que se adequar às zonas de escuro que já subsistiam na visão do “amanhã” própria dos criadores do objeto (dos criadores do modelo de conhecer). O “amanhã” de todo modelo gnosiológico, compreendido como projeto criativo, é pleno dessas marcas obscuras além das quais deveriam se esconder os anéis da cadeia de causas; refletir tais obscuridades não é nada mais do que adequar-se às características do objeto por conhecer.

Na existência do modelo de conhecer, os vários pontos obscuros, isto é, os pontos em relação aos quais nosso conhecimento está em dificuldade sem justificações de adequação fenomenológica, coincidem com os momentos de atualidade: com os momentos do “hoje”. O que mais nos foge é precisamente o instante da atualidade dos modelos gnosiológicos que queremos conhecer: o instante em que não nos é possível recorrer a *passe-partout* metodológicos fundados no princípio de causalidade, uma vez que no “hoje” absoluto, no exclusivamente *presente*, permanece suspensa a conexão temporal implícita em uma relação de causa e efeito. Se nossa metodologia é de todo condicionada pelo princípio de causalidade, aqui ela se freia, encontrando-se diante do *outro* por excelência. Considerada de maneira autônoma em face a seu “ontem” e a

seu “amanhã”, a coisa do “hoje” absoluto é inacessível a ciências humanas que não disponham de metodologia autônoma ao princípio de causalidade.

Essas considerações são aqui especialmente oportunas, uma vez que o objeto que serve como denominador comum dos diversos modelos gnosiológicos aos quais nos referimos é um fenômeno — a festa — cujas manifestações chamam a atenção sobretudo para seu “hoje”, para sua atualidade que é tão privilegiada a ponto de parecer identificável com sua essência. Nosso trabalho tem aqui o duplice escopo de verificar, por um lado, as modalidades segundo as quais as ciências humanas de hoje não são capazes de conhecer a festa na sua atualidade; e, por outro lado, de verificar, por meio do estudo das modalidades segundo as quais não somos capazes de conhecer a atualidade dos modelos gnosiológicos aplicáveis à festa, os limites de uma história das pesquisas restritas ao “ontem” e ao “amanhã” dos seus objetos individuais.

No âmbito gnosiológico de tal história das pesquisas, é acrescentada uma ulterior limitação. É verdade que uma pesquisa científica fundada no princípio de causalidade pode obter algum resultado quando indaga seja o “ontem” seja o “amanhã” de um determinado modelo. Mas de pronto fica claro que os resultados da pesquisa sobre o “ontem” são muito mais precários do que aqueles sobre o “amanhã”: o “ontem” é, mesmo com amplas margens, definido no tempo, enquanto o “amanhã” não é marcado por um limite *post quem*. No estudo do “ontem” os objetos tendem a se enrijecer em uma atualidade já acontecida, diante da qual a pesquisa mais uma vez se freia; no estudo do “amanhã”, os objetos — os modelos gnosiológicos — permanecem operantes como projetos criativos por tempo indeterminado, e a pesquisa pode proceder na medida em que se identifica com as próprias projeções criativas em ato. Condições objetivas fazem, sim, com que nossa pesquisa se mova solidária ao que sobrevive dos objetos estudados, solidária à sua existência na fase “amanhã”, e, assim, ela própria se torna um projeto criativo, ainda que por negação. A antinomia criativa entre criatividade-projeção e negatividade (determinações das modalidades do *não conhecer*) é, aos nossos olhos, garantia de contribuição para o objetivo epistemológico que nos propomos: a superação *por excesso* da metodologia em que é estranho o conhecimento do “hoje”.

2. “Mas, enfim, quais serão os objetos desses espetáculos? Nada, caso se queira... Plantaís no centro de uma praça uma haste com uma guirlanda de flores, reunais o povo e tereis uma festa. Fazeis ainda mais, fazeis dos espectadores um espetáculo: fazeis com que se tornem atores também eles.” A noção



de festa que Rousseau contrapõe às representações teatrais, nesse trecho da *Lettre à d'Alembert*<sup>2</sup>, revela uma exigência a partir da qual podemos determinar os âmbitos e as modalidades de satisfação, mas não o objeto de satisfação. É uma exigência que deve ser satisfeita de modo eletivo no âmbito gnosiológico e no âmbito político por um fenômeno cuja essência ignoramos, mas para o qual dispomos de um modelo cognoscitivo que desenvolve determinadas funções.

Festa, nas palavras de Rousseau, é um acontecimento conhecível e politicamente desejável que envolve uma coletividade. Conhecê-lo é vantajoso pois significa conhecer um fenômeno humano simultaneamente desde o exterior e desde o interior. A festa envolve uma coletividade, apreende-a como uma mão que a toma e a fecha, e, ao mesmo tempo, acontece em uma coletividade, dentro desta, nascendo com movimento centrífugo que se propaga a partir do ponto da coletividade mais distante das suas bordas externas. Característica da festa, tal como ela resulta segundo tal modelo, é sua prerrogativa de determinar um centro na coletividade: de tornar atual na coletividade o ponto latente mais distante das suas bordas. Nesse sentido, a festa é enraizamento da coletividade no seu íntimo, fundação da coletividade. O que a festa volta periodicamente a fundar não é apenas a estrutura imóvel do cristal da coletividade, evocado pelos paradigmas dos verdadeiros rituais de fundação, mas o dinamismo da coletividade, o movimento orgânico da sua existência. A experiência festiva é ela própria dominada por um movimento que procede das raízes da coletividade, da imobilidade das suas estruturas cristalinas, do destino da coletividade, em direção às horas de escolha — ainda que tal escolha seja com frequência deliberada aceitação do destino —; e esse movimento, que é de propagação, é fatal no seu automatismo como o movimento da respiração, e é totalizante ao ponto de conduzir ao centro todas as partes da coletividade no átimo em que o centro se desvela como tal: “...plantaís no centro de uma praça uma haste com uma guirlanda de flores”. A experiência festiva não se limita a apreender a coletividade desde o exterior e desde o interior simultaneamente (do exterior da festa que não é ainda e do interior da festa que é, para a coletividade, latência de centro perene), mas, envolvendo

---

<sup>2</sup> Ver também, a propósito desse mesmo trecho de Rousseau, as considerações de STAROBINSKI, Jean. *La scoperta della libertà (1700-1789)*. Trad. Manuela Busino Maschietto. Milano: Fabbri, 1965, p. 85; e de DERRIDA, Jacques. *La scrittura e la differenza*. Trad. Giovanni Pozzi. Torino: Einaudi, 1971, p. 317.

no centro todas as partes da coletividade, fundando a coletividade, fazendo dela um bloco único no qual o centro permeia de modo uniforme toda parte, coloca o centro da coletividade em contato direto com o exterior dela: identifica o centro com as marcas de confim, faz paradoxalmente do centro a borda externa.

A festa aproxima assim o centro da coletividade, o que ela mais própria e autonomamente é, do seu exterior, o que ela não é. Entre a coletividade e seu exterior permanece uma separação que, antes, é tanto mais nítida quanto mais dela se aproxima o próprio centro da coletividade, seu ser mais peculiar e caracterizante. Mas tal linha de demarcação é penetrável pelos olhares. Em estado festivo é possível ver a coletividade como ela de maneira mais íntima é. Essa permeabilidade gnosiológica da linha de demarcação mostra-se para Rousseau desejável tanto do ponto de vista do puro conhecer — é possível saber o que é uma dada coletividade — quanto do ponto de vista político — é possível estabelecer relações de conhecimento harmônico entre a coletividade, relações a partir das quais procedem harmonias de coexistência que não sacrificam as recíprocas e autônomas peculiaridades, e, até mesmo, realizam sua compenetração. O outro torna-se permeável ao eu pois é possível conhecê-lo melhor; o eu torna-se permeável ao outro pois toca-lhe gnosiologicamente o centro e, portanto, dele sofre o influxo por contato direto. A crise do princípio de identidade, que é traço peculiar da antropologia e da etnologia rousseauiana, radicaliza-se diante da experiência festiva e torna-se a qualidade porosa da superfície que o antropólogo e o etnólogo oferecem à existência e às culturas *diferentes*. Não por acaso os testemunhos da etnografia recém-inaugurada, em particular no século XVIII, são especialmente ricas de observações sobre as festas dos “selvagens”. Além das evidentes razões práticas que exigiam a atenção dos viajantes europeus diante das festas dos *diferentes*, razões mais claramente ideológicas induziam a caracterizar os *diferentes* por meio da descrição de suas festas. A operação de auto-alargamento e de auto-justificação do eu, em que podemos configurar o exórdio da etnologia moderna, encontrava as circunstâncias mais apropriadas ao descrever as festas dos *diferentes*, portanto, ao colocar o eu em relação com o outro quando o outro se revelava centro de si, própria essência, até as bordas do próprio manifestar-se. A consciência teórica dessa oportunidade teria chegado relativamente tarde e, no mais, silenciada como confissão embaraçante de uso interessado da ciência. Tratou-se então de uma oportunidade percebida no

escuro, e todavia não perdida, já tão necessária a ponto de impor-se obscuramente, por si só, para quem não a procurava conscientemente, mas o que ela custodiava.

3. Permanece todavia enigmático, com efeito, o que era aquilo que oferecia tais vantagens: o que era a festa — a menos que não se queira indicar a essência da festa unicamente no funcionamento útil que lhe é próprio, segundo o modelo descrito. Na fase de reelaboração teórica dos eventos com os quais se abriu a etnologia moderna, a interrogação que se procurou responder é esta: *o que é a festa?* Mas a exigência que era satisfeita pela festa segundo o modelo rousseauiano dura ainda hoje. Aqueles que, hoje, respondem a tal interrogação, continuam a ser obrigados a preocupar-se muito em definir, em termos científicos, as características disso que serviu e serve para conhecer os *diferentes*, justamente nos limites de tal função, antes de indagar (uma vez que seja possível) a essência da festa por si mesma, de maneira independente da sua utilidade para estabelecer uma relação com quem se encontra em estado festivo. É possível ter acesso às razões dessa delimitação do problema por meio das palavras com que Károly Kerényi introduz o estudo da “religião antiga como religião da festa”<sup>3</sup>:

Que a explicação de uma religião parta da fé ou do sentido de realidade: de todo modo, deve ser pressuposto um estado, em que a fé ainda não era fé mas evidência de imediata comoção, com base na qual a ideia religiosa era sentida como realidade; na qual o uso religioso ainda não era uso, mas ato novo, no qual a ideia continuava e se exprimia, talvez de modo tácito, com a exclusividade de um ato emocional.

Tanto o historiador quanto o etnólogo devem confessar que jamais poderão encontrar tal estado de formação *in flagranti*. Mas a ideia em si é independente do tempo. E onde quer que ela apareça, onde quer que ela seja evocada, traz consigo o elemento de urgência e de comoção que transforma o próprio tempo em momento criativo. Tudo aquilo que momentos similares contêm — seu calor, sua frescura e originalidade — levanta-se, por isso, acima da caducidade do tempo comum. O etnólogo encontra-se por toda parte em similares momentos transformados — “*hohe Zeiten*”, momentos sublimes —, como a língua alemã os pode chamar com uma bela expressão. Eles são permeados de calor de vida, penetrados por ideias comoventes. Ver-se-á que para eles não falta nem mesmo o elemento criativo. Tais momentos chamam-se festas.

Se há algo a partir do qual possa partir a compreensão da religião antiga e em que a busca filológica e etnológica das religiões possam prestar-se a uma ajuda

---

<sup>3</sup> KERÉNYI, Károly. *La religion antica*. Trad. Delio Cantimori e Angelo Brelich. Roma: Astrolabio, 1951, p. 45.

mútua é justamente o estudo da essência da festa...

Ao aproximar-se do problema da essência da festa, Kerényi acredita encontrar nela o ponto de contato vivo entre o eu e o outro, ambos colocados dentro do fluir de uma “comoção” além da qual podemos entrever a “comoção” indicada por Frobenius como perene estado criativo da *Kultur* de um povo. Dentre os estudiosos modernos desses temas, Kerényi se mostrou um dos mais agudos em valorar simultaneamente o aspecto epistemológico do problema e a necessidade de afrontar o quesito acerca das “essências”. Perdida a ilusão de um autossuficiente *ubi consistam* filológico, a partir qual seja possível configurar de modo correto os *diferentes*, o pensador envolve, em uma mesma substância fluida de comoção, todos os possíveis eu, individuais e coletivos, e, no movimento magmático contínuo destes, enquanto entes criativos, vê tanto suas barreiras tornarem-se permeáveis quanto a exposição nítida das essências das suas experiências. Trata-se de uma permeabilidade por nitidez de essência. As festas são assim os instantes em que adquire visibilidade o movimento emocional criativo que, de outro modo, perdura invisível. A diferença radical entre instantes festivos e instantes não festivos, sobre a qual de maneira especial insiste Kerényi, coincide com a diferença radical entre visível e invisível; enquanto instante de visibilidade (do centro da coletividade, do seu movimento criativo de comoção), a festa é abissalmente não cotidiana. Ao menos sob tal aspecto, a diferença é mais profunda do que aquela entre sagrado e profano (ou abre uma nova profundidade na diferença entre sagrado e profano), uma vez que no sagrado podem ingressar o visível e o invisível, a experiência do ver e a ausência dela: entre visível e invisível, o sagrado e o profano podem — ambos — servir como denominadores comuns, enquanto na experiência festiva o não visível é rechaçado para além das bordas externas da coletividade. Na festa, a coletividade é exposta nua à vista, como um bloco em que centro e periferia se identificam.

Essa interpretação da experiência festiva procede gnosiologicamente da função da festa à sua essência; não tanto da função da festa dentro da coletividade em que se desenvolve quanto da função da festa enquanto zona de organismo vivo, não reparada pelas mais grossas concreções do *diferente*, com o qual pode entrar em contraste o organismo do pesquisador, que assim experimenta conscientemente uma espécie de osmose emocional a partir dos êxitos gnosiológicos.

É verdade, além disso, que no estudo de Kerényi o valor da essência da festa por si mesma, como *ens quatenus ens*, é muito mais privilegiado do que em outras pesquisas similares e garante à investigação certa fineza — justamente do ponto de vista epistemológico: dos limites de cognoscibilidade da experiência festiva — de outro modo ausente. Aqui não pretendemos afirmar que a definição da festa como *ens quatenus ens* seja especialmente respeitável, uma vez em absoluto verdadeira. Antes, observamos que tal definição revela uma precisa consciência dos limites de cognoscibilidade, da nossa parte, da experiência festiva: da vacuidade das pretensões de conhecer a intrínseca essência do *diferente* com os instrumentos científicos de que dispomos.

Um testemunho ulterior e menos refinado desse processo de pesquisa que determina a aproximação da festa a partir da sua função vantajosa em face da relação científica — limitada a priori — com o *diferente*, encontra-se na tradução, realizada por Mario Untersteiner, de um excerto da *Política* de Aristóteles. No livro *As origens da tragédia e do trágico*<sup>4</sup>, Untersteiner examina a passagem da *Política*<sup>5</sup> em que Aristóteles fala daqueles que se abandonam a cantos “τοῖς ἐξοργιάζουσιν τὴν Ψυχὴν”, e traduz “a cantos *que colocam a alma em um estado de festividade*”. O modelo cognoscitivo da festa, com a marca de Kerényi, aqui serve a Untersteiner como *passe-partout* (o que não quer dizer, a priori, que a operação seja ineficaz e nem mesmo que seja arbitrária) para configurar também a experiência em que Aristóteles indicava a circunstância propícia para a ἱατρεία e para a χάθαρσις. A escolha deliberada de um uso da festa como conceito que serve se destaca com o confronto da tradução de Untersteiner com a de Henri Jeanmaire<sup>6</sup>: “de cantos *que lançam a alma em transe para exorcizá-la*” (com a anotação: “o verbo ἐξοργιάζειν implica a participação em um rito orgiástico para colocar fim — assim parece — em algo”). Na tradução de Jeanmaire é evidente o uso de um outro *passe-partout*: os resultados das pesquisas sobre as experiências religiosas como fatos psíquicos e, com frequência, psicopatológicos. Aliás, não se trata aqui de colocar em dúvida a legitimidade de *passe-partout* metodológicos ou eruditos (o nosso afrontar o problema do ponto de vista epistemológico é também ele um *passe-partout*), mas sim de caracterizar as circunstâncias que presidem a

<sup>4</sup> UNTERSTEINER, Mario. *As origens da tragédia e do trágico*. Torino: Einaudi, 1955, p. 101-21; Cf. SEPPILLI, Anita. *Poesia e magia*. Torino: Bocca, 1962, p. 261-262.

<sup>5</sup> 1342 a 1-16.

<sup>6</sup> JEANMAIRE, Henri. *Dionysos*. Payot, Paris 1951, p. 319 (Cito a partir da edição italiana traduzida por GLAESSER, Gustavo. *Dionysos*. Torino: Einaudi, 1972, p. 318).

escolha de um ou de outro *passe-partout* e, portanto, de tornar saliente a interação, que tais escolhas revelam, entre determinadas situações dos pesquisadores e objetos de pesquisa. O verbo ἐξοργιάζειν, sobre o qual divergem as traduções de Untersteiner e de Jeanmaire, é, presume-se, suscetível de muitas outras versões. Por certo, e é isso que a nós é interessante notar, o uso do modelo kerényiano da festividade não é em absoluto obrigatório e, em Untersteiner, denuncia uma ligação oposta àquela de Jeanmaire. Para Jeanmaire, Dionísio e o dionisismo são hoje fundamentalmente inatuais: a fratura entre o eu do pesquisador, como parte da sua coletividade, e o objeto da pesquisa é completa; não há ponto de contato verdadeiro, zona de organismo verdadeiramente nua de concreções, acessível. O *passe-partout* usado por Jeanmaire não serve como programa para estabelecer um contato, mas apenas para circunscrever as aparências externas de um fenômeno já inatingível na sua essência. A interação entre análise histórica e análise psicológica ou psicopatológica vale unicamente para determinar as bordas externas do dionisismo: aquilo que, do dionisismo, não é essência, mas reatividade humana em jogo aqui como em outro lugar. Para Untersteiner, e ainda mais para Kerényi, os antigos, os *diferentes*, ainda permanecem sempre acessíveis na sua inatualidade: não se poderá apreender *in flagranti* a primordialidade, que é primordial atualidade, das suas experiências, mas ainda será sempre possível aceder ao núcleo de tais experiências quando este, nos “momentos sublimes”, revela-se visivelmente núcleo e ao mesmo tempo confim, paradoxalmente intimidade e exterioridade, de uma experiência humana sempre repetida quanto à sua essência, não apenas quanto aos materiais reativos humanos que envolve. A inatualidade — para repetir mais uma vez a expressão de Nietzsche com a qual Jeanmaire conclui sua obra — é sintoma, para Kerényi, não de barreira entre o eu e os *diferentes*, mas de singularidade milagrosa, visionária, epifânica, do tornar-se aparente da comoção. Tal comoção não pode ser colhida na sua essência, nem ontem, nem hoje, com os instrumentos da pura e simples filologia, mas não é a priori preclusa na medida em que sobrevive no hoje sua qualidade criativa. Quem se aproxima no “calor” e na “frescura” da criação, a ela pode ter acesso; nessa faculdade e na tensão dialética das acepções da sua atuação consistem a graça e a medida do operar artístico.

4. Até agora insistimos em declarar que o uso do modelo cognoscitivo da festa, peculiar a Kerényi, mas também a Rousseau, como *passe-partout*, a priori não é ilegítimo e que nem mesmo ilegítimo é, nesse caso, o proceder

gnosiológicamente da função à essência. A interpretação da festa a que se chega por essa via apresenta a vantagem concreta de sublinhar a relação entre festa e visão, portanto, de configurar a festa em um âmbito — o da visão — que muito foi descuidado, *et pour cause*, durante as pesquisas modernas sobre os *diferentes*. O uso desse *passe-partout* ou desse procedimento seria ilegítimo se conduzisse a uma forma de consciência absolutamente fechada: isto é, se em troca das vantagens que custodia, exigisse reafirmar como verdades verdadeiras os limites de situação nos quais torna útil. De fato, ao contrário, assim não é. Colocar a festa no âmbito da problemática da visão significa, antes, favorecer a manifestação da crise pela qual os limites da situação de utilidade do modelo da festa descrito existem não como verdades verdadeiras da experiência festiva, mas como circunstâncias contingentes de dificuldade do conhecer tal experiência.

A festa como ocasião de visão — como ocasião de ver, não de ser vistos — é um conceito por meio do qual os historiadores das religiões, os etnógrafos e os folcloristas acumularam uma quantidade enorme de materiais. Em termos paradigmáticos, os historiadores das religiões individualizaram em um grande número de festas a exibição ou o desvelar-se de um εἶδωλον. O ver como fato festivo e, antes, como essência da festa, permaneceu todavia em segundo plano. Que a festa seja essencialmente visão é um conceito em relação ao qual os estudiosos deram com frequência um passo atrás. Uma primeira dilação à qual se deve esse estado de coisas pode consistir no próprio fato de que o conceito de festa tenha sido por primeiro afrontado no âmbito da etnografia, e que os protagonistas da etnografia que se iniciava tenham tido com as festas dos “selvagens” relações essencialmente visuais: eles viram as festas dos *diferentes*, não viram o que os *diferentes* viam. Viram-nos ver, não viram o objeto da visão ou, ao menos, não os viram com os olhos dos videntes, mas apenas com os olhos dos *voyeurs*. E uma vez que o conceito de festa, pelas razões indicadas, parece eleito como âmbito de permeabilidade dos *diferentes*, aquilo que colocava reservas muito graves em face dessa permeabilidade foi lançado às margens das investigações. Se a pesquisa sobre a festa procurava fornecer bases objetivas a uma experiência que desse uma saída à crise do princípio de individualidade, a componente visionária da experiência festiva devia permanecer à parte. Em primeiro plano, ela arriscava prejudicar a priori, por causa da sua inacessibilidade, o êxito e a utilidade da pesquisa.

No centro da festa do povo Rousseau coloca um símbolo anicônico: não

um εἴδωλον, mas “uma haste com uma guirlanda de flores”. Lendo as crônicas e observando as figurações da festa da Razão e da festa do Ser Supremo, tem-se, antes de tudo, a impressão de que o que faltava nas práticas culturais da revolução francesa era precisamente a visão: não a visão oferecida pelos participantes da festa (posto que, de outro modo, ela resultava programada e encenada com especial cuidado), mas a visão de que deveriam gozar os participantes da festa. Estes se faziam ver, não viam. Ao organizar as festas da revolução os teóricos dos novos cultos haviam involuntariamente refletido as deficiências dos etnógrafos que viram os “selvagens” no ato de ver, mas que não conseguiram ver o que os “selvagens” viam. Os participantes das festas da revolução, ordenados em grandes massas de povo segundo sábias coreografias neoclássicas, eram dispostos pelos organizadores como se toda experiência festiva consistisse em uma recíproca exibição uns aos olhos dos outros. Nenhum deles via ou presumia ver mais do que os outros mostravam de si aos seus olhos. E todos se exibiam com a consciência de que a visão, na experiência festiva, não era mais do que um recíproco mostrar-se de todos os componentes da coletividade. Fez-se, é verdade, “dos espectadores um espetáculo”, segundo as palavras de Rousseau; mas o espetáculo dessa forma encenado não atingia a essência autêntica do conceito rousseauiano: ainda era sempre uma representação: uma coletividade que se reúne para *representar* uma festa. O ritualismo das coreografias, dos gestos, dos costumes, dos cantos, constituía o fundamento essencial de similares representações de festas e era muito distante do espontâneo ser antes que representar, típico das festas dos “selvagens” e da sua intrínseca qualidade visionária. Ser antes que representar, ver antes que se exhibir: dessas presumidas características fundamentais das festas dos “selvagens” não restava nada. Os participantes das festas da revolução eram reduzidos à condição que os primeiros etnógrafos conseguiram observar nos “selvagens”: membros de uma coletividade que, em situação festiva, exhibe-se (não “vê”). O fazer-se ver dos “selvagens” era um elemento do fenômeno festivo que resultava permeável aos “civilizados”, acessível aos seus olhos; a visão experimentada pelos “selvagens” não era acessível aos “civilizados” e era excluída. Caso se reconhecesse que a essência da festa consistia nessa visão, a experiência festiva teria sido implicitamente julgada inacessível aos “civilizados”: a festa, ou melhor, o modelo cognoscitivo da festa usado pelos etnógrafos setecentistas, não mais teria servido para garantir permeabilidade entre coletividades diversas, nem entre o eu e o outro.



Um modelo gnosiológico entra em crise no instante em que se revela inapto ao seu objetivo: ao seu objetivo de conhecimento não desinteressado; ou no instante em que apenas o objetivo perde necessidade e atualidade. O modelo da festa como experiência do aflorar do centro da coletividade (e do seu aderir por expansão-totalização às bordas externas da coletividade), ao ponto de configurar-se, antes de tudo, como experiência de um *fazer-se ver*, serviu até quando se tratou de reencontrar na festa um momento da existência coletiva especialmente privilegiado para sua permeabilidade. Ele primeiro entrou em crise no âmbito do esoterismo que procurava de modo pragmático a permeabilidade do *diferente* exatamente na visão, na experiência do desvelar-se do εἶδωλον; e, em segundo lugar, no âmbito dos estudos mais recentes sobre visão, que nascem de uma situação oposta: a de quem reconhece a priori a impossibilidade presumida da permeabilidade entre eu diversos, coletividades diversas e, portanto, preocupa-se sobretudo em traçar, por negação, os confins das próprias faculdades cognitivas.

Quanto ao primeiro âmbito da crise, podemos nos referir — para permanecer, por comodidade de materiais, no setor já estudado — às singulares relações entre filões esotéricos e religiosidade de estado durante a revolução francesa. É significativa a esse respeito a reação negativa de um Saint-Martin diante do encenar-se da revolução: o radical antirritualismo (para o benefício da visão) maturado em Saint-Martin contra o *fazer-se ver* das festas republicanas. E também algumas disposições de grupos opostos ao culto do Ser Supremo, como os Hsd (*“Hommes Sans Dieu”*), organizados por Sylvain Maréchal, que se reuniam em um templo em cujo fundo havia um véu branco com a inscrição: *“De toutes les erreurs, la plus grande est un dieu”*<sup>7</sup>. Seu ateísmo ritualizado remontava, de um lado, à posição já notória nos círculos girondinos e, por outro, e de modo mais subterrâneo, a formas de ateísmos místicos que se conectavam ao antinomismo e ao ateísmo místico hebraico dos Frankistas: refutação de coligar o divino com o *fazer-se ver* e afirmação selada de visões conexas, paradoxalmente, a um divino que é preciso misticamente negar o ser.<sup>8</sup>

Quanto ao segundo âmbito de crise do modelo de festa como *fazer-se ver*,

<sup>7</sup> Em francês, no original. Tradução: “De todos os erros, o maior é um deus”. (n. t.)

<sup>8</sup> Sobre tal problema nos debruçamos sobre o volume JESI, Furio. *Mitologie intorno all'illuminismo*. Milano: Edizioni di Comunità, 1972, p. 17-40, p. 79 (Frankistas), p. 129-33 (Saint-Martin).

será oportuno referir-se à crise mais geral que marca hoje a etnologia e a antropologia cultural: crise de confiança na possibilidade de conhecer os *diferentes*, crise da qual as ciências humanas parecem em acordo tirar a conclusão de um novo objetivo: não mais conhecer o *diferente*, mas conhecer as modalidades de incognoscibilidade do *diferente*. Do ponto de vista da história do pensamento científico, precisamente este parece ser o aspecto mais significativo (mas também menos explícito) do estruturalismo: construção de um complexo de modelos gnosiológicos sobre as bases da impossibilidade de conhecer por permeabilidade; retorno explícito, por um lado, à crise rousseauiana do princípio de identidade e sua apologia como estado de graça do etnólogo; por outro lado, negação implícita da possibilidade de conhecer o *diferente* a não ser pelo trâmite de arquiteturas conceituais verdadeiras como constantes no nível do “universalmente humano” nas suas articulações antropológicas e espaço-temporais, inservíveis no nível de diferenças entre o eu e os outros que não podem ser conduzidos a essas constantes.

A experiência festiva é assim configurada em esquemas organizativos de gestos, de espaços e de tempos, cujo valor aos olhos do pesquisador consiste, antes de tudo, na sua generalidade. E essa generalidade de estrutura desloca-se muito facilmente para os níveis de ontologia: “é possível perguntar — observa A. Frigout<sup>9</sup> — se o espaço das festas não põe à luz uma constante da vida social da qual se encontram analogias não apenas no mundo da ‘vida’, mas também no do ‘ser’”. A preocupação ontológica é, de resto, sempre latente por trás da metodologia estruturalista, ainda que nem sempre venha denunciada em termos tão explícitos. Além das constantes do humano (da “vida” humana), manifestam-se por transparência, ou é suposto que se manifestem, constantes existenciais que representariam a contraparte do sacrifício que parece ser da cognoscibilidade (por permeabilidade) dos *diferentes*, e é da cognoscibilidade (por permeabilidade) do humano. Os etnólogos e os antropólogos deveriam ser os primeiros a não se contentar com o “universalmente humano” e, de fato, com isso não se contentam na medida em que além deste visam o “universalmente existente”. Esse sacrifício do humano se traduz em uma espécie de reificação: o homem é conhecível enquanto “coisa” do universo, “coisa” da natureza, “coisa” do universo vivente diante do qual Rousseau sentia esvair os limites do seu eu. O conhecimento por permeabi-

<sup>9</sup> FRIGOUT, Arlette. L'organisation de l'espace dans les fêtes: méthode et théorie. *Annuaire de la V Section de l'Ecole Sup. des Hautes-Etudes*, v. LXXVII, p. 117, 1969-70.

lidade dá lugar ao conhecimento por reificação, por parte de uma entidade cognoscitiva que surge autorreificando-se. Se no iluminismo a festa servia como instante de permeabilidade gnosiológica da coletividade, e como tal continua a servir — para citar um exemplo especialmente significativo — no âmbito de pesquisas marxistas que recuperam a gnosiologia e a antropologia iluministas, com o estruturalismo a festa torna-se útil como repertório de “coisas viventes”, compreendidas as “coisas” humanas, os participantes humanos da festa: “coisas” que se tornam salientes na sua reificação durante o momento privilegiado, festivo. Desse modo, de resto, religamo-nos ao filão de estudos que reconhece na festa, ou ao menos em determinado modelo de festa, o desvelar-se de um εἶδωλον, de uma “coisa”, pedra, madeira, ou melhor, ao mesmo tempo, nem pedra, nem madeira, nem simulacro, mas “coisa” vivente por excelência. “Coisa” e visão são enlaçadas no âmbito da experiência festiva assim configurada — diga-se que a visão é compensação de valor da “coisa” como símbolo profano do resultado da produção, ou que a visão é transvaloração da experiência de estraneidade nos confrontos das “coisas” da natureza. E isso que assim, ou também em muitíssimos outros modos, pode-se dizer, conserva uma validade muito precária, uma vez que seu fundamento depende da não-veridicidade autônoma da visão, da explicação ou do trivializar-se da visão em termos de psicologia.

5. Se a *visão* festiva fosse verdadeira... Mas em todos os pontos de vista metodológicos que examinamos até agora, a autônoma veridicidade da visão festiva é colocada entre parênteses como inacessível ou explicitamente negada, de maneira diferente da interpretação de Kerényi. Já ao confrontar essa situação científica a propósito dos mistérios de Elêusis, mesmo que de modo indireto, Kerényi se preocupou em traçar uma via epistemológica diversa da seguida por Walter F. Otto: uma via que leva ao “saber sem palavra” antes que ao “milagre”<sup>10</sup>:

A verdade — se em Elêusis uma verdade era revelada aos iniciados em imagens, sinais e palavras — devia ser algo de absolutamente novo e surpreendente que não era possível conhecer apenas com os meios da razão e da experiência. Assim acreditou Otto, e a característica de menina e mulher, própria de Deméter, é efetivamente uma coisa desse gênero. Mas essa verdade, traduzida na linguagem da realidade quotidiana e não festiva, a Otto não parece misteriosa o sufici-

<sup>10</sup> KERÉNYI, Károly. Il miracolo di Eleusi. In: KERÉNYI, Károly; JUNG, Carl G. *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*. Torino: Einaudi, 1948 [Torino: Boringhieri, 1972], p. 255.

ente para formar o conteúdo de um tão grande mistério. Ele acha banal o saber sobre o fato de que o homem deve morrer, mas sobrevive nos próprios descendentes. E de fato é assim, no que diz respeito ao “saber sobre” isso. Mas há uma imensa diferença entre o “saber sobre algo” e o “saber *e ser algo*”. Uma coisa é saber sobre a semente e a germinação, outra é ter reconhecido na semente e na germinação o passado e o futuro, como a própria existência e a própria continuidade...

O “saber sem palavras”, o “saber *e ser algo*” são determinações da visão festiva no nível gnosiológico. A via traçada por Kerényi leva, aliás, por certo não à experiência desse “saber sem palavras”, mas à consciência de que o saber sem palavras mostra-se “justamente naquele lugar, em um determinado período da existência do mundo”. Sobre as razões de utilidade de tal consciência já nos debruçamos; ela entra em crise no momento em que se revela escassamente útil. Se ela assim se revela, como muitos sinônimos indicam, o discurso, a investigação, a hipótese de trabalho não podem ser senão determinações mais ou menos acuradas das modalidades de incognoscibilidade e da sua utilidade diversa.

O problema epistemológico que de tal modo se propõe pode ter, além de uma raiz geral na atualidade da experiência científica, uma raiz particular na história da festa. Pode acontecer, com efeito, que hoje a cognoscibilidade da essência da festa esteja perdida, uma vez que, hoje, “em um determinado período da história do mundo”, a própria festa tornou-se impossível. Uma primeira verificação dessa hipótese consiste na constatação do abismo existente entre tudo o que hoje se define “festa” e aquilo que é possível supor que foram as festas antigas. Não sabemos o que foram na sua essência, mas podemos avançar algumas hipóteses sobre o que não foram e, com base em tais hipóteses, somos levados a excluir que existam parentescos prováveis entre festas hodiernas e festas antigas.

A determinação cronológica “hoje” deve ser compreendida em sentido mais amplo: “hoje” (nesse discurso) é o instante em que vivemos, mas também o tempo da festa do Ser Supremo presidida por Robespierre em relação ao “ontem” que foi o tempo das Grandes Panateneias, da festa observada no Brasil no século XVI por Jean de Léry<sup>11</sup>, da Festa dos Loucos do Medievo cristão. “Hoje” é o tempo da festa que Antonin Artaud se propunha encenar com o Teatro da crueldade, em relação ao tempo da “festa” cruel que Lucrécio

<sup>11</sup> LÉRY, Jean de. *Le voyage au Brésil (1556-1558)*. Paris: Payot, 1927, p. 223.

evocou no fim de *De rerum natura* sob o disfarce da peste de Atenas. O que não eram tais festas, enquanto as festas de hoje o são? Antes de tudo, não eram festas em que, como nas de hoje, estivesse ausente a visão: o ver, ser e custodiar o ver (ser *para* custodiar o ver), que hoje é deliberada ou inevitavelmente excluído. É possível se objetar que não faltam nem mesmo hoje festas em que o fator da “autossugestão” (isso que, por razões de comodidade, assim é definido) e o uso de substâncias alucinógenas determinam “visões”. E, todavia, tais “visões” hodiernas não vão além do equivalente das observações dos primeiros etnógrafos: víamos ver, mas não víamos o que os outros, os *diferentes*, viam. Quem hoje “vê” em experiências festivas, seja sob o influxo da “autossugestão” ou de substâncias alucinógenas, de fato não vê, mas se vê ver, sem ver o objeto da visão, que não existe. Vê-se ver, não vê, pois seu ver não tem nenhuma relação com o ser conscientemente no instante privilegiado diante do desvelar-se do εἶδωλον.

É necessário especificar que, aqui, a palavra εἶδωλον, nessa acepção, é o simulacro de Artemisa de Éfeso, mas também o barco a vapor no rio Murray que os indígenas australianos “representam dançando” diante dos olhos de R. R. Marett<sup>12</sup>. Εἶδωλον é, portanto, a “coisa” que se faz visível no espaço que intercorre entre os homens e os deuses. A existência desse espaço é condição *sine qua non* da existência do εἶδωλον: é o lugar do seu existir. Mas se os deuses se distanciaram “nas profundidades do seu nada” (para usar a expressão do cabalista medieval), tanto que o espaço entre eles e os homens se tornou um planície sem horizonte, também o εἶδωλον cessou de existir e, com ele, a visão. O espaço entre homens e deuses é o lugar de existência do εἶδωλον até o ponto que possui horizonte; para que o εἶδωλον exista é preciso que esse espaço tenha, se não um limite objetivo, uma ilusão óptica de limite: tal ilusão óptica é a delimitação fundante do εἶδωλον, que, de outro modo, desfaz-se numa sombra ou numa luz privada de confins e, portanto, não pode se desvelar. Pode acontecer que as palavras de Nietzsche, “Deus está morto”, não sejam apenas verdadeiras para o hoje em que Nietzsche as pronunciou; mas, para que o εἶδωλον exista, é preciso que tais palavras não sejam pronunciadas. Se elas ressoam, significa que a ilusão óptica do horizonte do espaço entre homens e deuses cessou. Significa que “não se vê mais”: que o εἶδωλον não é mais disponível na sua desvelabilidade, na qual consiste seu existir.

<sup>12</sup> MARETT, Robert Ranulph. *Faith, Hope and Charity in Primitive Religion*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1932, p. 32.

Quem hoje se persuadiu de “ver” durante a experiência festiva, por certo não está disposto a aceitar a palavra de Nietzsche. Todavia, ao menos no âmbito da festa, sua pretensão se revela infundada na medida em que se baseia não no estranhamento pela ontologia, a respeito da qual Nietzsche disse a agressiva negatividade em relação à vida de Deus, mas sim em uma recuperação da própria ontologia em termos de esquecimento da consciência. Antes de ser “carrascos de si mesmos”, os “videntes”, que hoje parecem viver experiências festivas, encontram no esquecimento do conhecer uma singular via para o conhecer e para a visão do εἶδωλον que se desvela. Mascaradas de experiências de conhecimento de todo *diferentes*, as festas de hoje, sejam hoje ligadas ou não a determinadas doutrinas ou organizações religiosas, são múltiplas variações do esquecimento do conhecer “racional”, “iluminista”, e não certamente alternativas a ele. São estados em que o conhecer “racional” (usamos aqui e em outras vezes o qualificativo *racional* com o sentido de “razão iluminista”) se dilui até o esquecimento de si, mas não é efetivamente negado. Uma negação de tal gênero, para ser de fato, deveria envolver todo aspecto da existência e encontrar justo no seu valor totalizante o sentido do seu colocar-se contra. Ao contrário, as festas hodiernas não são senão pausas, períodos em que o conhecer racional se desagrega temporariamente em esquecimento de si, pronto para recompor-se e a assumir, um instante depois, terminada a festa, a situação de privilégio que permaneceu sempre sua em latência. Daí, aliás, a insistência dos estudos sobre a festa de “ontem” (dos antigos, dos “primitivos”) como suspensões do tempo, pausa do tempo histórico, epifanias de tempo dos primórdios que perenemente retornam. A dialética temporal que forma o esquema de grande parte dos estudos modernos sobre a festa (e sobre o mito) é o preciso reflexo de uma situação atual: da “festa” de hoje sobre a imagem da festa de ontem. Hoje, dificilmente a festa pode ser compreendida senão como uma suspensão do tempo histórico, a qual coincide com a irrupção cíclica de um tempo de qualidade particular: tempo primordial, tempo das origens, tempo de regeneração, tempo criativo etc.. O modelo cognoscitivo da situação atual de crise é o único disponível para fornecer definições positivas da festa de ontem ou da festa de sempre. O vínculo entre tempo histórico e conhecimento racional mostra-se tão forte, ainda que em crise de valor, a ponto de induzir a definir e a praticar a festa seja como esquecimento do conhecer, seja como suspensão do tempo histórico. Se não se leva em conta tal vínculo e ao se interpretar a festa de ontem

como um instante de visão *no* tempo histórico, não como um suporte de outro material dentro do tempo histórico, mas como instante de epifania de um elemento — a visão — homogêneo em relação ao tempo histórico, imediatamente se está obrigado a calar: essa interpretação, com efeito, logo se traduz em definição apenas por negação: a festa de ontem não era nada similar à festa de hoje — o que era ela, não podemos saber. O que pode ser a visão homogênea ao tempo histórico não nos é possível saber, uma vez que nos encontramos na impossibilidade absoluta de nos colocar em qualquer relação com um âmbito de referência em que a expressão “visão homogênea ao tempo histórico” tenha um sentido. Nossa situação volta a ser de todo idêntica àquela dos primeiros etnógrafos: vemos ver, não vemos o que é visto pelos que veem. Ou, de maneira mais exata, vemos os traços de alguns que viram; não vemos nenhum traço do que eles viram.

6. Etnologia e história das religiões recolheram numerosos testemunhos a partir dos quais se conclui que as festas dos antigos e dos “primitivos” eram ligadas a uma série de tradições mitológicas sobre a própria origem das festas. As festas aparecem, sob essa luz, como instantes salientes e exemplares de epifanias míticas, horas mitológicas recorrentes na vida das coletividades. Além da problemática da festa, destaca-se assim a problemática da mitologia, sem a qual permanece precária toda consideração sobre a essência da festa, mesmo que seja apenas sobre nossos limites gnosiológicos em relação à essência da festa.

Não há sentido, de fato, em usar uma expressão como “visão homogênea ao tempo histórico” sem se referir à mitologia, que é o único âmbito de estudos no qual é possível chegar não à significância de tal expressão como sigla de modelo gnosiológico efetivamente útil, mas, ao menos, a algumas reflexões sobre as modalidades de não-conhecimento que tal modelo indica. Essas possibilidades, intrínsecas aos estudos sobre a mitologia, oferecem também algumas justificações ao fato de nos debruçarmos sobre a expressão “visão homogênea ao tempo histórico”, justamente para discutir a cognoscibilidade (ou a não-cognoscibilidade) da festa. Também esse debruçar-se — é preciso admitir isso de modo explícito — é, por si só, em parte arbitrário. É arbítrio da nossa parte ao supor que, à diferença das festas de hoje, as festas de ontem estivessem em alguma relação com a visão homogênea ao tempo histórico, ou, pelo menos, não a excluíssem. Tal arbítrio encontra justificação, como arbítrio talvez útil para formular uma hipótese de trabalho não absurda a

priori, se nos coloca no âmbito dos estudos sobre a mitologia. Diferentemente do mito, a mitologia é algo que por certo existe, e desde há muito tempo, desde “ontem”. É algo que existe, que funciona — como uma máquina — e que com seu funcionamento constitui um denominador comum entre tempos e culturas em que existe espaço para a presença do εἶδωλον e tempos e culturas em que tal espaço não existe. Esse denominador comum permite, em tempos e em culturas nas quais não há espaço para a presença do εἶδωλον (tempos e culturas nas quais valem as palavras de Nietzsche), ao menos debruçar-se sobre as modalidades de não-conhecimento que caracterizam então o uso do modelo gnosiológico determinado pela cifra “visão homogênea ao tempo histórico”.

A mitologia não é uma máquina que funciona apenas enquanto os homens estão persuadidos de que “deus está vivo”. Ela continua a funcionar também onde e quando os homens estão persuadidos de que “deus está morto”, e onde e quando os homens, ainda que não persuadidos de que “deus está morto”, permanecem ligados sem argumentos de oposição aos pressupostos dos quais procede necessariamente essa persuasão. Uma ilustração por via negativa dessa prerrogativa da máquina mitológica pode trazer exemplos de uma situação, como a grega, em que a mitologia parecia especialmente ligada à experiência do divino: à persuasão do divino (isto é, à condição criada pelo divino que persuade). A mitologia grega parecia vinculada indissolúvelmente aos deuses gregos e destinada a sucumbir (ou a durar apenas como uma ruína, não por certo como uma máquina que funciona) com a “morte” dos deuses gregos. Ao se falar de *mitologia grega* com consciência rigorosa do significado e das implicações dessa expressão, o vínculo entre *mitologia grega* e deuses gregos resulta indissolúvel. Mas a própria expressão *mitologia grega* é questionável quando usada no seu significado mais rigoroso, uma vez que implica uma precisa autonomia da mitologia *grega* em face de outras presumidas autônomas mitologias, e impede de afrontar o conceito de *máquina mitológica* na sua inteireza. A rigor, nós não acreditamos ser lícito falar de uma mitologia *grega*, mas de uma máquina mitológica que funcionou na Grécia e funciona em qualquer outro âmbito de cultura humana por nós relativamente conhecido (por exemplo: as culturas pré-históricas com frequência não são por nós conhecidas suficientemente desde esse ponto de vista e, portanto, não podemos levantar hipóteses muito fundadas sobre a presença e funcionamento da máquina mitológica nelas, em relação com elas). Não acreditamos ser lícito



falar de uma mitologia *grega*, assim como não acreditamos ser lícito — se não admitimos limites de diferenciação muito exíguos — falar de um estômago *grego*, de um fígado *grego*, de pulmões *gregos*. A máquina mitológica é algo que existe funcionando em relação com uma parte da humanidade relativamente ampla, ainda que — para limitar a metáfora precedente — não haja elementos certos para afirmar que ela seja algo universalmente humano como o estômago, o fígado, os pulmões etc.

No âmbito da Grécia antiga, a presença da máquina mitológica em funcionamento parece ligada à presença dos deuses gregos. De fato, não é assim, e a esse equívoco induz seja a concepção de uma mitologia *grega*, seja o equívoco entre mito e mitologia. Partindo do que sabemos da cultura grega, poderemos compreender o mito como o que preenche a distância entre homem e deus: substância etérea na qual se projetam e acham um ponto de encontro imagens do divino e do humano, encolhendo-se as primeiras, engrandecendo-se as segundas, pelo oposto resultado do seu acontecer, que as projeta para fora do seu objeto e as afasta dele. Afastada do divino, a imagem do divino, que por si só é totalidade, faz-se mais exígua, adquire dimensões parcialmente apreensíveis pelo olhar do homem; afastada do humano, a imagem do humano, que por si só é exiguidade, amplia-se, atinge confins remotos nos quais encontra as hierofanias. Mitologia significa narrativas em torno de deuses, seres divinos, heróis e descidas ao Hades.

Mas falar do mito como de uma substância etérea, na qual se projetam imagens, quer dizer criar um mito do mito. Se a mitologia, enquanto narrativa, é em certa medida substância, não é substância o mito, aquilo que recebe substância da mitologia. Enquanto narra, o mitólogo cria uma substância, a narrativa, pressupondo a existência de outra substância, o mito, e tendo a sensação de plasmá-la. Mas o mito não tem substância fora da mitologia, e a partir do instante em que adquire substância é mitologia, não mito. O mito é, portanto, a mitologia? Assim o é na medida em que só o que tem substância é. É possível todavia falar do mito sem identificá-lo com a mitologia, se é conveniente falar daquilo que não é: do vazio que está entre o divino e o humano. Nesse vazio projetam-se as imagens do divino e do humano que dizemos mitológicas porque se projetam sobre ele: dele retiram nome e a ele levam como uma ponte não terminada leva ao abismo.

Na língua grega o abismo tem um nome, Caos, que alude precisamente ao seu ser escancarado. Em tal abismo primordial se projetam as imagens dos

deuses e dos heróis, que todavia não o podem mais superar e, portanto, levam a ele, ao sempre escancarado e à sua perene primordialidade. Mesmo o abismo projeta sobre si a própria imagem, que tem a aparência de uma divindade: na cosmogonia órfica é a Noite, em Hesíodo é a Terra, ambas “mães de sonhos”. O abismo possui uma qualidade espaço-temporal, ainda que em negativo: espaço que não é, tempo que não é: e tal qualidade aflora em positivo nas suas duas imagens-filhas, Noite e Terra. A primordialidade, que é perene impassibilidade, do abismo reúne não-espaço e não-tempo no abismo, espaço e tempo nas filhas dele. Noite, Nyx, é tempo de trevas, mas é também lugar de trevas: um ventre que pode ser fecundado e uma “casa terrível”. Terra, Gaia, é lugar sobre o qual e no qual tudo existe: mas há também um tempo-Terra, a hora em que os sacerdotes de Dodona dormem sobre a nua terra, a hora dos sonhos que nascem da Terra e da soberania de Terra, enquanto seu consorte celeste luminoso é invisível: a noite, que é tempo-Terra em vez de Nyx em um sistema mitológico no qual, das duas imagens de Caos, prevalece Terra, Gaia. Desse modo, onde Nyx prevalece, a terra é lugar-Noite. Ambas “obscuras”, “negras”, Terra e Noite são imagens perceptíveis pelo homem, mas remetem ao não perceptível abismo. Dentre as imagens mitológicas são as mais familiares, mas possuem também um núcleo de irredutível estraneidade: lugar-Noite e tempo-Noite, lugar-Terra e tempo-Terra, são o que conduz à orla da não-existência, ao *outro* primordial e perene que acabara de se mascarar com a aparência de Tanatos e de Hypnos. Terra e Noite são, para os gregos, as mais bárbaras dentre as divindades: não por que veneradas pelos bárbaros (uma vez que os deuses dos bárbaros são eles próprios aparências dos deuses dos gregos), mas por que neles está presente a barbárie em estado puro, a estraneidade absoluta. Ainda mais neles do que em Hades: enquanto Hades é o *deus* da morte, Nyx traz consigo Tanatos, a morte, e Gaia contém em si todo o reino dos mortos. A mitologia cria uma imagem percebível da morte com o preço de fazer desta, acima de tudo, um deus; mas Nyx e Gaia não são deusas da morte: são a deusa-Noite e a deusa-Terra que trazem consigo e em si a morte mantida intacta além da parede do seu serem deusas, o que não altera a morte mas, antes, conserva-a indene pela divinização.

Nesse processo é possível obter, de um lado, o aparente sacrifício da realidade em prol do divino, celebrado pela mitologia, de outro lado, a recuperação da realidade mediante o desfrutar do divino, recuperação que determina o sentido daquele “sacrifício” e mostra nele um ato de autonomia da mitologia

em face do divino. Essa autonomia é o que faz da mitologia o âmbito de estudos mais apropriado para se desfrutar de um denominador comum entre tempos e culturas em que foi verdadeiro um espaço entre o humano e o divino (onde “deus está vivo”) e tempos e culturas em que tal espaço não possui verdade, pois não tem limite determinável: uma vez que não existem coordenadas que podem determinar-lhe os pontos (“deus está morto”). Trata-se então de estudar, antes de mais nada, como é feito o modelo gnosiológico indicado pela cifra “máquina mitológica” e, em segundo lugar, estudar como tal modelo nos serve para determinar as modalidades de não-conhecimento intrínsecas no uso do modelo de festa indicado pela cifra “visão homogênea ao tempo histórico”.

7. “O mito, em uma sociedade primitiva, vale dizer, na sua original forma viva...”: para circunscrever um fato mitológico, etnologia e ciência do mito recorreram muitas vezes à tríade de conceitos designados pelos três adjetivos que aparecem nessa frase de Malinowski: *primitivo*, *original*, *vivo*. A frase de Malinowski é, por si só, documento de uma doutrina enrijecida pela quantidade de postulados que lhe são necessários: *primitivo*, *original*, *vivo* são, nessa acepção, conceitos colocados na impossibilidade de mover em articulação dialética. Eles a priori são ditos rigidamente solidários em um ponto, que é o espaço do mito. Nascida da reflexão sobre os resultados da observação etnográfica, essa doutrina postula o fato de que “em uma sociedade primitiva” o mito cumpra perfeitamente a própria função, portanto, esteja em ato “na sua original forma viva”. Propondo-se a explicar a função do mito, de outra maneira que não remetendo pura e simplesmente ao próprio ser do mito, o pesquisador se coloca num caminho que não podemos dizer, até agora, enganado, mas que desvia de uma primeira verificação necessária das relações entre os três conceitos usados para circunscrever o fato mitológico. Colocar como hipótese de trabalho a função puramente ontológica do mito leva, pelo contrário, a interromper a rígida solidariedade de *primitivo*, *original*, *vivo*, e consente observar seu livre jogo no halo do mito *ens quatenus ens*.

Voltemos à frase de Malinowski, considerando-a, por convenção, ponto de partida do processo (em ato nas pesquisas de outros estudiosos) que oferece mobilidade dialética à tríade. Os três adjetivos que designam os conceitos da tríade suscitam, cada um, vívido significado autônomo. *Primitivo* adquire significado em um decurso histórico irreversível, e parte da acepção extrema de “cronologicamente primeiro”; *original* tende a significar “atemporalmente

fundante”; *vivo*, enquanto pareceria colocar-se como intermeio (“vitalidade” como característica essencial de fenômenos que são tanto “primitivos no tempo” quanto “atemporalmente fundantes”), alcança a acepção extrema de “genuíno hoje” e, portanto, acena à possível posição mediatriz de *original*: “atemporalmente fundante” como característica essencial de fenômenos que são tanto “primitivos no tempo” quanto “genuínos hoje”. Tal mediação é o pressuposto da doutrina expressada por Kerényi no trecho que já citamos (p. 90) a propósito “daquele elemento de urgência e de comoção que transforma o próprio tempo em momento criativo”.

*Original* é o que serve aqui como mediador entre *primitivo* e *vivo*. Mas tal mediação é possível pela particular aproximação que se realizou entre *original* e mito: aproximando-se de modo particular do mito, *original* adquire sobre os outros dois conceitos uma soberania (explicada em mediação) que lhe surge a partir do reflexo da pressuposta função ontológica do mito. Por causa da sua origem, tal soberania tende novamente a enrijecer as relações entre os três conceitos: reafirma sua rígida solidariedade ontológica em um ponto que é o espaço do mito. Além disso, acontece se é *primitivo*, antes que *original*, a aproximar-se de modo particular do mito e, por isso, a adquirir dele soberania (pense-se em Lévy-Bruhl).

A situação entretanto muda se *vivo* assume a soberania na tríade. Enquanto *primitivo* e *original* não são suscetíveis de investigações empíricas e, desse modo, podem extrair soberania unicamente de sua acentuada proximidade do mito, *vivo* é identificável com o objeto que a ciência do mito pode estudar também empiricamente: a mitologia, a *máquina mitológica* na sua presença em funcionamento. *Vivo*, portanto, pode adquirir soberania (eventualmente explicável em mediação) sobre *primitivo* e *original*, sem necessidade de aproximar-se do mito ao ponto de dele sofrer a endurecedora influência ontológica, mas apenas se colocando de modo autônomo como máquina mitológica diante do mito.

*Vivo* pode tornar-se elemento soberano sobre *primitivo* e *original* e, como máquina mitológica, pode englobá-los em si. No interior dele, *primitivo* e *original* permanecem entre si em tensão dialética, uma vez que as paredes de *vivo*, as paredes da máquina mitológica, mantêm-nos abrigados da influência endurecedora do mito. *Vivo* traça com as próprias bordas os confins dessa tensão: além delas, a tensão não pode alongar-se; no interior deles, a tensão é necessário ritmo vital. *Vivo* permanece pura mecanicidade, automatismo, se

ao funcionamento da máquina mitológica não se identifica a tensão entre “primitivo no tempo” e “atemporalmente fundante”. Mas nessa situação se descobre que *vivo*, tornando-se soberano na tríade, descarta *primitivo* e *original* contra o mito, ao ponto de juntá-los a ele. Na cena permanecem apenas a máquina mitológica (*vivo*) e o mito (*primitivo*, *original*): de um lado, a “vital” máquina mitológica que funciona, do outro, o objeto da fome mitológica satisfeita pela máquina com seu funcionar. A máquina mitológica não produz mitos, portanto, não satisfaz a fome dos mitos oferecendo-lhes aquilo que, com a própria ausência, suscita a fome. Mas a máquina mitológica oferece ao faminto de mitos seu produto, as mitologias, que acalma parcialmente a fome. A existência da máquina mitológica é empiricamente verificável: e isso não se pode dizer do mito; enquanto a fome de mitos<sup>13</sup> é empiricamente verificável, não se pode ter nenhuma certeza empírica sobre a existência do objeto de tal fome; enquanto as mitologias são empiricamente verificáveis como produtos da máquina mitológica, a existência do mito se subtrai a qualquer verificação empírica. A máquina mitológica é um dispositivo que com sua presença que funciona, “vital”, dá tréguas à fome de mitos sem jamais satisfazê-la por inteiro. Seu funcionar remete incessantemente ao alimento mítico, que, entretanto, permanece inacessível, e, no lugar deste, oferece o alimento mitológico. Assim, seu funcionar termina com o perene remeter também à própria máquina, à sua presença que funciona, do mesmo modo como a satisfação temporária e parcial da fome consiste em colocar a máquina entre a fome e o alimento que o faminto anseia. A própria máquina, na medida em que é comestível, faz-se alimento; mas o faminto não desfruta nem mesmo do outro alimento, cuja ausência lhe gerou a fome. E no instante, continuamente repetido, em que o faminto se nutre da máquina, a máquina se afirma como coincidência de automatismo e de vitalidade orgânica. Quanto a isso que, talvez, faz funcionar a máquina (e, portanto, se existe, torna-a não automática), isso, se em verdade existe, encontra-se escondido de tal modo no interior da máquina, como tensão entre *primitivo* e *original*, que os comedores das paredes externas, a eles oferecidas pela máquina, nisso não percebem nem mesmo a mais remota pulsação. Nenhuma vista permite traspassar as paredes da má-

<sup>13</sup> Essa nossa expressão coincide apenas em parte com a análoga usada por ZIOLKOWSKI, Theodore. Der Hunger nach dem Mythos: Zur seelischen Gastronomie der Deutschen in den Zwanziger Jahren. In: *Die sogenannten Zwanziger Jahren*. Ed. Reinhold Grimm e Jost Hermand. Zürich: Gehlen-Verlag, 1970, p. 270.

quina mitológica. Só se pode crer ou não crer na máquina quando ela, pelo próprio fato de funcionar, remete ao mito como àquilo que não existe, uma vez que é demasiado *primitivo* e *original* para aflorar no ser. Ao se crer na máquina, pode-se também ir além daquilo que ela diz e supor que “o mito que não existe” esteja no interior da própria máquina e seja o que a faz funcionar: no interior da máquina, nesse caso, estaria uma espécie de Hades do pré-existente. E também levando a esse limite a especulação, acaba-se por reconhecer à máquina as prerrogativas que ela tacitamente reivindica: seu ser com as próprias paredes externas a marca de confim do ser.

O que é a máquina mitológica? Definimo-la máquina pois é algo que funciona e, à investigação empírica, parece ser algo que funciona automaticamente. Quanto ao tipo de funcionamento que lhe é próprio, e à função que ela desenvolve, devemos por ora nos limitar a dois grupos de dados. Por um lado, é possível observar que a máquina mitológica é o que, funcionando, produz mitologias: narrativas “em torno a deuses, seres divinos, heróis e descidas ao Hades”. Por outro, constata-se que a máquina mitológica é o que, funcionando, dá trégua parcial à fome de mito *ens quatenus ens*. Com sua presença que funciona, a máquina põe em dúvida essa determinação ontológica do mito, colocando o mito no pré-ser e produz mitologias que não são *entes quatenus entes*, mas sim *entes* enquanto produtos da máquina.

Quais são as relações entre a máquina mitológica e os homens que em sua maioria poderiam reivindicar para si a qualificação de máquinas mitológicas, isto é, os mitólogos? Para tentar responder essa pergunta é necessário estudar a origem do fato mitológico. O fato mitológico é um período e um âmbito espacial determinados de funcionamento da máquina mitológica e envolve certo número de homens: os que narram as mitologias, os que as escutam, os que a elas identificam modelos de comportamento. Eles estão no interior ou no exterior da máquina? Ou são eles mesmos a máquina? São eles mesmos a máquina e empregam-se como partes de uma máquina que produz mitologias? Ou são reunidos como partes de uma máquina por uma norma organizativa que exorta à própria atuação, independentemente da vontade deles? Não é possível afrontar essas interrogações sem indagar, como aqui nos propomos a fazer, a origem do fato mitológico, de *um* fato mitológico. Pelo que se nos mostra até agora, o que é indagável não é a essência da origem, mas a relação entre o fato mitológico e sua origem: referimo-nos, portanto, apenas a esse tipo de pesquisa quando aqui falamos em indagar a origem de um

fato mitológico. Similar pesquisa significa estudar o funcionamento da máquina mitológica, apanhar o fato mitológico em ato, *in flagranti*, uma vez que a máquina, com sua presença que funciona, é um constante remeter à tensão entre pré-existente e existente enquanto produto da máquina, entre mito e mitologia, e tal tensão, perenemente irresoluta, constitui a atualidade, o flagrante do fato mitológico. A máquina mitológica é auto-fundante: coloca sua origem no *fora de si* que é o seu interno mais remoto, seu coração de pré-ser, no instante em que se coloca em ato. Essa pressuposição de origem (o remeter-se ao mito) é totalizante: envolve todos os instantes e os âmbitos espaciais de funcionamento da máquina, uma vez que o *fora de si* em que a máquina coloca a própria origem é seu centro. Todo fato mitológico é, assim, ele próprio pressuposição da própria origem, que é também a origem da máquina. Existem obras, fatos mitológicos, como a *Teogonia*, de Hesíodo, em que tal pressuposição se identifica ao máximo com as modalidades constitutivas, organizativas, da própria obra. Em outras obras a pressuposição é implementada em forma negativa, como crítica do mito, e, nas intenções do autor (pensemos sobretudo em Eurípedes), pode servir como decantação purificadora do agir mitológico, conduzida a uma ortodoxa teologia negativa. Em outras, ainda, a pressuposição da origem envolve em escarça medida a vontade consciente do criador-organizador. Essas últimas são as mais úteis para apreender a tensão em ato entre mitologia e mito, portanto, a mitologia em ato, a máquina mitológica na sua presença que funciona. Aí, de fato, ela é tensão em estado puro, não modificada pelos autores com tentativas de resolução que vão da mediação à superação por excesso. Obras do gênero são com frequência, mas não por certo de modo inevitável, alimentadas por mitologias no estado de sobrevivência tardia. Em tal estado, o comportamento das formas mitológicas (dos produtos da máquina mitológica) é com mais frequência marcado por um automatismo que toma a mão do mitólogo e adere de modo estrito ao automatismo do funcionamento da máquina. Por meio desse automatismo, tais formas no estado de sobrevivência, isto é, cindidas do contexto social e cultural em que foram produzidas inicialmente (*inicialmente* deve ser compreendido não no sentido de “no instante primeiro em absoluto”, mas naquele de “no período histórico mais próximo em que elas apareceram em estrita relação com situações sociais e culturais”), pressupõem, da maneira mais clara, sua origem: expelem-na de si uma vez que faltam, pois ela lhes permanece solidária, os vínculos do condicionamento, mesmo que parcial, que

presidem sua mais próxima gênese. A tensão entre mitologia e mito se faz, portanto, fortíssima e domina, não conhecida, as modalidades organizativas do fato mitológico. As conexões entre imagens mitológicas, uma vez estritas e “explicadas” por razões sociais e culturais, agora surgem autônomas em relação a tais razões e “inexplicáveis”; mas não apenas não cessam de existir, porém, fazem-se absolutamente obrigatórias, sem que sua reinterpretação à luz das novas condições sociais e culturais consiga efetivamente aliviar a tensão. Quanto mais a tensão é forte, mais ela é observável de maneira micro-lógica em vez de macrologicamente. A tensão, com efeito, nesse ponto de agravamento, é especialmente verdadeira no interior dos singulares núcleos constitutivos: percebendo nela, ainda que de modo obscuro, a perigosa autonomia, o autor da obra mitológica tenta rompê-la e reduzi-la a fragmentos cada vez menores: mas cada fragmento é em si completo, e a tensão, mais do que concentrada em um só ponto da obra, encontra-se, não amenizada, difundida por toda a obra em um pulverizado de núcleos constitutivos, cada um dos quais pressupondo a própria origem.

8. A situação em que se encontram as atuais investigações sobre a festa, compreendidas como reflexo das nossas atuais possibilidades (ou melhor: impossibilidades) festivas, parece explicável com base nos pressupostos de funcionamento da máquina mitológica. A máquina mitológica aparece, com efeito, como o elemento do qual deriva uma unificação qualquer entre as festas de ontem e as “festas” de hoje: ambas ocasiões espaço-temporais de funcionamento de tal máquina. Da contraposição que já indicamos entre “festa” de hoje, na qual a visão é excluída, e festas de ontem, em que a visão não era excluída, seria fácil passar à contraposição entre mito tecnicizado e mito genuíno, fazendo coincidir, sem esforço, mito genuíno e visão. Aí, todavia, essa segunda contraposição mostra, de modo particular, seus limites e os riscos de uma sua extensão indiscriminada a todos os níveis de pesquisa do fato mitológico. “Festa” de hoje e festa de ontem são ambas conexas ao funcionamento da máquina mitológica, mesmo que para a “festa” de hoje seja difícil falar de mito genuíno. A máquina mitológica sempre continua a funcionar, independente da genuinidade da substância presumida (o mito) que a faz funcionar. Ela continua a funcionar e a apontar naquilo que se diz fazê-la funcionar — o mito — uma substância genuína. Em numerosos casos é óbvio que não se trata de um mito genuíno, é óbvio que o mito é evocado e usado para especificar finalidades, portanto, tecnicizado; e todavia a máquina continua a re-



meter a ele como a uma substância genuína e ao próprio funcionamento como ao exteriorizar de tal substância. Isso não é apenas um fenômeno de hoje: mesmo “ontem” a máquina mitológica continuou a remeter ao mito como substância genuína, mesmo nos casos em que tal substância não era, de fato, genuína.

Se agora confrontamos o funcionamento da máquina mitológica com a situação dos etnógrafos diante das festas dos *diferentes*, percebemos uma afinidade reveladora. A máquina mitológica, por sua própria natureza, é o que indica algo que não pode ser visto; quem usufrui de seu funcionamento se encontra vendo os traços de uma visão — o funcionamento da máquina —, não a visão em si — o mito. Assistindo à festa dos indígenas brasileiros, Jean de Léry viu ver, mas não viu o objeto da visão e, todavia, comoveu-se com o canto que escutava. A insistência de alguns estudiosos da mitologia, e sobretudo de Kerényi, em ligar por afinidade a mitologia à música não é distante da experiência vivida por Jean de Léry. A máquina mitológica funcionando produz uma música que é acessível com sua força de comoção também a quem não pode ter acesso à visão. Supor que as festas de ontem implicaram uma autêntica visão — além daquela “música” — significa supor que, ontem, haviam possibilidades de penetrar com o olhar através das paredes da máquina e de descobrir o que se presume que a faça funcionar: o mito. É uma suposição que hoje não podemos defender com qualquer argumento positivo, uma vez que hoje a máquina mitológica nos oferece paredes que acabam por ser, por definição, impenetráveis. Dizer que a visão é historicamente possível não tem, para nós, significado algum: essas palavras não espelham nenhum nexo gnosiológico verificável — além da abstrata concatenação sintática — em um âmbito de referimento a partir do qual nos seja permitido acesso. Podemos, porém, dizer que presumivelmente as festas de ontem não excluía a visão. Tudo isso que sabemos das festas de ontem, por pouco que seja, não apresenta negações a priori da visão, portanto, da penetrabilidade visiva das paredes da máquina mitológica. E, de modo mais preciso, tudo o que nós podemos extrair do estudo das tensões antigas entre mitologia e mito exclui que a visão fora impedida a priori aos participantes da festa antiga. A principal razão para suspeitar que a visão tivesse lugar consiste na percepção, nossa, de hoje, da existência de uma tensão entre mitologia e mito nas culturas “antigas”. Trata-se de uma percepção reflexa, que nasce da experiência da ausência de tensão entre mitologia e mito nas “festas” de hoje. Tal experiência interage com

nosso modelo da festa antiga e carrega a realidade daquela festa com valores presumidos, acerca dos quais sabemos, acima de tudo e de maneira especial, que hoje não existem em ato. Uma vez que essa situação não é ignorada por uma parte, ao menos, dos estudiosos que trabalham nesse âmbito, seria possível falar de manipulação com má-fé dos dados relativos às festas antigas. Mas similar má-fé não é senão a componente de interesse presente em toda atividade gnosiológica: portanto, não é senão uma constante na gênese dos modelos a que recorre e em que encontra pausa temporária e criativa a experiência científica. Antropologia cultural, etnologia, ciência do mito, nasceram e subsistem como projeções em modelos gnosiológicos de carência do hoje. Essa atividade projetiva não é necessariamente confiada a personalidades individuais de operadores, e, antes, é costumeiro que múltiplas personalidades interajam na obra. O padre Lafitau, representando os costumes dos selvagens americanos, cumpria o primeiro ato de uma operação que o marquês de Sade teria integrado, traduzindo em termos de criminalidade consciente — mais do que “crainte et folie” — as práticas macabras dos selvagens. Esse exemplo é especialmente significativo uma vez que esclarece os dois instantes da interação entre a observação da ordem nos selvagens e a apologia evocativa da desordem dos civilizados. A “Festa dos Mortos” dos selvagens americanos, descrita pelo padre Lafitau<sup>14</sup>, era mais eficaz do que a “festa” cruel representada por Lucrécio no contexto da peste de Atenas, posto que aderiu ao modelo formulado por seres prejudicialmente “diferentes” (ou “miseráveis” até a diferença total dos civilizados) e exprimia as modalidades de uma ordem dos “diferentes”, antiga e robusta, enquanto era ocasional e precária a desordem dos “não-diferentes” atenienses. Se, ainda no tempo Sade, tivesse existido a tensão entre mitologia e mito que colocam como matriz da visão na festa antiga, as festas da revolução teriam sido o contraponto de uma efetiva experiência festiva: de Sade, de Saint-Martin, talvez do próprio Fourier. E aqui o condicional é levado ao seu valor mais drástico, de eventualidade não retórica, uma vez que a própria medida do “ontem”, ao qual recorreremos até agora, pode legitimamente ser levada à praxe da projeção de carências, das quais vivem as ciências humanas. A partir desse ponto de vista, o “ontem” pode objetivamente se situar muito mais próximo do hoje imediato. Mas a objetividade, nesse contexto, é esmiuçada ou multiplicada, assim como sua contra-

<sup>14</sup> LATIFAU, Joseph-François. *Mœurs des sauvages américains*, v. II. Paris: Chez Saugrain et Hocheau, 1724, p. 444.

parte temporal torna-se um âmbito em que a principal variante gnosiológica é constituída pela ausência de tensão entre mitologia e mito. De fato, o que hoje prevalece é o funcionamento da máquina mitológica nos bastidores — que ela prefere — das declarações acerca da sua inexistência enquanto entidade autônoma. Não há, hoje, tensão entre mitologia e mito, mas apenas, e não sempre, comoção suscitada pelos sons da máquina mitológica em funcionamento, seja ela colocada para funcionar por um mito genuíno ou não genuíno, ou, ainda, seja ela autônoma por um mito cuja existência é apenas presumida. Esses sons, essa música, são também hoje fonte de comoção; e essa música, arte não figurativa, arte “iletrada” como aparece ao humanista no *Doktor Faustus* de T. Mann, é hoje o único semblante verificável da mitologia a que acessamos nas nossas experiências mitológicas. Pode também acontecer que a mitologia tenha sempre sido apenas “música” e jamais imagem, visão; mas é tanto menos improvável que na festa de ontem a escuta de tal música excluísse a priori a visão, enquanto na “festa” de hoje ela não apenas exclui a priori a visão, mas com frequência cessa a si mesma, e, assim,

toda a festa adquire algo de morto, até de grotesco, como os movimentos de quem improvisadamente perde a audição e não ouve mais a música. E quem não ouve a música, não dança...<sup>15</sup>

A “festa” de hoje é com frequência algo diverso do que configuram essas palavras de Kerényi: é precisamente um continuar a dançar sem ouvir mais a música. E talvez isso já está implícito no ouvir apenas a música da máquina mitológica que funciona, excluindo a visão através das paredes da máquina. Talvez a música do funcionamento da máquina, se a visão é excluída a priori, é ela própria um silêncio durante o qual se continua a dançar.

Gostaria de dormir; mas tu deves dançar.

Esse verso de Storm<sup>16</sup>, evocando a situação de quem perdeu a dança como experiência de “ver-ser”, e só escuta a música que pode ser dançada, torna-se emblemático para a “festa” do hoje. “Gostaria de dormir”: é o esquecimento de consciência que pode traduzir-se na “festa” do hoje, na “festa em que somente se ouve o som da máquina mitológica, mas se exclui a priori a

<sup>15</sup> KERÉNYI, Károly. *La religion antica*, op. cit., p. 48.

<sup>16</sup> É o verso de *Hyazinthen*, citado por Thomas Mann em *Tonio Kröger*.

eventualidade de ver. Em tal situação a música-mitologia, o som da máquina mitológica, é uma ilusão acústica que está no lugar do silêncio. A máquina mitológica só envia som enquanto a visão é possível, enquanto dura a tensão entre mitologia e mito, entre escuta e visão. Quando a visão é impossível, a tensão cai e o som torna-se vibração tão inconteste e uniforme a ponto de ser de fato silêncio. Não é “silêncio da visão”, o silêncio evocado na carta de Agostinho a Mônica; é o silêncio com o qual coincide o som uniforme e constante, em espaço privado de imagens. A investigação moderna sobre a festa não pode superar o condicionamento desse som uniforme, dessa ausência de tensão entre som e visão, ao menos possível, se não factual.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> O autor continua o discurso iniciado com o presente ensaio no estudo introdutivo (*Cognoscibilidade da festa*) em: JESI, Furio. *La festa*. Antropologia culturale, etnologia, folklore. Torino: Rosenberg & Sellier, 1977 (hoje também em JESI, Furio. *Il tempo della festa*. Org. Andrea Cavalletti. Roma: Nottetempo, 2013, p. 61-115). Na antologia *La festa* está reportada a maior parte dos documentos aqui mencionados. (Andrea Cavalletti)

## INATUALIDADE DE DIONÍSIO

Furio Jesi

1. Sobre o portal do templo de Vênus, imaginado por Angelo Poliziano, encontram-se, nas *Estâncias*, duas fileiras de baixos-relevos esculpidos por Vulcano; na primeira fileira são celebrados os eventos que precederam e acompanharam a epifania primordial de Vênus; na segunda aparecem dez exemplos míticos da potência da deusa. O grupo, composto pelos sexto, sétimo e oitavo relevos, representa Ariadne abandonada e a chegada de Dionísio com seu cortejo.

Esse tema não é único no Quatrocentos florentino. A *Canzona di Baccho*, composta por Magnifico Lorenzo, escande o encontro triunfal de Ariadne com o cortejo dionisíaco; um entalhe baseado em um desenho de Botticelli e um medalhão no pátio do Palácio Medici, modelado sob o exemplo de uma antiga gema, dele são os equivalentes iconográficos. Na evocação de Poliziano, o encontro entre Dionísio e Ariadne é acompanhado de outras imagens míticas nas quais a potência de Vênus se manifesta suscitadora de violência, seja quando um deus (Júpiter, Netuno, Saturno, Apolo) aparece com o semblante metamórfico ou no ato de sua ânsia amorosa, seja quando — no relevo ao lado desses dionisíacos — figura o protótipo da copulação como rapto: o rapto de Proserpina. Em toda a decoração do portal — que principia com a imagem, de primordial e cômica violência, da castração de Urano — só as figuras de Ariadne e de Dionísio exemplificam a potência de Vênus em forma não apenas serena, mas anunciadora de perenes serenidades futuras e de vitórias não revogáveis. As próprias imagens de Júpiter como cisne ou chuva de ouro — as aparências assumidas pelo deus para unir-se a Leda e a Dânae — aludem a copulações quase furtivas, a epifanias do amante divino circunscritas pelo “uma vez por todas” em vez de abertas ao futuro pelo “agora e para sempre”.

---

Inattualità di Dionisio.

In: *Materiali mitologici*. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea.

Org. Andrea Cavalletti. Torino: Einaudi, 2001, p. 121-140.

Tradução de Vinícius Nicastro Honesko.

É possível objetar que o tempo do mito é imóvel e que, portanto, na esfera do mito um instante vale a eternidade. Mas mesmo se o tempo do mito é efetivamente imóvel, existe na percepção que dele se tem uma constante que definiremos “comprimento” em vez de “duração”: comprimento todo simultaneamente percebido, assim como é percebida cada fração sua, de forma a fazer coincidir com o *instante* de quem percebe seja toda a realidade do tempo mítico seja as parcelas deste. A realidade essencial de tal duração é intrínseca não apenas à estrutura de um mitologema enquanto narrativa de eventos, mas também ao mais íntimo valor de revelação assumido por ele. Antes, seria preciso dizer que esse comprimento torna-se real quanto mais um mitologema adquire, em um determinado contexto religioso, valor de revelação e de redenção. Nesse sentido, no âmbito do mito, o “uma vez por todas” leva o homem para mais próximo de deus, enquanto o “agora e para sempre” aproxima o deus do homem.

Aqui jaz a raiz do valor triunfal e alegre do encontro de Ariadne com Dionísio. As núpcias de Ariadne e Dionísio cobrem todo o comprimento do tempo do mito, uma vez que Ariadne será a perene esposa do deus; o confronto, a cópula de Zeus com Dânae, corresponde a uma só fração do tempo mítico e é mais epifania de força do que revelação de socorro e de resgate. Entre Mabuse e Correggio, as figurações do Renascimento do ouro no ventre de Dânae por um lado deixam espaço ao alegorismo emblemático e, por outro, à pura realidade epifânica do mito, a qual envolve em tipos afrodisíacos o semblante da amante de Zeus. Mas no encontro de Ariadne com Dionísio o Magnífico Lorenzo vê não tanto um emblema e um simulacro, intimamente “repousantes em si mesmos”, como escreve Bachofen, quanto um exemplo aberto ao futuro (e o futuro do mito é o homem), não apenas um emblema de verdade, mas um explícito símbolo de redenção:

Estes são Baco e Ariadne,  
Belos, e um pelo outro ardentes:  
Porque o tempo foge e engana,  
Sempre juntos estão contentes.

A antítese entre o terceiro e o quarto versos é reveladora. Ao tempo que “foge” e “engana” — portanto, ao tempo humano —, contrapõe-se o “sempre” do mito salvador.

No canto carnavalesco, todavia, não se poderia encontrar — nem mesmo

como memória de dor já derrotada pela epifania do deus — o patetismo de Ariadne abandonada, destinado a assinalar, cento e trinta anos mais tarde, o madrigal de Claudio Monteverdi e isso para conferir aparência de socorro à aparição dionisíaca. O casal mítico é redentor porque sua realidade reside na simultânea epifania de Afrodite e de Dionísio. Seria errado não distinguir os diversos planos em que se configurou o mitologema como em um relevo paisagístico do helenismo: o precedente da dor e do sono de Ariadne é assim no âmbito *interno* do mito, o qual volta ao exterior apenas o rosto do triunfo e da alegria, a máscara divina de Dionísio. Justamente nessa duplicidade da imagem do deus — dor voltada ao interior, felicidade triunfal para o exterior — reside o paradoxo dionisíaco: o sofrimento que é o outro rosto da salvação não na sorte do devoto, artificialmente coligada aos eventos iniciáticos, mas na efígie do deus, efígie de fato dupla, bifronte.

O primeiro modelo de Lorenzo foi, com toda probabilidade, a *Arte de amar*, de Ovídio. Mas uma versão muito mais antiga do mito afirmava que Ariadne, quando Dionísio a encontrou na ilha Dia, não jazia entregue ao sono, mas estava morta. E Igino, acolhendo uma tradição secular, narrava que Dionísio já havia esposado Ariadne em Creta, dando-lhe a coroa de ouro com a qual ela depois fez a luz para Teseu no labirinto: Ariadne teria sido morta por Ártemis, a pedido de Dionísio, pois se mostrara infiel e concedera a Teseu a coroa nupcial recebida pelo deus. No instante que precedia a aparição de Dionísio na ilha, Ariadne morria, uma vez que havia sido culpada. Extrair desse mito um precedente do destino da alma, redimida pelo deus e tornada imortal, significaria alterar injustificadamente, ou como — de maneira justificada desde seu ponto de vista — poderiam ter feito os apologistas cristãos, as relações antigas entre mito e homem. Isso porque o mito jamais é alegoria, emblema, destino do humano, mas genuíno precedente deste: precedente, realidade *diferente* por excelência já que *precede* a realidade humana. Nada nos consente crer que os devotos de Dionísio identificassem a sorte da sua “alma” com a de Ariadne, culpada, morta, e então ressurgida e glorificada por obra do deus. Podemos sustentar, ao contrário, que a primeira parte dolorosa e culpada dos eventos de Ariadne coincidissem com um aspecto da efígie de Dionísio — o obscuro —, enquanto o triunfo do casal deveria corresponder à epifania do outro aspecto — o luminoso. A cisão entre Ariadne e Dionísio, no primeiro momento (no qual, além disso, correspondem os sofrimentos que se abateram sobre o deus segundo a tradição órfica, ou seu aprofundamento no pân-

tano de Lerna por obra de Perseu), corresponde, aliás, à inteireza do casal no segundo momento — luminoso. Na gênese dessa contraposição intervieram provavelmente as relações antigas entre Dionísio e a divindade feminina, depois sobrevivente em Ariadne, determinantes de uma sujeição e, talvez, também de um sacrifício para os quais seria oportuno invocar o testemunho de Bachofen sobre a soberania das grandes deusas. O hermafroditismo de Dionísio está enraizado nessa esfera e é significativo que ele tenha sobrevivido (mesmo que nas figuras em aparência desdobradas do casal) apenas no instante luminoso e triunfal. É possível entender, com efeito, o triunfo dionisíaco das núpcias com Ariadne como reconquistada inteireza, depois da longa sucessão (também em termos históricos) da fratura da andrógina. Mas também desse ponto de vista seria superficial entender a sorte do deus como paradigma daquela dos devotos, uma vez que a relação entre um deus e seus devotos, se mediada pelo mito, não pode ser de imitação (como, por outro lado, será no cristianismo), mas, sim, permanece sempre no limite do abismo entre divindade e homem; e a epifania mítica, como ponte sobre tal abismo, jamais é um socorro enquanto fonte de analogias salvadoras, mas, antes, é como revelação de categorias dos seres (humano) que, mesmo não tendo nada a ver com os deuses, são sujeitos aos deuses. Assim, o hermafroditismo de Dionísio é, antes de tudo, “coisa que diz respeito a Dionísio”, não aos seus devotos: estes contemplam a efígie do deus e podem mais ou menos corretamente articular com o ritual categorias do ser humano: nem imitar, muito menos procurar identificar-se com a divindade. O travestismo, os símbolos andróginos do ritual, a orgia, são aparatos culturais: “coisas dos deuses” que os homens tomam em mãos, não “coisas dos homens”.

Dionísio ainda estava presente quando Lorenzo de’ Medici quis “variar não apenas o canto, mas as invenções e o modo de compor as palavras” das canções de baile cantadas durante o carnaval por aqueles que amavam, “mascarando-se, contrafazendo as madonas usuais e andando pelas festas de maio”. Mas justo pela forma aparentemente profana é que tais canções de baile, cantadas com “rituais” de tão antiga tradição, podiam consentir a epifania vitoriosa de Ariadne e de Dionísio. A profanação alegre era a extrema confirmação da *diversidade* entre deus e homem e das forças redentoras do deus. Parece, por outro lado, que as formas da loucura conservaram uma secreta coerência com o “sagrado discurso” no ponto em que constringiram Nietzsche a identificar-se com o deus e a escrever a Cosima Wagner “Ariadne, te amo”, quando o



destino pessoal de Nietzsche, no seu curso, por certo irrefreavelmente lançado a uma meta, obriga-o a refutar a redenção de Dionísio e a tornar-se cada vez mais “carrasco de si mesmo” reconhecendo em si o deus.

2. Reconhecer no dionisíaco uma constante da experiência humana (ou, caso se queira, em particular um conteúdo perene de determinadas formas de consciência) é tentação em que várias vezes se caiu na história da cultura europeia. A primeira crítica ao ponto de vista que leva a ceder a tal tentação consiste na precária aplicabilidade de um esquema temporal (justamente, a *constante*) a uma realidade que se subtrai *a priori* à dimensão temporal apreciada pelo historicismo. Falar de uma “constante fora do tempo”, ou de uma “perenidade atemporal”, significa recorrer a paradoxos aceitáveis apenas se para além deles aflora a noção de uma dupla realidade, pela qual valeria o “até aqui somos nós” e o “o resto é coisa dos deuses”, utilizado por Rilke nas *Elégias de Duíno*.

Henri Jeanmaire, em todo seu volume<sup>1</sup>, geralmente foge do paradoxo da “perenidade atemporal” usufruindo de técnicas não dissimilares daquelas das pesquisas naturalísticas, isto é, isolando entre os testemunhos do fenômeno antigo algumas relações mecânicas repetíveis e repetidas em contextos cronologicamente mais próximos (ou, até mesmo, contemporâneos a nós). A presumida continuidade se transforma assim em uma latente repetibilidade, ao menos referida a singulares seções do fenômeno, e a essência do próprio fenômeno permanece ancorada nos mecanismos (ou, talvez, no “sentido”) de um determinado e não repetível instante da história. Daí a observação conclusiva de Jeanmaire, que pode soar desconcertante, sobre a “inatualidade” de Dionísio.

É provável que Jeanmaire tenha razão: Dionísio não é “atual” e apenas com arbítrio se pode reconhecer na religião dionisíaca historicamente configurada um “dionisismo” perene. Isso não significa, entretanto, que Dionísio, como “deus da dor”, não tenha gozado de uma fortuna secular, em muito posterior ao limite histórico da devoção organizada para ele. E sobretudo, isso não significa que tal fortuna do deus “inatual” fosse efetivamente inatual.

Do passado o que verdadeiramente importa é o que se esquece. O que se recorda é apenas sedimento e escória. O que importa, o que é destinado a

<sup>1</sup> JEANMAIRE, Henri. *Dionísio*. Religione e cultura in Grecia. Trad. Gustavo Glaesser. Torino: Einaudi, 1972.

sobreviver, sobrevive aparentemente em segredo, na realidade, no modo mais óbvio, uma vez que sobrevive como matéria existente de quem experimentou o passado: como presente vivente, não como memória de passado morto. A experiência dionisíaca consentia, portanto, teologizar essas proposições. Dionísio era o deus da dor, uma vez que é dolorosa a perda do passado quando o passado não é lembrado enquanto permaneceu presente. A mecânica e superficial interpretação do esquema de morte e renascimento, entrevisto nos testemunhos da religiosidade dionisíaca, pode ser modificada neste sentido: assim como na iniciação primordial, a experiência de morte e renascimento é, antes de tudo, *mudança, passagem* de um estado a outro, *de um tempo a outro*. A morte que preludia o renascimento é o abandono do passado, o qual cessa de ser tal e não é lembrado uma vez que se tornou presente. O renascimento é, portanto, a experiência daquele presente que compreende em si tudo o que do passado era vivo e é vivo: tudo o que não se recorda.

Esse é apenas um esquema temporal da dinâmica interna à experiência religiosa dionisíaca. Qual é o conteúdo dessa experiência? Paradoxalmente, teremos razão em afirmar que o conteúdo é o próprio esquema temporal, a passagem, a perda do passado enquanto tornado presente. Com justiça se reconheceu em Dionísio o deus da dor. O que por certo torna bifronte aos nossos olhos o rosto de Dionísio é a dor *implícita* no renascimento: a dor que é fatal no acesso à alegria. Mas nesse ponto se sobrepõe ao esquema temporal o esquema metafísico, ou, em outros termos, torna-se óbvio o sentido da medida temporal. A partir do momento em que o passado é o “até aqui somos nós” pronunciado pelos homens e o presente é o “o resto é coisa dos deuses”. E quando na experiência dionisíaca o passado é esquecido, e assim tornado presente, o homem tem acesso ao “o resto é coisa dos deuses”, experimentando a dor do estar distanciado do “até aqui somos nós”.

Quando se fala de ebriedade dionisíaca e do erotismo orgiástico dionisíaco não é possível não levar em conta essa consagração do presente, que é, ao mesmo tempo, laceração e alegria, *passagem: superação dos limites*. A experiência erótica da orgia é, portanto, o mais cru e doloroso presente absoluto. Os símbolos sexuais da iconografia pré-histórica são, por outro lado, garantia de vida não tanto como garantia do perdurar da espécie quanto como emblemas, símbolos eficazes, do absoluto presente. A orgia é antes de tudo atualidade, simultaneidade (em termos de iconografia pré-histórica seria possível dizer: coexistência por transparência), presente. E a tradicional sentença la-

tina “Post coitum animal triste” deve ser entendida não tanto no sentido de lamentação ou de percepção de culpa quanto no sentido de confirmada perda do passado. Todavia, alguém poderá objetar que, apesar de tudo, trata-se igualmente de percepção de culpa, uma vez que o passado perdido é talvez primordialmente inocência (o “Virgindade, virgindade te perco...”, de Saffo).

A recorrente fortuna do “dionisismo” permite observar o paradoxo da dor implícita no renascimento em uma perspectiva mais ampla, de maneira a envolver não só o passado pessoal do indivíduo, mas também o passado de uma comunidade, de uma geração, de uma cultura. O “dionisismo” é, com efeito, inatural e assim o foi recorrentemente no curso das relações entre a cultura dos homens dos últimos cinco séculos e a antiguidade clássica, na medida em que a experiência religiosa dionisíaca foi esquecida e, desse modo, tornou-se matéria vivente dos indivíduos presentes. Do ponto de vista de um historiador e de um filólogo rigoroso como Jeanmaire, o “dionisismo” experimentado por Lorenzo de’ Medici ou aquele experimentado por Nietzsche não eram o dionisismo originário, o qual teria sido profundamente inatural tanto no século XV quanto no XIX. Mas aquele dionisismo, o originário, era “o que do passado se esquece” e o “dionisismo” do Magnífico Lorenzo ou o de Nietzsche eram o presente nutrido pelo passado — o presente em que não se pode mais reconhecer o passado uma vez que este se tornou presente. Sem dúvidas, tanto Lorenzo quanto Nietzsche estavam convencidos de “recordar o passado”: na realidade — e Jeanmaire o demonstra —, nem o recordavam nem teriam podido recordá-lo. Um e outro — não apenas eles, aliás — sofreram as penas de quem perdeu o passado; sofreram, mesmo se com frequência não souberam nisso reconhecer a causa (uma vez que acreditavam recordar-se do “passado”), mesmo se ao menos um deles — por certo Nietzsche — teve a propósito disso mais que uma repentina iluminação. Não por acaso, no parágrafo 224 de *Além do bem e do mal* [*Jenseits von Gut und Böse*], Nietzsche escreveu: “os nossos instintos percorrem todos caminhos do passado, nós próprios somos uma espécie de caos: — mas, por fim, como já dissemos, o ‘espírito’ sabe encontrar sua vantagem”. Dir-se-ia, em uma primeira e superficial leitura, que “percorrer todos os caminhos do passado” seja exatamente o contrário do ter “perdido o passado”. Mas, olhando-se mais a fundo, parece muito mais provável que o “percorrer todos os caminhos do passado”, por parte dos “nossos instintos”, significa ter *esquecido* o passado, uma vez que o que do passado é vivo é o presente. Mas não sem dor se é destacado do passado para possuir

apenas o presente, não sem dor se renasce — não sem morrer.

3. A consciência dessa dor fatal — a noite em que o passado desaparece quando se torna presente — pode ser entendida como consequência do distanciar-se dos deuses: como, nas palavras de Hegel, o período da “consciência infeliz”. A antítese entre noite e dia, que Hölderlin evocou como perene alternância na elegia *Pão e vinho* [*Brot und Wein*], pode coincidir (invertendo os termos contumazes das suas interpretações) com a alternância passado/presente, no ponto em que a noite é o passado tornado presente e o dia é o presente no qual se esqueceu o passado (justo porque tornado presente). O dia é, desse modo, paradoxalmente a noite “sagrada” em que “des Weingotts heilige Priester, / ... von Lande zu Land zogen.”<sup>2</sup>

Afirmar que “passado” no dionisismo originário coincida com a matéria mesma do devir e que “presente” seja nome do átimo em que o devir parece frear-se, pois conduzido ao seu paradigma (ou ao seu primeiro motor) no rosto do deus, significa retornar à coincidência heráclita dos opostos Hades/Dionísio, e, portanto, prolongar a sequência passado/presente em invisível/exibido. Louis Gernet, nas suas observações sobre o livro de Jeanmaire, com justiça apontou que uma característica fundamental da obra consiste em chamar a atenção para a “inapreensibilidade” da personalidade de Dionísio e para a escarça originalidade dos elementos cultuais e mitológicos que aí se ligam. Dionísio, como ilustra Jeanmaire, não pode ser individualizado recorrendo essencialmente às componentes específicas dos seus cultos e dos seus mitos (de cuja maior parte mostra-se herdeiro, para não dizer usurpador): sua autêntica originalidade, a verdade mais profunda da sua personalidade — entre as mais fortes e fascinantes do panteão helênico — reside e é concluída na sua própria *presença*. De modo diferente de quase todos os deuses gregos, ele não revela sua fisionomia nas atividades religiosas que preside ou nas tradições míticas de que é protagonista: elas se reagruparam em torno dele, quase como sobreposições a posteriori, por causa de alguns aspectos (e não sempre aspectos fundamentais) do universo próprio que ele impõe com sua presença única. Dionísio é, portanto, *exibição* de uma realidade cujo ser profundo é diferenciado pela tonalidade passado-morte-invisível: Dionísio é o paradoxo divino do recordar o que se esquece, do presente no qual o passado sobrevive

<sup>2</sup> Em alemão, no original. Tradução: “sacerdotes santos do deus do vinho / ... vagueavam de terra em terra.” (n. t.)

justo porque cessou de ser. Com muita exatidão Jeanmaire especifica que Dionísio não é o “deus da morte” e que não existe um seu “paraíso” como sede ultraterrena dos seus eleitos; Dionísio não é “deus da morte”, mas com sua presença única evoca a morte e o além. Ao sublinhar essa tese de Jeanmaire, Gernet tocou um ponto fundamental da essência de Dionísio, configurando o deus dentro do contexto do pensamento de Platão como o provável *Outro*, o oposto ao mundo das ideias. Isso enriquece e aperfeiçoa o conceito de deus inapreensível, transformando-o naquele de deus da antítese, no quadro do fenômeno em que Gottfried Benn disse “o Nada que exorta à forma”. Dionísio é “a exibição do nada”: o passado que dura dentro do presente no instante em que cessa de ser.

O distanciar-se do passado, que cai no nada quando dura no presente, é a noite seguida do distanciar-se dos deuses? Se, como nós pensamos, a resposta deve ser afirmativa, a consequência do distanciar-se dos deuses — a noite da “consciência infeliz” — coincide não apenas com a dor fatal na fratura entre passado e presente, mas com a necessidade de morrer antes de renascer. O antigo pressuposto das experiências iniciáticas torna-se norma fundamental da experiência humana do ser, quando diante dos homens são colocados não os deuses identificáveis com base em suas prerrogativas e nos seus mitos, mas os deuses — como Dionísio — “inapreensíveis”: os deuses que são exclusivamente “o divino”, que não são suscetíveis de atributos *reveladores*, mas que com sua presença evocam a realidade do universo.

Nesse ponto é importante notar que o deus grego mais suscetível, além de Dionísio, de ser identificado como “o deus” por excelência, além de todo atributo e de toda prerrogativa cultural e mítica, é Apolo. É de fato impossível descrever Apolo como um determinado aspecto do divino; os próprios temas de sua mitologia são proposições das grandes constantes do ser no reflexo da sua presença. Não por acaso, portanto, aqueles que nos últimos duzentos anos experimentaram as dores da “consciência infeliz” com muita frequência se encontraram diante da antítese Dionísio/Apolo. Não pensemos apenas em Nietzsche, mas em Creuzer, em K.O. Müller, em Bachofen. Seria possível dizer, com efeito, que o drama ínsito nas relações com o passado “sagrado”, o drama do dever esquecer para saber verdadeiramente, tenha assumido as formas de uma discórdia entre Dionísio e Apolo, porque eles — como “divindades por excelência” e não singulares aspectos do divino — podiam identificar-se melhor do que qualquer outro deus com os deuses “ausentes”. Assim foram

reconstruídas neles as duas fases, respectivamente de perda e de recuperação, que condicionavam as relações com o passado “sagrado” e que, tomadas de modo isolado uma da outra, não podiam conduzir à plenitude. “Die griechische Bildung ist ein Ganzes”<sup>3</sup>, afirmou Friedrich Schlegel, e tal sentença era destinada a valer não só como advertência para a filologia (a fim de que afrontasse a cultura helênica na sua globalidade), mas como reconhecimento da incindibilidade entre Dionísio e Apolo, não tanto na originária “realidade histórica” quanto nas faculdades cognoscíveis de quem jazia dentro da noite da “consciência infeliz”. A insistência no caráter trágico e doloroso da experiência dionisíaca nasce então não apenas de uma tonalidade primordial da presença do deus, mas sobretudo da impossibilidade de isolar o universo que ele impõe daquele que impõe Apolo, e, portanto, da fatalidade de um contraste insanável. Aqueles que viviam na noite da “consciência infeliz” não se limitaram a voltar-se para os mitos antigos como a fontes de revelação, mas criaram uma nova mitologia: evocaram novas imagens de divindade no instante mesmo em que percebiam dolorosamente as consequências do afastar-se dos deuses. Os nomes de Apolo e de Dionísio, como aparecem nos escritos de Friedrich Schlegel, dos românticos de Heidelberg, de Bachofen ou de Nietzsche, designam duas novas divindades que correspondem às duas fases do doloroso esquecer/saber nos confrontos do passado; e tais nomes são fatalmente os nomes das duas divindades antigas em que o divino sofria menos limitações atributivas: Apolo e Dionísio, os “deuses por excelência”, os protótipos — enquanto tais — dos deuses que se distanciaram.

Isso não quer dizer, naturalmente, que a antítese Apolo/Dionísio não tenha algum significado originário na história da religião grega; mas é provável que no âmbito grego seria mais exato falar de uma diferença do que de uma antítese. Apolo foi profundamente diferente de Dionísio (basta pensar, por um lado, nos vínculos estreitíssimos entre a religião de Apolo e a política, e, por outro, na absoluta estraneidade de Dionísio em relação à esfera política), mas os dois universos impostos pela presença das duas divindades não deviam de fato ser evocados ao mesmo tempo, de modo a constantemente configurar o contraste. As páginas muito equilibradas que Jeanmaire dedica à presença seja de Apolo seja de Dionísio no santuário de Delfos esclarecem que Dionísio “não despertava o ciúme de Apolo, uma vez que não aparecia em

<sup>3</sup> Em alemão, no original. Tradução: “A educação grega é um todo.” (n. t.)

concorrência com Apolo no âmbito que este se reservava”. Por certo não se tratava apenas de uma diferença formal entre o culto de Apolo, eminentemente oracular, e o de Dionísio, quase estranho à mântica (na Grécia), mas sim da fundamental autonomia das duas esferas, dos dois universos, evocadas por uma e outra divindade: autonomia que tornava precário o contraste, enquanto por vezes podia consentir (como em Delfos) a aliança. Mas justo essa autonomia entre a divindade que com sua presença única impunha o pensamento do além e a divindade depositária da interpretação da palavra do “divino” tornou-se impossível para quem vivia na noite da “consciência infeliz”, depois que os deuses “se distanciaram”. Nasceram então os dois novos rostos: Apolo e Dionísio como símbolos de um contraste perenemente ativo e insanável, que era sobretudo o contraste fundamental no acesso ao passado — o contraste entre viver e saber, entre abandono e razão, o paradoxal esquecer para saber que, em termos temporais, tornava-se o esquecer o passado para vivê-lo no presente. Se, entretanto, eliminamos da proposição precedente o adjetivo “paradoxal” (ou se, pelo menos, considerarmos-lo apenas como atributo da genuinidade do acesso ao divino), de novo nos encontraríamos no âmbito originário do antigo Dionísio. Toda a dialética entre Dionísio e Apolo se transforma de linguagem da nova mitologia do tempo da “consciência infeliz” em autêntica linguagem dionisíaca, se eliminarmos os nomes das duas divindades e reconhecermos em seu lugar duas constantes no interior do dionisismo. Como já dissemos, é de fato oportuna a definição da essência da experiência dionisíaca como lei “do Nada que exorta à forma”, definida por Benn. Mas não se trata de um contraste trágico e doloroso, mas sim, e de modo mais exato, de um paradoxo: na época em que os deuses “ainda não se distanciaram”, o paradoxo do divino.

4. Não longe das experiências românticas da “consciência infeliz” está o ateísmo do marques de Sade; e sobretudo tal analogia tem verdade e valor enquanto uma e outra postura diante do divino (“que se distanciou” — “que não é”) estão sob o signo de Dionísio. No pensamento de Sade a crueldade e a explicação de toda imaginável atividade sexual “colmatam o vazio deixado pela ausência de Deus” (como escreve Klossowski no prefácio para *Aline et Valcour*). Dizemos, de imediato, que não pretendemos estabelecer nenhum paralelo, necessariamente arbitrário e insensato, entre a *débauche*<sup>4</sup> dos personagens

<sup>4</sup> Em francês, no original. Tradução: “ruína”. (n. t.)

de Sade e as ações rituais dos devotos de Dionísio (tanto mais que a componente sexual do dionisismo é quase ausente — como sublinha Jeanmaire — no menadismo). Do mesmo modo, não queremos avaliar o “dionisismo” de Sade considerando análogas a ferocidade do deus evocado por Eurípides, nas *Bacantes*, e as dos heróis de Sade. A relação que nos propomos a colocar em evidência é menos óbvia e mais autêntica. De fato, Sade não pode ser dito devoto nem de Dionísio, nem de qualquer outro deus: para ele, “Deus” não existe; citamos no início a noite da “consciência infeliz” justamente para evitar reconhecer no comportamento dos personagens de Sade algum ato de devoção das divindades nomeadas ou silenciadas. Entretanto, existe para Sade um fundamental princípio de contradição — não personificado, presente na raiz do ser — que atribui à satisfação dos desejos de crueldade e de atividade sexuais livres de qualquer censura a característica de “perversões” e de “anomalias monstruosas”, no mesmo instante em que Sade aí reconhece um comportamento universalmente ideal: o comportamento da idade de ouro. É provável que já se insistiu em demasia (mesmo para a influência dos estudos de psicologia sobre o assim chamado comportamento “sádico”) na presumida necessidade de infringir uma lei social ou religiosa como condição essencial da plena satisfação dos personagens “perversos” ou “monstruosos” de Sade. Na realidade, bastaria pensar no significado profundo de símbolos como o castelo ou o monastério inacessíveis (onde se desenvolvem as “monstruosidades” evocadas por Sade) para entender que o princípio de contradição, ínsito no pensamento de Sade e no comportamento dos seus personagens, não é dirigido tanto contra as censuras da sociedade quanto contra à existência humana na sua inteireza. O castelo ou o monastério, isolados do resto do mundo, são os núcleos do mundo futuro: símbolos de *fundação* de uma futura idade de ouro, da qual se pode dizer apenas que nascerá da contradição sistemática do humano e da humanidade como espécie.

Nesse sentido, Sade é particularmente próximo ao dionisismo ou, de modo mais exato, sua experiência abre um caminho diverso ao “dionisismo” do tempo da “consciência infeliz”. Mais do que evocar o contraste Dionísio/Apolo, Sade sugere que a experiência do nada, se vivida na sua plenitude, possa conduzir para a forma graças à força que é ínsita no nada e que o impele ao ser. Além disso, ele reconhece em todo comportamento humano que tenha como perspectiva o sofrimento e a morte (enquanto consequência de assassinato ou atividade sexual estranha à conservação da espécie) um cami-



nho para o nada. Um indício da autêntica posição de Sade nos confrontos com a “consciência infeliz” é constituído, aliás, pelo assim chamado aparato erudito de alguns dentre seus romances: pelas notas que justificam o comportamento dos personagens com a citação de institutos da antiguidade e, em geral, pelo horizonte de um passado em que os homens eram “mais livres” ou “mais razoáveis” (mais próximos do nada). É de novo o passado que, para sobreviver, deve ser esquecido e assim durar no presente. O presente em que vive Sade esqueceu o passado e Sade o deplora; mas a fatalidade desse esquecimento que aparece como uma degeneração (as proibições religiosas e sociais) permite a quem se isola do presente — no castelo ou no monastério — viver o passado e fundar o futuro. Desse ponto de vista, os símbolos dos “lugares inacessíveis”, onde se cumprem “monstruosidades”, permitem a Sade explicar quase de modo didático o processo esquecer/saber, quebrando a simultaneidade das duas experiências e isolando — uns no “mundo”, outros no “castelo inacessível” — aqueles que esqueceram daqueles que sabem.

O elemento de contradição no comportamento dos personagens de Sade é, como a essência do dionisismo, o que, com sua presença única, impõe o pensamento do além. No entanto, o além de Sade não é um convencional reino ultraterreno, mas — em termos temporais — o além da espécie humana: a idade de outro ou a “forma” à qual exorta o Nada.

Se confrontamos tais proposições com o pensamento de Bachofen sobre a essência grega do dionisíaco, podemos observar que somente a preocupação histórica impediu Bachofen de lançar sua noção do reino de trevas, que pertence à matéria e, assim, também à vida, até o valor de pressuposto do comportamento “monstruoso” dos personagens de Sade. Segundo a interpretação de Bachofen, na experiência dionisíaca grega a vida pertence ao reino da morte — ao reino de Dionísio —, do qual ela brota continuamente apenas para garantir a multiplicidade dos mortos. Bachofen afirma, todavia, que Dionísio exige a “profusão vital” e que “Dem phallischen Gott der werdenden Welt ist das junge frische Leben am liebsten”<sup>5</sup>. Ele sublinha, além disso, até que ponto a lei que exige tal “profusão vital” quer também a morte, uma vez que morrer é pagar o próprio débito à matéria, e menciona a crueldade daqueles que estão sujeitos à força do deus: as mães que sacrificam os próprios

<sup>5</sup> Em alemão, no original. Tradução: “O deus fálico do mundo em gestação deseja a jovem e fresca vida.” (n. t.)

filhos, as bacantes ferozes.

Mais do que qualquer outro historiador, Bachofen insistiu em configurar Dionísio como “deus das mulheres”, persuasor e sedutor do ânimo feminino. O princípio de vitalidade apaixonada é, para Bachofen, essencialmente feminino. Nesse ponto ele é distante do pensamento de Sade e sua oposição pode se configurar na antítese entre abandono entusiástico (feminino) à lei do nada e deliberada vontade (masculina) de aplicar a lei do nada. No quadro concebido por Bachofen, os heróis de Sade seriam criaturas “apolíneas”, masculinas, convertidas ao dionisismo e convencidas a colocar ao serviço do deus das mulheres sua vontade masculina.

Essa antítese tem um significado profundo no âmbito do período da “consciência infeliz”, uma vez que contrapõe abandono e vontade como normas de comportamento em relação com a ausência dos deuses. Abandono é, aliás, o comportamento fatal de quem, depois que os deuses “se distanciaram”, evoca uma nova mitologia em que reconhece um novo Dionísio e um novo Apolo: criar um mito significa, se o mito é genuíno, abandonar-se ao fluxo do mito, deixá-lo expandir em si. A vontade, ao contrário, no sentido do comportamento volitivo dos personagens de Sade, que procura obedecer à lei do nada com a convicção de que nada “urja a uma forma” (à forma), exclui a criação de mitos: Creuzer e Bachofen foram genuinamente criadores de mitos (além de estudiosos de mitos), Sade não criou nenhum mito, mas foi obrigado a *sofrer* um mito: o mito do dever, que com menor exatidão se poderia também chamar mito do desejo, da libido etc., e que impõe a seus personagens o dever de explicar toda forma de crueldade e de atividade sexual estranha à conservação da espécie, de modo que os homens obedeçam sem reservas a lei do Nada.

5. A importância, no pensamento de Sade, da vontade como instrumento para adequar-se à lei do Nada induz espontaneamente a reconhecer na futura idade de ouro, ou na forma em que emerge o Nada, que está no horizonte dos personagens de Sade, um modo diverso daquele de Schopenhauer apenas enquanto projetado no futuro e ignoto. Excluindo o ignoto (ao menos nos limites garantidos pela faculdade profética), o mesmo discurso conduz, em uma etapa sucessiva, a Nietzsche. O mundo futuro é profetizado por Nietzsche em termos que Bachofen em partes teria aprovado, mas que, nas suas últimas conclusões, Bachofen por certo teria considerado sumariamente negativos. É evidente, com efeito, a angústia que proporcionaria ao patricio da Basileia

uma profecia segundo a qual a dissolução social igualitária correspondente ao advento soberano de Dionísio teria sido a preparação do advento dos grandes guias, destinados a dominar as multidões de homens tornadas livres e iguais pela soberania do deus. No nosso discurso, todavia, o pensamento de Nietzsche e suas críticas ao de Schopenhauer são particularmente importantes como conclusões da experiência da “consciência infeliz”, que também foi própria a Bachofen.

Retomando o adjetivo consagrado por Nietzsche, mas em sentido muito diverso, Jeanmaire conclui seu volume afirmando que “na história, por certo muito *inatual*, do dionisismo” a negação radical dos valores tradicionais, própria do cristianismo dos primeiros séculos e também voltada contra o culto de Dionísio, representa provavelmente um elemento de atualidade. Escrevendo assim, ele estabelece um paralelismo entre a função que reconhece peculiar ao dionisismo — a renovação de uma visão do universo e do destino — e aquela, por ele considerada análoga, do cristianismo. Esses grandes movimentos de renovação espiritual — sustenta Jeanmaire — são caracterizados sobretudo por uma violenta e iconoclasta destruição dos valores tradicionais (e apenas de modo secundário por uma renovação ideológica ou pela epifania de novos deuses). A história espiritual da humanidade é, portanto, escandida por movimentos de revolta e de destruição, que marcam o ritmo profundo da vida. Do dionisismo é assim *inatual* a ideologia e, antes, atual é o caráter destruidor e inovador.

A contraposição dos adjetivos “atual” e “inatual” nos conduz, além disso, ao núcleo do nosso discurso, isto é, ao significado e ao valor do tempo, seja no dionisismo originário, seja naquele nascido na noite da “consciência infeliz”. Ao criticar o pensamento de Schopenhauer, Nietzsche de fato se preocupou de modo particular com o significado e a natureza do tempo. Se, para Schopenhauer, o passado existe enquanto intelecto movido pela vontade que lhe traça a forma, para Nietzsche é preciso considerar o “passado do intelecto”, sua história, ou melhor, sua pré-história. Desse modo será possível penetrar a noite em que afunda o passado (ou a parte de passado) que não pode encontrar-se no pensamento presente, uma vez que o pensamento presente o considera causa do presente. Essa perspectiva antropológica e psicológica das relações entre passado e presente (que evidentemente encontra paralelos nas pesquisas de Darwin e de Spencer) conclui, em certo sentido, o período da “consciência infeliz”, dado que tende a atribuir a tal período uma precisa cono-

tação histórica, mais do que existencial. Se o paradoxo dionisíaco consiste na dolorosa consciência entre esquecer e saber, o pensamento de Schopenhauer pode ser considerado sua radicalização, ou melhor, sua formulação em nível rigorosamente intelectual e na perspectiva mais de uma filosofia do conhecimento do que de uma experiência religiosa. O presente contém o passado pois o intelecto presente, movido pela vontade, concebe a única realidade do passado, excluindo um passado jacente no passado. O período da “consciência infeliz” coincide, portanto, com uma condição existencial, da qual o desaparecimento dos deuses é formulação em termos mitológicos. Mas quando Nietzsche propõe descobrir o passado “esquecido” (inexistente, do ponto de vista do intelecto presente) no gradual nascimento do intelecto — no “passado do intelecto”, seria possível dizer, se a realidade do intelecto não devesse ser considerada como globalidade, ainda sem descuidar de sua diferenciação interior —, ele configura a noite da “consciência infeliz” como um determinado período da história e o distanciar-se dos deuses como um momento de alternados ciclos das relações entre homem e divino. Nessa perspectiva, os nomes de Dionísio e de Apolo não são mais, como para Creuzer e para Bachofen, designações de novos rostos divinos, nascidos dentro de uma nova mitologia correspondente à percebida condição existencial, mas símbolos — não mitos — das alternadas direções da história e das metamorfoses da humanidade. De Bachofen, com efeito, Nietzsche extrai não o *mito* de Dionísio, mas a historicização do dionisismo como instante, repetido, das metamorfoses humanas, e leva tal esquema histórico a conclusões que (como já notamos), é provável, teriam horrorizado Bachofen.

Seria profundamente romântico, e com toda probabilidade arbitrário, afirmar que o deus, tornado por Nietzsche de fato “inatual” enquanto descido da esfera atemporal do mito àquela do tempo histórico, fosse vingado com sua arma costumeira: isto é, conduzindo à loucura o heterodoxo. O esquema desse discurso “romântico” foi entretanto usado — mas com diversos tons e diversos fins — por Thomas Mann, no *Doktor Faustus*: se substituimos a palavra “demônio” pelo nome de Dionísio, Adrian Leverkühn se revela um Nietzsche que entrou em contato com o deus, mas que dele usufruiu conduzindo-o para dentro do tempo histórico, e expiou com a loucura sua culpa. A culpa de Nietzsche (uma vez que assim é preciso dizer, mesmo sem querer falar de uma punição) consistiu em usufruir historicamente de Dionísio, em descer Dionísio para dentro da história presente e futura, em configurar o advento

soberano de Dionísio como fase fatal da história humana, preparadora da vinda dos grandes guias, dos humanos soberanos das multidões. Não foi genuína mitologia, mas tecnicização de um mito: o esforço por concluir a noite da “consciência infeliz” determinou a contemplação dos demônios, mais do que o retorno dos deuses.

## ENTRE JESI E PAVESE TEMPO FESTIVO COMO ATO DE RESISTÊNCIA

Davi Pessoa Carneiro  
UERJ

**RESUMO:** O presente ensaio aborda algumas questões sobre mito e tempo festivo no pensamento de Furio Jesi e Cesare Pavese, assim como na reflexão de Jesi sobre a presença-ausência da festa na trilogia de Pavese. A perda da possibilidade de aceder à festa passa a ser o ato de criação e de resistência, a potência-de-não, tal como discutida pelo filósofo Giorgio Agamben. Em última análise, a máquina mitológica e a inoperosidade coincidem, portanto, com a própria festividade, com o “fazer a festa”, com o sacrifício e com o desativar e tornar inoperosos os gestos, as ações e as obras humanas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mito. Tempo festivo. Ato de criação. Inoperosidade.

## BETWEEN JESI AND PAVESI FESTIVE TIME AS ACT OF RESISTANCE

**ABSTRACT:** The present essay is focused on some questions about myth and festive time in the thought of Furio Jesi and Cesare Pavese, as well as, in the reflection of Jesi about the presence-absence of feast in Pavese's trilogy. The loss of the possibility of access the feast becomes the act of creation and resistance, the potency-of-no, in the same way it is discussed by the philosopher Giorgio Agamben. Thus, in the last analysis, the mythological and the inoperosity coincide with the festivity, with the “having the feast”, with the sacrifice and with the deactivating and making inoperose the human gestures, the actions and the works.

**KEYWORDS:** Myth. Festive time. Act of creation. Inoperosity.

Davi Pessoa Carneiro é tradutor e professor adjunto de língua e literatura italiana na Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

## ENTRE JESI E PAVESE TEMPO FESTIVO COMO ATO DE RESISTÊNCIA

Davi Pessoa Carneiro

Furio Jesi (1941-1980) dedicou-se por alguns anos de sua breve existência ao estudo do mito. O mito, segundo Jesi, não significa a transcendência de um objeto conhecido nem o reenvio, diante do objeto a ser conhecido, a algo que o transcenda. O mito, portanto, é desprovido de transcendência; é um agir, ou seja, uma operação em palavras ou em imagens. O mito, do mesmo modo, traz em si uma ambivalência. Jesi segue os rastros de tal ambivalência, por exemplo, nos escritos de Cesare Pavese, Rilke, Rimbaud, a saber:

O mito em sua milenária realidade histórica é a história verdadeira por excelência e a história falsa por excelência, a narrativa da verdade que não necessita absolutamente de motivações e a fábula à qual não se podem motivações, pois não é verdadeira.<sup>1</sup>

O mito, assim, é um fluir, e continua a fluir independentemente do fato que os homens reconheçam nele o paradigma do necessariamente verdadeiro ou do naturalmente falso, e ainda, ambivalentemente, o mito “tem a impassibilidade dos deuses, mas também das coisas finitas que existem mesmo morrendo no momento em que nascem.”<sup>2</sup>

É importante destacar que, para Jesi, não existe uma substância do mito, mas, sim, uma máquina que produz mitologias. A máquina mitológica é uma sorte de labirinto, como sagazmente a concebe Giorgio Agamben, no ensaio “Sull'impossibilità di dire io. Paradigmi epistemologici e paradigmi poetici in Furio Jesi”, isto é, um sofisticado mecanismo apotropaico, visto que “interioriza aquilo que mantém a distância.”<sup>3</sup> A máquina mitológica, assim, mantém

<sup>1</sup> JESI, Furio. Mito e non conoscere. *Riga*, Milano, n. 31, p. 92, 2010.

<sup>2</sup> Ibidem, p. 92.

<sup>3</sup> AGAMBEN, Giorgio. Sull'impossibilità di dire io. Paradigmi epistemologici e paradigmi poetici in Furio Jesi. *Riga*, Milano, n. 31, p. 147, 2010. O texto foi publicado originalmente em *Cultura Tedesca*, Roma, n. 12, p. 11-20, 1999; depois em AGAMBEN, Giorgio. *La potenza del pensiero*. Vincenza: Neri Pozza, 2005.

duas forças ambivalentes num duelo constante, capaz até mesmo de envolver o eu do autor de modo dramático em sua possibilidade e impossibilidade de dizer eu. Isto é, o sujeito não basta vir ao mundo, mas precisa se apresentar, porém na medida em que tal operação se põe em movimento uma distância se interpõe, e o eu que *a priori* articulava seu discurso com segurança se confronta com outro eu que não apenas se sente inseguro, mas que coloca em dúvida sua própria existência. Agamben, no ensaio citado, faz referência ao segundo projeto de prefácio para a seleção de textos de *La macchina mitologica* (1979), em que Jesi argumenta a complicada operação mimético-teatral em questão. Segundo Jesi:

O eu que está “seguro” realiza seu discurso, neste livro, com o eu que não somente não está seguro, mas que tem uma grande suspeita que jamais estará. Na base da técnica de conhecimento por composição se encontra esse cruzamento de duas vozes, que não pode ser definido dialético senão na medida em que “dialético” significa puramente e simplesmente “dramático”.<sup>4</sup>

Para Agamben, a máquina mitológica é um recalque ou uma máscara do eu, ou melhor, uma “dramatização ou uma teatralização em duas vozes do sujeito, de seu ritmo interior e de sua íntima cisão”, e, ainda, “coincide com sua possibilidade ou impossibilidade de dizer eu”.<sup>5</sup>

Nesse caso, seria melhor substituir a adversativa “ou” pela conjunção aditiva “e”, visto que a possibilidade e a impossibilidade de dizer eu ocorrem no mesmo instante. Tal como no labirinto, essas duas vozes se interiorizam no mesmo instante em que se mantêm distantes, isto é, há nesse fluxo permanência e destruição do próprio eu.

Em *Spartakus*, Furio Jesi escreve que o eu:

é o elemento comum, o ponto de intersecção entre dois universos: aquele da vida e do tempo histórico, aquele da morte e do tempo mítico... O eu que sofre o tempo histórico mesmo sendo partícipe do tempo mítico, no instante em que acede ao mito se expande como uma fonte, isto é, destrói-se num processo dinâmico que envolve sua duração histórica. O eu, em suma, é realmente partícipe do curso da história quando chega a identificar com esse o curso de sua destruição, e, portanto, de seu acesso ao mito.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Ibidem, p. 146.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 146.

<sup>6</sup> JESI, Furio. *Spartakus*. Simbologia della rivolta. Org. Andrea Cavalletti. Torino: Bollati Borin-ghieri, 2000, p. 141-142.



Importante ressaltar, aqui, que destruição, tal como a pensa Jesi, não significava morte como fim da vida, como bem destacou Andrea Cavalletti, em “Festa, scrittura, distruzione” — prefácio do livro *Il tempo della festa* — no qual Cavalletti argumenta que destruição deve ser pensada como “perda dos limites do eu individual no encontro com o mito”, e que tal encontro, em *Spartakus*, “assume um sentido político: corresponde a um ato de insurreição que pode ser compreendido não como sacrifício da vida, mas como sacrifício e autodestruição das componentes burgueses do sujeito, no acesso ao outro e novo tempo do mito.”<sup>7</sup> Nesse sentido, podemos compreender melhor a investigação realizada por Jesi sobre a obra de Cesare Pavese.

Vale a pena nos determos um pouco sobre as primeiras impressões do ainda jovem Furio Jesi, quando, na escola, entrou pela primeira vez em contato com a literatura de Pavese, ou melhor, com um único poema do escritor, “I mari del Sud”. Jesi, entre os anos 1951 e 1953, leu o poema de Pavese durante uma aula, com sua professora de literatura italiana, a qual falava de um amigo falecido há pouco tempo. Por isso, o poeta não representava ainda um daqueles monumentos intocáveis ou incompreensíveis a um jovem estudante, assim, Jesi teve a “possibilidade de lê-lo de modo crítico e curioso”, e tal poema provocou uma certa ambivalência em seu modo de pensar, que naquela ocasião o estudante considerou como sendo uma impressão contraditória e negativa: “Por um lado, parecia-me um belo poema para ser lido, que dá gosto de ler; por outro, dava-me a impressão de um poema escrito por um homem que deseja ser um grande poeta, que deseja se tornar o grande poeta; que talvez não o seja.”<sup>8</sup> Jesi afirma que naquele momento lhe provocava um certo incômodo o contraste entre a musicalidade dos versos, entre a épica e a lírica, ou seja, solene, e seu conteúdo que parecia estar aquém de seu mundo. Mas, ao mesmo tempo, o jovem leitor de Pavese encontrava também naqueles versos coisas cotidianas não “suficientemente lendárias ou remotas”. Esse acontecimento lhe traz uma questão: “O jovem de então, do início dos anos 1950, não conseguia verdadeiramente entender o classicismo e a grandeza de Pavese?”<sup>9</sup>, visto que aquele jovem não tinha muita familiaridade com a literatura moderna e não conseguia aceitar a lírica anacrônica do poeta? Jesi nos diz que

<sup>7</sup> CAVALLETTI, Andrea. Festa, scrittura e distruzione. In: JESI, Furio. *Il tempo della festa*. Org. Andrea Cavalletti. Roma: Nottetempo, 2013, p. 16.

<sup>8</sup> JESI, Furio. *Il tempo della festa*, op. cit., p. 119.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 121.

“era certamente assim. Mas aprendi mais tarde que havia também alguma coisa de verdadeiro naquela primeira impressão crítica”, e acrescenta:

Aprendi, sobretudo, a partir do momento em que comecei a confrontar como mitólogo a obra de Pavese, as relações de Pavese com o mito, e também com aquele que foi chamado de o ‘mito de Pavese’, o resultado da transfiguração mitológica da própria figura do escritor.<sup>10</sup>

Portanto, a parte de verdade que o jovem Jesi não conseguia explicar naquela fase de sua vida se mostra, depois, como o contraste “entre a convicção, que Pavese teve, ao reencontrar no repertório das imagens mitológicas um léxico poético imanente na natureza, e a escolha deliberada, que ele fez, de usar de um modo ou de outro aquele léxico.”<sup>11</sup> Essa concepção retoma a reflexão que se faz presente no início deste ensaio, ou seja, que o mito é desprovido de transcendência, ou ainda, que o mito é uma questão de linguagem. Pavese, segundo Jesi, acreditava no valor dos mitos como sistema de relações existentes na natureza. Não teria condição, aqui, de desdobrar toda a questão entre a existência na natureza de um sistema de relações e imagens mitológicas, porém cabe ressaltar que Pavese ligava tal existência a uma impossibilidade para o homem moderno de viver uma experiência coletiva do mito. Ao homem moderno é retirada a possibilidade de falar com a natureza, usando a linguagem da natureza que é aquela do mito. Na concepção de Jesi,

para Pavese os homens modernos não são mais capazes de experimentar todos juntos, intimamente, com a totalidade de seu ser, a veracidade objetiva e imanente na natureza do vocabulário da natureza. Com esse vocabulário, que é feito de imagens mitológicas, o homem moderno, seja ele poeta ou não, pode ter, no mais, relações individuais, mas não como membro de uma comunidade que é toda ela partícipe daquela riqueza.<sup>12</sup>

Desse modo, só lhe resta o mito do sacrifício, pois é “o único mito em que o indivíduo pode estar a sós em sua relação com a linguagem dos mitos, e apesar disso se une à sua comunidade porque deve estar sozinho, em base a uma lei que é aquela de sua comunidade”,<sup>13</sup> em última análise, “o mito do sacrifício

---

<sup>10</sup> Ibidem, p. 121.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 121-122.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 125.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 125.

é o único que permite ficar sozinho diante do mito, e em acordo com sua comunidade — em tempos nos quais o acesso comunitário ao mito é impossível.”<sup>14</sup>

O mito do sacrifício é um mito de morte, no entanto, não desvinculado da própria vida. Ainda: o mito do sacrifício estabelece uma íntima relação com o problema da festa, ou melhor, com o *tempo festivo*. O paradigma com que Jesi confronta tal problema é justamente o da máquina mitológica. No ensaio “Cesare Pavese dal mito della festa al mito del sacrificio”, escrito em 1966, Jesi analisa o “sentido da festa” na trilogia de Pavese: *Bella estate* (1940), *Il diavolo sulle colline* (1948) e *Tra donne sole* (1949). A festa é o paradigma dos três romances, a ausência com a qual as personagens se debatem, visto que não há mais a festa que confere valor à experiência coletiva, na qual os símbolos da morte, da terra, por exemplo, eram descobertos como uma verdadeira realidade. Porém, como destaca Jesi,

nas aventuras dos personagens de Pavese o mito não está ausente, pois em Pavese não faltou o “sentido de festividade”, porém a relação com o mito está garantida não pela participação às realidades da festa, mas, sim, pela submissão à lei que forçava os “heróis” a procurarem o tesouro, e que se configura como lei moral.<sup>15</sup>

No entanto, a máquina mitológica implica a impossibilidade para o eu do escritor de aceder à própria festa. No ensaio “Cognoscibilità della festa”, Jesi escreve:

Quando a festa não é mais possível, pois não existem mais os pressupostos sociais e culturais para uma experiência da coletividade que “no mais profundo” seja “mais semelhante à alegria que à melancolia”, a memória da festa antiga e perdida assume numa nostalgia um sobressalto tão nítido que atrai no âmbito da “festa” em negativo, da forma em concavidade, toda experiência que seja coletiva, dolorosa, e que em alguma medida corresponda — exatamente em negativo — às características da verdadeira festa.<sup>16</sup>

Se a verdadeira festa não é mais possível, então essa perda impõe o sacri-

<sup>14</sup> Ibidem, p. 126.

<sup>15</sup> JESI, Furio. Cesare Pavese dal mito della festa al mito del sacrificio. In: *Letteratura e mito*. Torino: Einaudi, 1968, p. 164-165. O texto foi publicado originalmente como introdução de *La bella estate*, de Cesare Pavese, na série “Nuova Universale Einaudi”, Torino, 1966.

<sup>16</sup> JESI, Furio. *Conoscibilità della festa*, In: *Il tempo della festa*, op. cit., p. 66.

fício como horizonte e fundamento do agir, e este se torna para o escritor o próprio ato de criação. Este se dá a partir de uma obrigação moral que transforma o presente no lugar e no tempo do mito. Em Cesare Pavese, segundo a concepção de Jesi, “a recusa da narrativa abertamente fantástica e a vontade de envolver na esfera do mito os acontecimentos e as presenças do hoje”<sup>17</sup> estabelecem um vínculo entre mito e moral, entre comportamento e sacrifício humano, criando uma genuína epifania mítica do real. Em seu diário — *Il mestiere di vivere* —, no dia 17 de setembro de 1943, Pavese escreve: “O lugar mítico não é aquele individualmente único, tipo santuário ou coisa semelhante, mas, sim, aquele de nome comum, universal, o *prado*, a *selva*, a *gruta*, a *praia*, a *clareira*, que em sua indeterminação evoca todos os *prados*, as *selvas*, etc.”<sup>18</sup>, ou seja, lugar em que as realidades das antigas festas jazem latentes e, ao mesmo tempo, lugar em que os homens não podem mais participar de uma coletiva epifania de verdade. Como operar a máquina mitológica se no ato de criação se interpõe uma resistência? Talvez, compreendendo de um novo modo a relação íntima existente entre criação e resistência. Giorgio Agamben, em “Che cos’è l’atto di creazione?” — retomando a questão e a reflexão de Gilles Deleuze, conferência realizada pelo filósofo francês em Paris, em 1987 — procura definir melhor por que o ato de criação é um “ato de resistência”, visto que “Deleuze não define o que significa ‘resistir’ e parece dar ao termo o significado corrente de opor-se a uma força ou a uma ameaça exterior”.<sup>19</sup> Agamben, mais adiante em seu texto, define seu modo de pensar a relação entre criação e resistência:

Há, em todo ato de criação, algo que resiste e se opõe à expressão. Resistir, do latim *sisto*, significa etimologicamente “deter, manter parado” ou “deter-se”. Esse poder que mantém e detém a potência em seu movimento em direção ao ato é a impotência, a potência-de-não. Ou seja, a potência é um ser ambíguo, que não só pode tanto uma coisa que seu contrário, mas contém em si mesma uma íntima e irredutível resistência.<sup>20</sup>

Nessa perspectiva, podemos compreender melhor a noção de tempo festivo tanto em Jesi quanto em Pavese: é o tempo que não é mais e que, mesmo

<sup>17</sup> JESI, Furio. Cesare Pavese dal mito della festa al mito del sacrificio, op. cit., p. 168.

<sup>18</sup> PAVESE, Cesare. *Il mestiere di vivere*. Torino: Giulio Einaudi, 1975, p. 244.

<sup>19</sup> AGAMBEN, Giorgio. Che cos’è l’atto di creazione. In: *Il fuoco e il racconto*. Roma: Notte-tempo, 2014, p. 39.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 46.

assim, resiste, não como potência, mas como potência-de-não: em última análise, na narrativa de Pavese — seu ato de criação e resistência —, a perda da festa não significa sua ausência absoluta, mas, sim, sua resistência, pois em Pavese, como bem destacou Jesi, “não faltou o sentido de festividade”.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> JESI, Furio. Cesare Pavese dal mito della festa al mito del sacrificio, op. cit., p. 164.

**FURIO JESI**

**2**

**O SIGNIFICADO SEXUAL DA SUJEIRA RITUAL  
SOBRE OS MITOS CONTEMPORÂNEOS  
O IMENSO, FRIÁVEL, REINO DA LINGUAGEM  
MITO E IMAGEM  
CARTAS DE CESARE PAVESE**

## O SIGNIFICADO SEXUAL DA SUJEIRA RITUAL

Furio Jesi

A pesquisa etnográfica trouxe à luz, e genericamente enquadrado no conjunto de ligações por nós conhecidas, o fenômeno da assim chamada “sujeira ritual.” Trata-se de um elemento das cerimônias iniciáticas primitivas sobre cuja natureza formal já quase não existe mais dúvida: é a proibição de lavar-se — que pode se prolongar por todo o tempo da permanência no “lugar sagrado” da iniciação —, à qual se acrescenta a obrigação de se untar de cinzas, de fuligem ou de argila.

Samter, Propp e outros estudiosos reconheceram nessa prática a intenção de confirmar com um ato ritual a incognoscibilidade (e num certo sentido também a invisibilidade) do neófito, ligada à sua permanência no Outro mundo. Propp, especialmente, pôs em evidência as sobrevivências alteradas de tal prática na tradição de fábulas populares, mesmo sem chegar a conclusões decisivas sobre o significado da própria prática, com base no material folclórico-literário por ele examinado.

Conclusões semelhantes — é necessário dizer agora — nós procuraremos dar e formular no decorrer desse estudo. É, portanto, necessário que caracterizemos ulteriormente os termos da problemática relativa, dando por conhecidos os documentos etnográficos não suscetíveis de revisão formal e já publicados.

Consideremos, antes de tudo, se o *não lavar-se* está realmente ligado ao ato de se untar de fuligem ou de argila (e, do mesmo modo, com o pintar-se de preto ou de branco: práticas em clara relação com a invisibilidade), e, conseqüentemente, pode ser interpretado através de um ponto de vista análogo.

Do ponto de vista formal, as duas práticas (*não se lavar*, e *sujar-se*) parecem análogas: assim, poderiam ser consideradas em harmonia e em consolidação uma com a outra, supondo um significado comum de características da

---

Il significato sessuale della sporcizia rituale.

Riga, Milano, n. 31 (Org. Marco Belpoliti e Enrico Manera), p. 34-35, 2010.

Texto inédito, presente em arquivo privado, escrito por volta de 1960.

Tradução de Davi Pessoa Carneiro

invisibilidade relacionada com a permanência no Outro Mundo. Nesse caso, porém, seriam características totalmente particulares. A sujeira (derivada tanto do *não lavar-se* quanto do *sujar-se*) seria uma espécie de *confirmação* da invisibilidade real do iniciado. Mas se tal invisibilidade era, de fato, real, que valor podia assumir uma sua confirmação? Presumivelmente o de entender no âmbito do rito — e, portanto, da sagrada situação em que os homens tomavam contato com o Outro Mundo — uma realidade, uma “verdade” que partia da realidade do Outro Mundo, mas que se manifestava unicamente no mundo dos viventes. O neófito, assim, (ou o “morto”) era invisível “nessa terra”, em consequência de seu pertencimento ao Outro Mundo.

Sua invisibilidade não era uma qualidade “ultra-mundana”, mas, sim, precisamente a prerrogativa imposta ao neófito por aquele estado de coisas, por isso os dois mundos estavam separados e incompatíveis um com o outro.

Porém se a invisibilidade era uma qualidade “terrena”, por qual razão devia ser *confirmada* nessa terra mediante o rito? Uma prática que valesse como confirmação podia ter, numa situação semelhante, apenas uma função sacral didascálica. Não podemos esquecer que o lado didascálico das cerimônias iniciáticas primitivas era realmente tal (isto é, separava-se do “tomar contato de modo ‘terreno’ com uma realidade ultra-mundana”) somente junto àquelas culturas primitivas menos antigas, nas quais o “sagrado” não era mais só uma coisa que se abandonava, mas algo que se “conhecia” e, portanto, podia ser objeto de ensinamento: aquelas culturas que pertenciam a um estágio mágico, e não místico, do devir histórico primitivo.

O definir-se em função, ou seja, em termos de didática religiosa, pode sem dúvida ter favorecido, depois, a sobrevivência das práticas inerentes à sujeira ritual nos patrimônios culturais. Tais práticas, de fato, alcançavam uma verdadeira formulação, cujo “contexto” podia rapidamente ser transmitido a civilizações sucessivas como patrimônio de cultura tradicional, a partir do momento em que — no que diz respeito à cultura da qual temos conhecimento — a transmissão de uma realidade formal é muito mais fácil que a transmissão de uma realidade desprovida de forma, de uma pura e simples *Ergriffenheit* [comoção].

Para ficar no âmbito das civilizações mediterrâneas, pode-se considerar a prática helênica de untar-se de argila ou de gesso (ou de se sujar de farinha ou de farelo) relativa aos iniciados aos mistérios. Os textos clássicos não destacam, porém, uma relação entre o ser manchado de branco e a morte, por mais



que essa relação possa parecer bastante explícita, sendo já ilustrada pelos hábitos de luto. Que, por outro lado, os participantes na procissão em direção a Elêusis fossem ao encontro de uma realidade infernal, está documentado também por outras características de seu traje: a bengala e o saco de viajante (cujos correspectivos estão muito presentes na literatura folclórica), a murta, a cabeça coberta.

Todos esses dados concordam ao nos indicar uma sobrevivência da prática primitiva do ato de se sujar: nada, porém, acena ao *não lavar-se*. Pode-se, aliás, perceber que nos “pequenos mistérios” de Elêusis (que precediam a iniciação eleusina) ocorriam importantes lustrações rituais, por isso oferecia água o rio Ilíssos. Tratava-se de uma verdadeira purificação por meio da água, e, portanto, de uma prática num certo sentido oposta àquela do *não lavar-se* primitivo.

Não se pode, por outro lado, supor que a lustração de Elêusis equivallesse *mutatis mutandis* à lavagem sofrida pelo neófito quando acabava o período do *não lavar-se*. À lavagem de Elêusis seguia a admissão de vestes de morte, e a viagem em direção à morte; à lavagem primitiva seguia a entrada no mundo dos vivos, e, com muita frequência, as núpcias.

## SOBRE OS MITOS CONTEMPORÂNEOS

Furio Jesi

O mito é uma “história real”, ocorrida no tempo das origens, que explica como nasceram todas as coisas do universo e como fizeram os homens, pela primeira vez, para comer, para se reproduzir, para fabricar objetos, para combater, etc. O mito fornece, portanto, ao homem “primitivo” ou “antigo” certos *modelos de comportamento* sempre válidos. Tudo já aconteceu pelo menos uma vez: para se comportar convenientemente em cada circunstância, é necessário saber como agiu o antepassado mítico na mesma circunstância, e imitá-lo. Por isso, o comportamento das sociedades “primitivas” é com frequência rigorosamente conservador: toda mudança, toda derrogação à tradição, é um absurdo ou um grave risco. As novidades objetivas (por exemplo, a chegada do *cargueiro*) são reconduzidas e bloqueadas nos esquemas tradicionais do mito (o *cargueiro*, de fato, torna-se uma embarcação mítica da prosperidade, como aquela do progenitor, etc.).

Na linguagem moderna, a palavra “mito” significa quase sempre “história não verdadeira” ou, pelo menos, “não totalmente verdadeira”. O homem possui outros instrumentos (ciência) e outras formas organizativas, com as quais enfrenta os riscos daquilo que não conhece e com as quais forma, às vezes, um modelo de comportamento.

No entanto, da psique dos homens continuam a florescer espontaneamente mitos; e outros mitos são produzidos deliberadamente, para servir a determinados objetivos. Muito frequentemente os novos mitos (ou melhor, as sobrevivências modernas dos antigos mitos) representam uma fuga das restrições e das dores da realidade histórica. Não podendo ser um “herói”, o homem cria heróis exemplares nas pessoas que gozam de particular riqueza, sucesso, notoriedade, etc. Não podendo possuir “tesouros” reais, o homem cria tesouros supremos em bens de consumo dos quais ele ressalta sua im-

---

Sui miti contemporanei.

Riga, Milano, n. 31 (Org. Marco Belpoliti e Enrico Manera), p. 126-128, 2010.

Texto inédito, presente em arquivo privado, escrito em 1971.

Tradução de Davi Pessoa Carneiro

portância e seu prestígio artificial. Não podendo viver numa comunidade efetivamente solidária, o homem cria comunidades míticas (das “sociedades secretas” das crianças às aquelas dos adultos, dos grupos de torcedores esportivos às “comunidades” hippies, etc.). A produção desses mitos está condicionada por uma série de elementos psicológicos, sociais, econômicos, etc., e é apenas compreensível se se confrontam em profundidade os novos mitos com os mitos antigos: se, por trás do mito aparentemente novo, se consegue descobrir o mito antigo, mesmo alterado ou invertido.

O quadro dos principais mitos de uma época permite traçar um diagnóstico clínico da sociedade (os mitos são geralmente, no mundo moderno, valores substitutivos: compensações de valores ausentes ou não percebidos). Ao mesmo tempo, esse quadro permite também avançar alguma hipótese sobre a sociedade sucessiva. Os mitos podem revelar, de fato, as necessidades ainda ocultas e as potencialidades latentes de um grupo humano, e de tal modo constituir um primeiríssimo sintoma revelador da direção que tomarão as transformações do grupo. Precisamente por isso que, às vezes, as imagens míticas de uma época se tornaram clamorosamente as “verdades” científicas, técnicas, sociais, da época sucessiva.

Os mitos, enfim, podem ser usados (e são usados!) para exercer uma verdadeira e peculiar hipnose sobre grupos sociais inteiros, para impor determinadas escolhas (políticas, consumistas, religiosas, etc.). Também nesses casos, a análise do mito é especialmente reveladora, pois permite superar a fachada do mito “tecnicista” ou reconhecer as modalidades e os objetivos de seu uso.

#### Esquema de sumário

1. Uma primeira definição do conceito de mito. O homem “primitivo” ou “antigo” que se fecha no mito como um escafandro, antes de mergulhar na realidade. O totem (isto é, o mastro totêmico) dos índios da América: uma narrativa mítica, esculpido e colocado em meio ao vilarejo, que explica como nasceram e como são feitos o universo e os homens. A mitologia como “manual” que prevê todas as circunstâncias importantes da existência e explica como se deve comportar nelas.
2. Nascimento de um mito novo numa população “primitiva”: o mito do *cargueiro*. Como a mitologia se adequa às circunstâncias. A mitologia está presente também na sociedade moderna. Por quê? Como?

3. Necessidade de ampliação do espaço. I) Viagens no “grandíssimo” (as peregrinações de São Brandão e as grandes viagens de exploração — a façanha dos Argonautas — a astronáutica). II) Viagens no “infinitamente pequeno” e no “primordial” (“precedentes” míticos da física atômica: o mito gnóstico da luz-matéria, a descida às origens da vida, os mitos ligados ao número 4 e as quatro valências do carbono — o mundo do ínfimo, como cópia em miniatura do mundo do grandíssimo). III) Viagens da “alma” (a experiência do grandíssimo e do pequeníssimo — os casos de Gulliver e de Alice — a “viagem” alucinatória da droga — a descida aos Infernos — o mundo “invertido” de *Through the Looking-Glass*).
4. Do “mundo invertido” à “festa” em que se suspendem o tempo e os automatismos corriqueiros: necessidade de ampliação do tempo (“festa” e “tempo livre” — a festa mítica grega — a música, a dança: Dioniso, populações “primitivas”, o mito da música libertadora — música underground — o espetáculo teatral (que evoca ou cria mitos) como “festa” coletiva — o Living Theatre — o mito do ator e da atriz).
5. Do mito do ator/atriz, ao mito do “herói” em geral: ampliação do eu (o herói “positivo” e “negativo” — herói negro —, e a mulher mítica, na antiguidade, junto aos “primitivos”, e hoje — o “Trickster”, o mago — o ocultismo, o ocultismo tecnicista (Batman) — duas alternativas do herói mítico atual o mito do líder autocrata e o mito do herói benéfico e pacífico (como Gandhi ou Schweitzer) — uma alternativa ao herói fortemente personalizado (agressivo ou pacífico): o herói-símbolo, o campeão esportivo, o cantor, etc. — o herói como aquele que tem sucesso).
6. Mitos da coletividade: ampliação das estruturas sociais (o herói-símbolo, como emblema da sociedade do bem-estar — a Atlântida e as outras sociedades perfeitas do mito antigo — os mitos modernos das perfeitas sociedades futuras — uma alternativa: a recusa das verdades oferecidas pela ciência moderna e instrumentalizadas nas atuais estruturas sociais: o mito como recusa do sistema, a contestação dos jovens — os mitos das “comunidades” hippies — um paralelo antigo: mitos de iniciação, grupos restritos e vinculados por um mito a ser repetido — mitos da cavalaria medieval — ontem e hoje, a busca pelo Oriente; a alternativa “de direita”: fundações míticas provenientes do Estado — a tripartição mítica das sociedades indo-europeias (G. Dumézil: soberania sagrada/guerra/produção).
7. Mitos da produção e do consumo: ampliação da atividade e dos bens (mitos

sobre as origens da metalurgia ou dos trabalhos artesanais em geral — o mito moderno do homem que “produz” — sua tecnicização — o valor da coisa produzida — o “tesouro” dos mitos antigos e o moderno bem de consumo que dá prestígio — técnicas de “persuasão” que se servem de elementos míticos — condicionamento das escolhas de massa; mitos antigos e “primitivos” relativos à sabedoria e ao conhecimento — mitos modernos ligados à cibernética e à automação (como conclusão do “mito da máquina”) — do mito alquímico do *homunculus* de Paracelso e do mito cabalístico do Golem ao mito do homem não-homem, o robô).

Para a iconografia da publicação poderiam ser úteis os seguintes tipos de documentos, para serem colocados ao lado uns dos outros ou alternados continuamente no contexto:

1. documentos iconográficos relativos a mitos antigos e “primitivos”;
2. imagens de como os “modernos” representaram os equivalentes das grandes figuras míticas: por exemplo, *La belle dame sans merci* (no Romantismo, na Arte Nouveau, na Pop Arte), paisagens, “tesouros”, do mito. Fotografias de espetáculos teatrais especialmente significativas para ilustrar os mitos do momento;
3. imagens de “involuntária” eficácia “mitológica”: formas assumidas pelo poder político, pela vida dos personagens de destaque, etc. Material kitsch;
4. imagens de deliberada eficácia mitológica: material de “persuasão” de todas as proveniências possíveis.

## O IMENSO, FRIÁVEL, REINO DA LINGUAGEM

Furio Jesi

No ensaio que dá título ao seu livro *Dietro le parole (Por trás das palavras)* (Milano: Garzanti, 1978), Claudio Magris lembra que o reino de Rilke foi até o último instante aquele “imenso e friável” das palavras. O segundo adjetivo pode escandalizar. “Friável”: dir-se-ia diminuída, portanto, a suprema destreza do Rilke poeta e prosador ao evocar constelações de palavras através de aparências duras e compactas como as “coisas” perdidas, às quais se direcionavam sua nostalgia e seu medo. Mas, precisamente com esse adjetivo, Magris concentrou em um ponto o esplendor da produção do poeta, dos *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (Os cadernos de Malte Laurids Brigge)* às últimas líricas.

As palavras pesadas, quanto mais transparentes, enquanto conferem semblantes cristalinos às páginas de Rilke atuam nelas jogos de espelhos e de desequilíbrios calculados, os quais tornam “friável” todo o reino da palavra e, estando ausente a certeza desse reino, aludem à solidão e à distância.

Em *Klingsors letzter Sommer (O último verão de Klingsor)*, de Hermann Hesse, dois amigos pintores estão à mesa, diante de “coisas amáveis e reconfortantes: trutas, salmão, aspargos, Chablis, vinho do Valais, Benedictine.” Depois, um fala ao outro: “Você tem pintado muitas coisas simpáticas e alegres... gosto muito de todas: hastes de bandeira, *clowns*, circos equestres. Mas o que mais me agrada é uma mancha sobre seu carrossel noturno. Você lembra? Sobre a tenda violácea, distante de todas as luzes, alta na noite, agita-se uma pequena bandeira fria, rosa-clara, tão bela, tão fria, tão distante, tão terrivelmente distante de tudo!”

Solidão e distância: em seu livro sobre Joseph Roth, que tem o título mais bonito da ensaística dos últimos anos, *Lontano da dove [Distante de onde]* (Torino: Einaudi, 1971), Magris diz: “A solidão, isto é, o lirismo, é antes de

---

L'immenso, friabile, regno del linguaggio.

Riga, Milano, n. 31 (Org. Marco Belpoliti e Enrico Manera), p. 232-233, 2010.

Texto publicado originalmente em *L'Ora*, Palermo, 21 abr. 1979.

Tradução de Davi Pessoa Carneiro

tudo distância de toda alteridade, distância absoluta porque desprovida até mesmo de todo ponto de referência e de toda conclusão de procedência: *distância de onde*.” “Distância” é palavra saborosamente rilkeana e é a auréola da “friabilidade” das palavras em que se encontram o poeta de Praga, de língua alemã, incapaz de ser poeta na língua de grupos nacionais eslavos que o fascinam, e os escritores judeus orientais que vivem a cisão entre linguagem e mundo também como perda da única língua sagrada e verdadeira de seus antepassados, ou seja, o hebraico clássico no qual não sabem mais se reconhecer há séculos.

O *shtetl*, “a pequena cidade” das comunidades judaicas orientais, sobre a qual Magris escreveu páginas esplêndidas, conservava na penumbra do ídiche vozes e nomes de afetos e de “coisas”. Com a fuga do *shtetl* essa penumbra se dilacera e, como Rilke, segundo a leitura de Magris, se penetra “em fraturas e cisões ainda mais profundas” por trás das palavras. São as “fendas que racham a frágil e provisória unidade do eu individual”: não por acaso Magris é um especialista em Hoffmann (de *Tre studi su Hoffmann*, Cisalpino, 1960, ao último livro *L'altra ragione. Tre saggi su Hoffmann*, Editrice Stampatori, 1978). Em Hoffmann ele reconhece “o isolamento do indivíduo desenraizado da totalidade e a festa do coro transcendental”, o instante crucial no qual quem não acredita mais na *ratio* iluminista “enfrenta a cisão do sujeito... com inflexões alternadas e hesitantes: sempre atento aos resultados das novas ciências *noturnas*.”

O mundo de Hoffmann, diz Magris, “ignora a presença consoladora de universais que garantem o sentido da vida”: para Rilke, para os escritores da cultura judaico-oriental, pode-se também falar de universais linguísticos. Magris, por outro lado, funda sua capacidade de colher esses testemunhos de “insensata” distância e solidão em sua pessoal destreza estilística, de grande ensaísta: “Festa, portanto, como metáfora do amor entendido como desejo de identificação, desejo de ‘ser você’, para usar as palavras com as quais, em clima e em tempos muito diferentes, mas em uma análoga entoação espiritual, o Anônimo Triestino<sup>1</sup> selará a paixão do protagonista de *Segreto* (Einaudi, 1961)”.

---

<sup>1</sup> Pseudônimo de Giorgio Voghera (1908-1999), escritor italiano nascido em Trieste. (n. t.)

## MITO E IMAGEM\*

Furio Jesi

Sobre o palco desses itinerários do imaginário vimos o surgimento de figuras como o Rei, como o Duque; queria fazer, agora, aparecer outra figura: o Mago, ou o Vidente. A palavra “figura” já oferece os preliminares da evocação. Como nos encontramos num teatro, e num teatro ao modo italiano, “figura” significa a parte, o âmbito icônico reservado em um “cenário” às atribuições características de um ator e, em particular, de um ator-máscara. No entanto, além da malha que compõe o enredo, “figura” é também a presença plástica do ator naquela parte: um módulo, portanto, uma forma cavada, mas também o *quid* completamente redondo que lhe corresponde e que vive sua própria vida, tanto que é capaz de perverter, ao mesmo tempo, o módulo e a forma cavada.

“Figura”, nesse contexto, não é sinônimo de “imagem”. Num dicionário qualquer de alemão-italiano, encontramos: *Bild* = *figura, imagem*; *Gestalt* = *forma, figura*. Um dos principais ensaios teóricos de K. Kerényi se intitula *Bild, Gestalt and Archetypus*; na edição italiana esse título foi traduzido por *Immagine, figura, archetipo*: aprovando ou não aprovando essa tradução, aquilo que nos interessa, agora, é estabelecer qual é o campo de referência dos dois vocábulos *Bild* e *Gestalt*, no contexto da assim chamada ciência do mito, ou da mitologia, ou pelo menos daquele setor da ciência do mito ou da mitologia que vê um de seus protagonistas, K. Kerényi, em diálogo, ou em polêmica com Wilamowitz, com Walter F. Otto, com Thomas Mann, com Hermann Hesse e com C. G. Jung.

---

Mito e immagine.

Riga, Milano, n. 31 (Org. Marco Belpoliti e Enrico Manera), p. 255-257, 2010.

Tradução de Davi Pessoa Carneiro

\* Este ensaio de Jesi é proveniente da leitura do ensaio de Károly Kerényi “Bild, Gestalt und Archetypus”, o qual foi apresentado no Congresso Internacional de Filosofia, em Roma, em 1946, publicado pela primeira vez em tradução italiana como “Immagine, figura, archetipo”, nos *Atti del Congresso* (v. II, L’esistenzialismo, Milano: Ed. Castellani, 1948) e posteriormente em KERÉNYI, Károly. *Miti e misteri*. Org. e trad. Angelo Brelich. Torino: Einaudi, 1950 (2. ed. Torino: Boringhieri, 1979, com organização de Furio Jesi).



Em seu ensaio, Károly Kerényi escreve:

Utilizamos e utilizaremos, em seguida, a palavra “imagem” [*Bild*] em vista daquele caráter visual que é peculiar da tradição mitológica dos gregos. [...] Com o termo “figura” [*Gestalt*] se compreende algo menos visual. As figuras que trazem os nomes “Prometeu”, “Níobe”, não apareciam apenas em imagens, mas eram também o herói e a heroína de certas narrativas que podiam assumir as mais diversas formas, mesmo permanecendo, no entanto, determinadas pela “figura” do herói ou da heroína. Essas narrativas [...] não apresentavam a figura de seu herói ou de sua heroína simplesmente como se essa fosse somente uma “imagem”, mas, muito mais, elas a formavam quase que a partir de uma matéria fluida. (*Miti e misteri*, p. 288-289)

Esse não é só o centro do ensaio de Kerényi, mas, sim, um dos pontos centrais de seu pensamento, sendo uma verdadeira e exclusiva declaração de estilo: estilo de relações com o antigo (que se torna contemporâneo em sua qualidade de segredo), com os materiais mitológicos, com o seu estudo e com aqueles que se dedicam a tal estudo. Na introdução da nova edição de *Mitos e mistérios*, insisti, nesse propósito, numa reflexão acerca do estilo adotado por Kerényi em suas relações com os doutos, dos quais ele foi estudante, e com os *Dichter* — os poetas, os escritores — que reconhece como “mestres”. Dessas relações fortemente estilizadas, maneiristas, aflora a figura do Mago ou do Vidente sobre um palco que foi, antes de tudo, aquele da vida de Kerényi, assim como ele mesmo a configurava, e desse lugar foi necessário partir porque a doutrina de Kerényi foi — declaradamente — formalização autobiográfica daquilo que o tocava em sua integridade pessoal.

Kerényi quis sempre diferenciar nitidamente entre os mestres-imagem que não eram mestres-figura, e aqueles que — se operamos uma paráfrase a partir de suas palavras — não apareciam mestres apenas em imagens, mas também eram protagonistas (e criadores) de certas histórias que podiam assumir as mais diversas formas, mesmo permanecendo, todavia, determinados pela “figura” do mestre. “Saído há tempos da casa dos ‘cientistas’ erroneamente triunfantes” (como escreveu na introdução à primeira parte de sua correspondência com Thomas Mann), ele não reconheceu alguns mestres em Wilamowitz (de quem seguiu algumas aulas), em Walter F. Otto (“grande cientista e amigo venerado”), em C. G. Jung (a propósito dos *Prolegômenos ao estudo científico da mitologia de Kerényi e de Jung*, ele [Kerényi] mesmo escreveu: “Não sei se Pavese percebeu a profunda diversidade de comporta-

mento e de sentimento entre os dois autores — que também tornou possível um respeito recíproco”). Considerava, ao contrário, como mestres, Thomas Mann, Hermann Hesse, como *Dichter*, poetas, videntes. Imagens de mestres, capazes de apreender e de modelar a matéria fluida das figuras mitológicas. Enquanto que para os doutos, mesmo sendo “grandes cientistas”, a mitologia permanecia remota, apartada da estranheza que separa o tempo da história do tempo do segredo e do mito, para os poetas e videntes a mitologia (e o tempo do segredo) era — aos olhos de Kerényi — objeto de participação consciente e de consciência imediata.

Vidência e poesia se tornavam participação imediata no tempo do segredo e na matéria fluida daquilo que é segredo. Ciência, se apenas ciência, era consciência no tempo histórico do muito que nos separa “da borda do cálice” (palavras de Kerényi na introdução aos *Prolegômenos*), reflexão sobre tal distância, medida dessa distância, e, por vezes, eliminação arbitrária dessa distância com resultados perigosos e desastrosos (manipulação, tecnicidade do segredo). Aluno de “mestres” poetas e videntes, Kerényi soube e declarou não ser nem poeta nem vidente. Toda sua produção consiste numa aproximação ao Livro mediante livros, com “l” minúsculo. Livros, com “L” maiúsculo, são aqueles dos doutos: o Livro — a escritura — repetição do Livro — apenas os poetas alcançam. Não poeta, não vidente, mas consciente de não o ser, Kerényi mantém ao redor de si o casulo da ciência da mitologia como uma espécie de mapa topográfico — e, no entanto, abre os olhos às “figuras”, *Gestalten*, que vivem fluidas, plásticas, para além das “imagens”, *Bilder*. Não é hipnose, porque cada seleção dos escritos de Kerényi é verdadeiramente “matéria fluida”, muda de edição em edição, é testemunho contínuo de aproximação ao Livro, por composição sempre renovada dos elementos de um livro. Não é presunção de profeta — de poeta e vidente —, porque a coincidência entre o tempo do segredo e o tempo da história, entre a figura e a imagem, nunca é declarada como alcançada:

Ao leitor acontecerá algo semelhante àquilo que aconteceu com o Conde de Marcellus, embaixador francês junto à Corte do Sultão. Em 1818, partindo de Constantinopla para visitar as ilhas do Mar de Mármara, ele teve a sorte de se encontrar com um grego excepcionalmente culto de nome Yacobaki Rizo Nerulos, que falava francês não menos bem do que grego, tendo, assim, apresentado ao conde o grande poema épico dionisíaco de Nonnus [Nono de Panópolis], que o francês mais tarde traduziu e publicou. Suponhamos, agora,

que na nossa ilha, nós também encontramos um grego semelhante que nos conta a mitologia de seus antepassados. Ele não sabe mais o quanto dessa mitologia foi transmitido na literatura e nas obras de arte. Mas aquela tradição o toca pessoalmente (K. Kerényi. *Gli dei e gli eroi della Grecia*. Milano: Il Saggiatore, 1963, p. 18).

Nunca é, por parte de Kerényi, declaração de vidência: saber mais do que o transmitido na literatura e nas obras de arte; mas é declaração de itinerário que jamais será possível concluir, em direção àquilo que se perdeu e que “toca pessoalmente”, o eu, de fato, está em jogo, e ele é aluno: mas não dos mestres imitáveis — os doutos —, mas, sim, dos “mestres”, os inimitáveis por definição, os poetas e os videntes. Para além do douto grego insulano afloram *le persone* dos poetas da Grécia antiga, diante do cientista do tempo de hoje são colocadas *le persone* dos poetas de hoje.

O verdadeiro “imaginário” é — para Kerényi — o quanto sabem aqueles que sabem “mais do que aquilo que foi transmitido”. O verdadeiro Livro é aquele livro sobre o qual se estendem, sem nunca chegar à identificação, os livros “fluidos” de Kerényi. Ele mesmo é — se nos é permitida a citação kafkiana — um “agrimensor”: do imaginário, de seus campos e de seus castelos, declara ser um delimitador de confins.

## CARTAS DE CESARE PAVESE UMA CONFISSÃO DOS PECADOS

Furio Jesi

Comecei a ler o conjunto de cartas escritas por Cesare Pavese nos últimos seis anos de sua vida, procurando nelas, sobretudo, documentos que se referem à gênese da “Coleção de estudos religiosos, etnológicos e psicológicos”, que me dissessem algo de novo sobre as relações entre Pavese e o mito. Os “velinos” de escritório que constituem a maior parte do epistolário 1945-50, agora recolhido em livro, deveriam, de fato, permitir reconstruir o trabalho de Pavese no tempo em que também decidiu imprimir seu trabalho editorial voltado à experiência do mito e do sagrado, transferindo, portanto, ao plano mais abertamente público e coletivo a revelação pessoal tida pela etnologia, pela ciência do mito e pela psicologia do profundo.

Entre os textos do primeiro ano, porém, detive-me numa carta muito secreta, enviada “a uma amiga”, em 25 de novembro de 1945, que, talvez, ilumina a experiência religiosa e mitológica de Pavese, pelo menos no que diz respeito aos escritos em que ele falou explicitamente de rituais e de mitos. Naquela carta, a palavra “mito” jamais aparece; ela é, muito mais, testemunho de uma experiência religiosa profunda e antiga, para a qual existe uma denominação clara: confissão dos pecados. A carta-confissão constitui uma categoria não rara das “cartas de amor”, entre as quais poderia constar a carta de Pavese. Esta, no entanto, reconduz de modo particularmente evidente a confissão-carta de amor ao seu protótipo religioso, como autoacusação que determina a expulsão do pecado e é o pressuposto da regeneração.

Na carta de 25 de novembro de 1945, Pavese chega, além do mais, a elencar suas culpas numa espécie de tabela que poderia ser uma paródia da técnica de confissão católica; mas o tom do discurso mostra, sem equívocos, que a paródia foi reduzida pela angústia do agora à simples função de precedente

---

Lettere di Cesare Pavese: una confessione dei peccati.

Publicado pela primeira vez em *Uomini e idee*, Napoli, ano VIII, n. 5-6, set.-dic. 1966.

Posteriormente In: JESI, Furio. *Letteratura e mito*. Torino: Einaudi, 1968, p. 179-186.

Tradução de Davi Pessoa Carneiro.

intelectual e estilístico: “Sinto vergonha de meu primo vendedor de tabaco”, é uma das doze profissões de culpa. “Proponho-me não fazê-lo mais” é a proposição, retirada da linguagem católica tradicional, com que Pavese conclui as frases: “Brincando, certa vez, disse que sou católico — pois bem, isso é católico (ou cristão, se quiser). Crer nas almas alheias e respeitá-las. Fui violador, homicida, explorador, insidiador de almas alheias, mas sempre soube que fazia mal.”

Uma situação análoga, em que a possível paródia da prática devota se transforma numa verdadeira e específica experiência religiosa que põe à parte o espírito paródico, aparece em outra “carta de amor” de Pavese, escrita em 17 de março de 1950 a Constance Dowling: “Nunca lhe disse que quando jovem tive a superstição das ‘boas ações’? Quando devia correr um perigo, fazer uma prova, por exemplo, estava atento naqueles dias a não ser mau, a não ofender ninguém, a não aumentar a voz, a não ter pensamentos ruins. Tudo isso para não afastar o destino de mim. Pois bem, aconteceu que nesses dias me tornei novamente rapaz e corro realmente um grande perigo, faço uma prova terrível, porque percebo que não ousa ser mau, ofender os outros, ter pensamentos vis. O pensamento em você é uma lembrança ou uma ideia indigna, ruim, não entram em comunhão.”

Já na carta de 25 de novembro de 1945, advertia-se a mesma vontade de manter distantes da esfera das relações com a pessoa amada a impureza e a culpa: “Um dia lhe disse que ‘diante de você jamais farei uma ação vil’ e ‘para vencer esse orgulho vou me enclausurar numa regra, onde controlarei especialmente os pensamentos.’ Da infância e do catolicismo era sobrevivida a noção de boa ação que permite merecer um êxito. Pavese, porém, mesmo recorrendo à linguagem convencional da devoção infantil, como vimos anteriormente, (“Proponho-me não fazê-lo mais”, “não ter pensamentos ruins”), não pronuncia certas palavras mais precisas da linguagem católica: não diz “os meus pecados”, mas “as minhas vergonhas”, e mesmo quando evoca a experiência infantil afirma recorrer às boas ações “para não afastar o destino de [si].”

Essa última expressão, assim como a identificação do pecado com a “vergonha”, busca evidentemente transferir a culpa, suas consequências e a confissão ao plano de uma experiência religiosa diferente daquela católica. Podemos suspeitar qual era o horizonte religioso desejado, caso façamos atenção a algumas expressões de Pavese, na carta de 25 de novembro de 1945, desti-

nadas a ecoar com frequência em toda sua obra. Ao dizer aquilo que procurava para além da paixão, Pavese afirma: “A paixão foi sempre apenas *uma condição* colocada pelo meu orgulho, mas a intenção era outra. Era um valor objetivo, um bem. Que exprimia de novo, orgulhosamente, com as imagens de “carne e sangue”, da monogamia, do absoluto, mas substancialmente queria dizer escolha de uma outra pessoa, materialidade e realidade dessa pessoa, primeiro passo para respeitá-la.” E mais adiante: “... a necessidade de lhe enviar dinheiro, de lhe escrever, de entender por que sofre, de lhe doar sangue, quer o sangue da humilhação que de agora em diante procurarei como um frade?... Talvez tenha razão ao dizer que nunca encontrarei a carne e o sangue, mas errou ao dizer que não saberei tornar-me como você deseja.”

Para Pavese, dizer “carne e sangue” é falar a linguagem do mito. As “brincadeiras” com que se encerram duas cartas ao agente literário Erich Linder (de 1º de novembro de 1947 e de 11 de dezembro de 1948) deixam entrever um comportamento significativo de Pavese diante do material etnológico e do mito: “Em suma, esperemos esplêndidos livros e textos de etnologia, de psicanálise, *de sangue e luxúria sacral*”. — “Que culpa eu tenho se finalmente me livre dos Coralli...<sup>1</sup> e não me ocupo senão de *infâmias totêmicas e ancestrais*?”

A revelação, nesse caso, é tanto mais significativa quanto mascarada pelo tom jocoso. A descida aos primórdios, inerente na experiência do mito e no abandono ao fluxo mitológico, era, portanto, uma tomada de contato com “sangue e luxúria sacral”, “infâmias totêmicas e ancestrais”. A “revelação” da etnologia havia aberto a Pavese uma esfera capaz de oferecer satisfação à sua pesquisa de “carne e sangue” no mesmo âmbito religioso em que — como atesta a carta de 25 de novembro de 1945 — ele queria reconduzi-la à essência (e em 14 de julho de 1949, ele escreve uma resposta a Rosa Calzecchi Onesti, a qual “via em Pavese um tormento religioso, e lhe desejava que encontrasse solução para o mesmo”: “Quanto à solução que desejava que encontrasse, acredito que dificilmente irei além do cap. XV do *Gallo*. De todo modo, não se enganou sentindo que esse é o ponto inflamado, o *locus* de toda a minha consciência”). Mas definir essa pesquisa na esfera do sagrado não significava suscitar novamente uma componente insuprimível da experiência religiosa de Pavese (Kerényi diria “de seu *estilo religioso*”), ou seja, a noção da culpa e a adesão profunda ao ritual da confissão. “Sangue e luxúria sacral”

<sup>1</sup> Em 1947, Cesare Pavese inaugura a coleção “Coralli”, na editora Einaudi, com o objetivo de publicar novos escritores italianos e estrangeiros. (n. t.)

eram para Pavese realidades verdadeiras e por si mesmas regeneradoras, mas também “infâmias totêmicas e ancestrais”. Se o pecado do orgulho, do qual ele se acusa na carta de 25 de novembro de 1945, levava-o a acreditar poder atingir a força regeneradora do sangue e da orgia primordial, a consciência da própria culpa o levava a se submeter a uma regra severa de comportamento, a um constante sacrifício de si, que, para serem realizados, deviam se fundar, antes de tudo, na confissão. Tal confissão teria sido, como na carta de 25 de novembro, acusação de suas “vergonhas”, mas também denúncia do pecado do orgulho que o induzia a acreditar poder encontrar “carne e sangue”.

Resta, no entanto, esclarecer por que “carne e sangue”, “sangue e luxúria sacral”, eram, em algum modo, “infâmias”. A explicação, além do mais, parece implícita na mesma admissão: “Talvez você tenha razão ao dizer que jamais encontrarei a carne e o sangue”. Assim como em *Bella estate*, o tempo mítico de festa só sobrevive como aparência profanada, também a “carne e o sangue” se tornaram inalcançáveis. O acesso coletivo ao mito está perdido, e um acesso solitário é intrinsecamente deformante e culpado. Assim, “sangue e luxúria sacral”, por si mesmos puros e regeneradores para quem os acolhia nas experiências míticas coletivas do passado, tornaram-se “infâmias” para quem comete o pecado do orgulho, esperando alcançá-lo, hoje, em solidão.

Diante desses mitos profanados se impõe na experiência religiosa de Pavese o mito genuíno e intacto do sacrifício, do dever, do necessário e consciente adequar-se a uma lei que conduz à morte. “Quero bem a minha irmã — escreve Pavese sempre na carta de 25 de novembro — porque se levanta todos os dias de madrugada e vai até a igreja e não crê, mas se abandona por um momento *e depois é como um dever, uma coisa rígida e justa que é feita*”. Para ele o dever não é “ir até a igreja”, mas o sacrifício de trabalhar, de escrever, de queimar os próprios mitos, de dar testemunho de uma lei totalmente obscura, não salvífica, mas fatal, que impõe a norma moral e exigirá como último sacrifício a morte.

Se agora examinamos os volumes da “Coleção de estudos religiosos, etnológicos e psicológicos” publicados durante a vida Pavese, ou por ele projetados, percebemos uma série de ambiguidades que são confirmadas pela correspondência daqueles anos, e que nossas considerações precedentes lançam uma luz especial. Pavese, de fato, a partir de um certo momento dedicou a maior parte de seu ofício editorial à publicação de textos cuja escolha, do ponto de vista científico, pode ser acusada de ecletismo e também de diletan-

tismo, mas que evidentemente era justificada por encontrar Pavese em cada volume — embora em medidas diversas — “sangue e luxúria sacral” (é muito significativo, além do mais, que Pavese escrevesse, no dia 18 de outubro de 1947, a Luciano Foà, o qual propunha novas obras para a coleção: “Perceba que mais do que o antigo Oriente e as *mandalas*, interessa-nos a verdadeira etnologia, ou boa psicanálise”). Por razões aparentemente opostas, Ernesto De Martino (que quis, depois, reduzir ao mínimo sua responsabilidade na escolha dos textos, e se reprovou “por não ter visto então com clareza a inopor-tunidade”), colocando todos no mesmo saco, acusando de “irracionalismo” quinze das vinte obras da coleção, acolhendo na culpa Frobenius, Kerényi, Jung, Lévy-Bruhl, Eliade, etc. De Martino via empenhados em áspera polêmica “irracionalismo” e “historicidade”, e ao definir uma única frente de adversários reconhecia implicitamente — e de modo muito discutível — validade científica e organicidade na escolha de Pavese (para ele também reprovável). Ele, porém, tinha ao menos razão ao observar que Pavese encontrou um denominador comum em todas aquelas obras disparatadas: o denominador, de fato, era: “sangue e luxúria sacral”.

A maior parte dos textos da coleção é precedida por uma introdução crítica, e muitas das introduções foram redigidas antes da morte de Pavese. Elas deixam precisamente uma impressão de ambiguidade, se não de contradição, tornada mais grave pelo pensamento de que o próprio Pavese as “deliberou para a impressão”. Protótipo de tais introduções é aquela escrita por Ranuccio Bianchi Bandinelli para a *Kulturgeschichte Afrikas* [História da civilização africana], de Leo Frobenius: uma introdução violentamente polêmica nos confrontos da obra de Frobenius, tanto que não poupou os golpes voltados a tudo aquilo que era suspeito de irracionalismo, dados pelo próprio Frobenius (“chega-se, num passo, ao racismo de Rosenberg”) a Heidegger, a Henry Miller, a Sartre, às “teorizações do moderno ‘abstracionismo’ nas artes figurativas, des-cendo até as mais desfeitas experiências contemporâneas que, com a recusa, de fato, de todo elemento racional, teorizam o retorno ao abandono infantil (*dadá*, etc.) e a arte *automática*, ou seja, as formas traçadas inconscientemente pelo pincel imbuído de cor (como se vê nos estudos *à la page* da 57ª rua leste de Nova York, especialmente depois de abundantes oferendas)”. Citamos essa passagem simplesmente para colocar em evidência a violência e a vontade deliberada de envolver na mesma acusação toda suspeita de irracionalismo. Bianchi Bandinelli insiste, sobretudo, em destacar o caráter de



dom perigoso oferecido por Pavese à cultura italiana, publicando a obra de Frobenius, e se preocupa em oferecer na abertura do volume aquilo que lhe parece o antídoto indispensável. A carta com que Pavese anunciou a Bianchi Bandinelli a publicação da obra nos deixa, portanto, muito desconcertados, mesmo se quisermos descobrir nela uma certa ambiguidade e uma cortesia indispensável: “Caro Bandinelli, o livro de Frobenius acabou de sair e acredito que você o recebeu. Parece-me uma boa contribuição à coleção, especialmente por mérito seu” (21 de abril de 1950).

Parece-nos lícito, porém, para encontrar de algum modo reparo naquele desconcerto e descobrir a coerência mais secreta do comportamento de Pavese, recorrer às nossas hipóteses precedentes. O Pavese que aprovou o prefácio de Bianchi Bandinelli para o livro de Frobenius (e que já havia escrito a Giuseppe Cocchiara: “Cogni, iremos puni-lo com um prefácio de R. Bianchi Bandinelli para o livro de Frobenius, onde se tocará no nazismo”) era provavelmente aquele mesmo que mascarava sua sensação de culpa diante do “sangue e luxúria sacral”. A partir desse ponto de vista a mesma “Coleção de estudos religiosos, etnológicos e psicológicos” é o símbolo da tentação e da confissão: confissão e acusação ao propor à cultura italiana “sangue e luxúria sacral” transformados em “infâmias” inacessíveis coletivamente, confiança — talvez — no antídoto fornecido pelo aparato científico e pela aberta requisi-tória de prefácio como aquele de Bianchi Bandinelli. Aquele mesmo Pavese que recusava adesão à narrativa fantástica e que repreendia Maria Cristina Pinelli: “Fique atenta, porque escapando da realidade com bruxas, anões e encantamentos, joga-se o jogo daqueles senhores que já se alastraram nos vinte anos de fascismo” (15 de abril de 1947), considera, talvez,  *pessoalmente* necessário reduzir seu ofício de editor de livros numa grande confissão dos pecados. A parte assumida por Pavese na polêmica “historicidade-irracionalismo”, e sua réplica a Fortini sobre o primeiro número da revista *Cultura e realtà*, de 1950, deixam as coisas no mesmo ponto, pois novamente Pavese mostra unir num único substrato “sangue e luxúria sacral”, isto é, tudo aquilo que seus adversários chamam de “irracionalismo”: “Ao contrário, é necessário temer que do mito, da magia, da ‘participação mística’, o estudioso ‘científico’ esqueça a característica mais importante: o valor absoluto cognitivo que eles representam, sua originalidade histórica, sua vitalidade perene na esfera do espírito”.<sup>2</sup> No fundo do denominador comum que Pavese reconhecia no mito,

<sup>2</sup> *Cultura e realtà*, Roma, n. 1, 1950.

na magia, na participação mística, também havia sempre aquela noção de culpa, sanável não só pela confissão, mas, sobretudo, pela experiência do último mito sobrevivido genuíno aos seus olhos: o mito do sacrifício à lei obscura que impõe a moral, o dever, a morte. Essa lei atinge a coletividade, mas sua mais nítida epifania aparece no indivíduo e quando ele se abandona pode lhe parecer o *seu* destino: “Agora é o inverso: sei que a vida é incrível, e que essa é uma tragédia fútil, como ter diabetes ou câncer por causa do cigarro” (carta “a uma jovem”, agosto de 1950).

## LA MÁQUINA MITOLÓGICA DE FURIO JESI Y LA CITA A WALTER BENJAMIN

Mercedes Ruvitoso  
UNIPÉ / CIF/ CONICET

**RESUMEN:** En su modelo cognoscitivo llamado “máquina mitológica” Furio Jesi se propone circunscribir el concepto de “mito” mediante una técnica de composición crítica de datos y doctrinas sobre el mito y la mitología. El modelo no sólo busca afrontar razones de tipo científico metodológicas sino también ético-políticas. Se trata de evitar toda evocación e instrumentalización del mito en vistas a un interés político. Este trabajo analiza el modo en que el modelo de Jesi retoma y desarrolla dos motivos de la obra de Walter Benjamin: (1) el llamado método de la citación sin comillas y (2) la crítica a las teorías reaccionarias del mito, específicamente en lo que concierne a la rehabilitación de Bachofen en la cultura alemana de las décadas de 1920-1930.

**PALABRAS CLAVE:** Mito. Política. Furio Jesi. Walter Benjamin.

## FURIO JESI’S MYTHOLOGICAL MACHINE AND THE QUOTE TO WALTER BENJAMIN

**ABSTRACT:** In his cognitive model called “mythological machine”, Furio Jesi proposes to circumscribe the concept of “myth” by means of a technique of critical composition of data and doctrines about the myth and the mythology. The model not only seeks to brave scientific-methodological reasons but also ethical-political ones. It’s about avoiding all the evocation and instrumentalization of myth in view of a political interest. This work analyzes the way as the model of Jesi resumes and develops two motives of Walter Benjamin’s work: (1) the one known as method of the quote without quotation marks and (2) the criticism of the reactionary theories of myth, specifically regarding the rehabilitation of Bachofen in the German culture from 1920’s and 1930’s.

**KEYWORDS:** Myth. Politics. Furio Jesi. Walter Benjamin.

Mercedes Ruvitoso es profesora de Filosofía e actualmente cursa su doctorado en el Centro de Investigaciones Filosóficas con una beca del CONICET.

## LA MÁQUINA MITOLÓGICA DE FURIO JESI Y LA CITA A WALTER BENJAMIN

Mercedes Ruvituso

Al inicio de 1980, en una carta a un colega (T. Perlini), Furio Jesi escribe que a pesar de sus reflexiones “no ocasionales” sobre la obra de Benjamin, su “única contribución explícita (y de un cierto número de páginas)” al estudio de su obra es el capítulo de *El mito* (1973), donde discute la polémica que éste mantiene contra la rehabilitación reaccionaria de Bachofen. Sin embargo, como señala Andrea Cavalletti la confrontación del germanista con la obra benjaminiana ya duraba más de una década y había sido intensa y constante.<sup>1</sup>

El interés de Jesi por Benjamin, en efecto, aparece de modo fragmentario pero omnipresente en numerosas referencias explícitas a lo largo de su obra, y sobre todo en una indudable cercanía temática y de perspectiva metodológica que recientemente lo vuelve conocido como el “Benjamin italiano”.<sup>2</sup> Las notas salientes de esta cercanía a Benjamin podrían enumerarse, brevemente: (1) un interés particular de Jesi por la lectura benjaminiana de Bachofen — a la que considera como “probablemente la contribución más inteligente a la bibliografía bachofeniana”<sup>3</sup> — siendo además un autor al que el propio Jesi le dedica un ensayo (*Bachofen*)<sup>4</sup>, (2) una reflexión sobre la concepción benjaminiana de la lengua y la traducción (por ejemplo, en “Lutero e la traduzione del sacro”)<sup>5</sup>, (3) un interés por las consideraciones sobre el ensayo como forma y la concepción benjaminiana de la crítica literaria (por ejemplo, en *Il testo come*

<sup>1</sup> Cf. CAVALLETTI, Andrea. [Nota al testo](#). In: JESI, Furio. *Il testo come versione interlineare del commento*. [www.leparoleelecose.it](#).

<sup>2</sup> Cf. CICALA, Marco. [Il Benjamin italiano che svelò slogan e trucchi dell'Ideologia](#). *La Repubblica*, Roma, 02 set. 2011. *Il Venerdì*, p. 110-112. A propósito de este sobrenombre, Cavalletti cuenta que trabajando en el archivo Jesi ha encontrado “una cartolina in cui Jesi si firmava scherzosamente col nome del filosofo tedesco”.

<sup>3</sup> SCHIAVONI, Giulio. *Walter Benjamin: il figlio della felicità*. Un percorso biografico e concettuale. Torino: Einaudi, 2001, p. 290.

<sup>4</sup> Sobre las incursiones de Jesi en la obra de Bachofen, véase: CAVALLETTI, Andrea. *Conoscibilità di Bachofen*. In: JESI, Furio. *Bachofen*. Torino: Bollatti Boringhieri, 2005.

<sup>5</sup> JESI, Furio. Lutero e la traduzione del sacro. *Nuova corrente*, Genova, n. 56, p. 175-182, 2009.

versione interlineare del commento)<sup>6</sup>, (4) así como por el uso de la técnica del montaje de materiales heterogéneos y el método de la citación sin comillas, (5) una indagación sobre la cuestión benjaminiana del tiempo histórico y de la relación con el pasado (por ejemplo en la contraposición revuelta/revolución de *Spartakus*, análoga a la benjaminiana de “*Jetztzeit*/tiempo histórico homogéneo y vacío), (6) una concepción cercana a Benjamin sobre la relación entre el mito y la violencia en la Modernidad (por ejemplo, en el primer ensayo de *Esoterismo e linguaggio*, “Scienza del mito e critica letteraria”), (7) un posicionamiento común en relación al marxismo, que une de manera muy particular el materialismo histórico y el mesianismo hebraico.<sup>7</sup> A su vez, Jesi le dedica a Benjamin un breve artículo en la *Enciclopedia Filosofica Garzanti*<sup>8</sup>, y tiene planeado publicar un texto monográfico sobre el berlinés del que han quedado una serie de breves escritos inéditos.<sup>9</sup>

De todo este conjunto de temáticas comunes a Benjamin, me interesa analizar en particular las referencias que aparecen en el período de alejamiento de Karl Kerényi<sup>10</sup>, cuando Jesi propone su concepto de “máquina mitológica”. El núcleo de lo que será más un uso que — como él propio mismo advierte — “una contribución explícita al estudio” de Benjamin aparece especialmente en tres textos escritos en 1973: *El mito*, *Bachofen* y “La festa e la macchina mitologica”.<sup>11</sup> Nuestro propósito será mostrar en qué medida el concepto de “máquina mitológica” reinterpreta, vincula y pone a la base del problema del mito largamente estudiado por Jesi, dos motivos benjaminianos

<sup>6</sup> Sobre esta cuestión en particular, véase: TENUTA, Carlo. “Non smetto mai di scriverlo”: Furio Jesi tra saggistica e narrativa. *Intersezioni*, Bologna, v. 30, n. 3, p. 413-438, 2010; FERRARI, Riccardo. *Saggio e romanzo in Furio Jesi*. Tesi di dottorato in Scienze dell’Antichità e Filologico letterarie, Università di Genova, XIX ciclo, Genova, 2007; ANTELO, Raúl. *El artista fantasma y la máquina mitológica*. *Boletim de Pesquisa NELIC*, Florianópolis, Edição Especial, v. 2, p. 3-23, 2009.

<sup>7</sup> Cf. PERIN, Matteo. *Mitologie e violenza nella storia contemporanea. Una lettura di Furio Jesi*. Tesi di Laurea, Università Ca’Foscari, Venezia, 2012, p. 60-61.

<sup>8</sup> JESI, Furio. Benjamin. In: *Enciclopedia Filosofica Garzanti*. Milano: Garzanti, 1981, p. 83-84.

<sup>9</sup> Parte de este material fue recogido y publicado por Andrea Cavalletti y Giorgio Agamben en *Cultura Tedesca*, Roma, n. 12, 1999.

<sup>10</sup> Jesi mantiene una larga correspondencia con el famoso mitólogo, al que no dudaba en llamar “mi maestro”. Cf. JESI, Furio; KERÉNYI, Károly. *Demone e mito*. Carteggio 1964-1968. Macerata: Quodlibet, 1970.

<sup>11</sup> JESI, Furio. *Il Mito*. Milano: ISEDI, 1937; Idem, *Mito* (con una nota de Giulio Schiavoni). Torino: Nino Aragno, 2008; Idem, *La festa e la macchina mitologica*. *Comunità*, Varese, n. 169, p. 317-347, apr. 1973 (luego aparece como “Epilogo” en *La festa*. Torino: Rosenberg & Sellier, 1977 y *Il tempo della festa*. Roma: Nottetempo, 2013); Idem, *Bachofen*. Torino: Bollati Boringhieri, 2005.

sobre este problema: (1) lo que Jesi llama una “técnica de composición crítica de datos y doctrinas” y (2) la crítica a las teorías reaccionarias del mito, específicamente en lo que concierne a la rehabilitación de Bachofen en la cultura alemana de la década de 1920-1930.

Estos dos motivos aparecen de modo muy explícito en las referencias a Benjamin de *El mito* y, de algún modo, condensan la problemática sobre el mito que a Jesi le interesa recuperar en este libro. Por un lado, se trata de un aspecto metodológico: como se lee en la introducción a esta obra, el estudio que se presenta es una exposición muy sumaria de las “estaciones de la llamada ‘ciencia del mito’”; pero no se trata de una historia sistemática y sumaria, ni de una introducción a la ciencia del mito, se trata, en palabras del autor:

[...] del intento de circunscribir el concepto de *mito* mediante una técnica de composición crítica de datos y doctrinas en miras a su contraposición, cuyo modelo metodológico se encuentra en la fórmula del conocer por citas, es decir, instrumentalizando las citas (que se vuelven esquirlas que reaccionan entre sí) de W. Benjamin.<sup>12</sup>

¿Porqué privilegiar el método de la citación benjaminiana? La respuesta tiene que ver con que la tentativa de circunscribir el concepto de mito (a través del examen y la comparación crítica de diversas reflexiones sobre el mito y la mitología), no sólo busca afrontar razones de tipo científico metodológico sino también ético-políticas. Esto es, el problema político implicado en lo que sería el núcleo problemático que plantean estas reflexiones al centrarse en la aceptación o el rechazo de la existencia del mito como una *sustancia* autónoma. En efecto, quien cree en la existencia del mito como una sustancia autónomamente existente parecería tender — advierte Jesi — a creerse también depositario de su exégesis y su elaboración doctrinal, y en el plano de la política esto ha llevado a una “elaboración doctrinal de la mística del poder” que distingue los justos de los injustos, los que deben morir de los que deben vivir.<sup>13</sup>

En principio, Jesi parece asumir como supuesto que el modelo metodológico inspirado en Benjamin, permitirá no verificar qué es el mito sino establecer un tipo de aproximación a él análogo al que se propone en las *Sobre el concepto de historia* cuando se afirma que “articular históricamente un pasado”

---

<sup>12</sup> Ídem, *Il Mito*, op. cit., p. 8.

<sup>13</sup> Ibídem, p. 8-9.

significa “adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en un instante de peligro”.<sup>14</sup> Esta cita a la Tesis VI de Benjamin — que, por otro lado, se repetirá en varios escritos de Jesi<sup>15</sup> — no va a acompañada de una pormenorizada explicación metodológica y, paradójicamente, parece ser más bien un “uso” de lo que se conoce como el método de la citación sin comillas. Por el momento, Jesi da a entender que sólo a través de la cita es posible acercarse al mito; mito que en el caso de los antiguos, *in flagranti* está absolutamente alejado de nuestras investigaciones gnoseológicas, así como de nuestra experiencia cotidiana. Admitiendo entonces que se trata de evitar toda evocación e instrumentalización del mito en vistas a un interés político, la aproximación al mito siempre deberá tener en cuenta esta misma fractura profunda entre nosotros y los antiguos. La técnica benjaminiana de composición crítica de datos, sugiere Jesi, sería pues el único modo válido de aproximación a lo que permanece prohibido por excelencia.

Más adelante, en el cuarto capítulo, Jesi analiza la llamada *Bachofen-renaissance* en Alemania por parte de autores como Ludwig Klages, Edgar Dacqué y Alfred Bäumler y la defensa que hiciera Benjamin de Bachofen en contra de estos autores, en el escrito dedicado al jurista de Basilea.<sup>16</sup> Como decíamos, esta segunda referencia a Benjamin aparece a propósito del ensayo dedicado a Bachofen en 1934-35. Jesi intenta mostrar de qué modo Benjamin se opone a las rehabilitaciones de Bachofen de derecha que tienen curso en esos años y que terminarán considerándolo como un “precursor” de ciertos ideólogos del nazismo. Pero, a su vez — aunque no de modo directo — la “cita” al ensayo de Benjamin permite plantear el mismo problema de cognoscibilidad del mito que Jesi se propone resolver.

El análisis se centra en explicar qué podría significar el “lado profético” de la obra de Bachofen que Benjamin señala al comienzo de su ensayo. Para Jesi, de hecho, la idea de Bachofen como “profeta” implica que Benjamin establece

---

<sup>14</sup> Ibídem, p. 9.

<sup>15</sup> La cita de la tesis VI de Benjamin de *Sobre el concepto de historia* reaparecerá en diferentes momentos de su obra: el trabajo sobre “materiales literarios” “Scienza del mito e critica letteraria” (In: *Esoterismo e linguaggio mitológico*. Studi su Rainer Maria Rilke. Macerata: Quodlibet, 2002, p. 36), el escrito sobre Pascal (*Che cosa ha “veramente” detto Pascal*. Roma: Ubaldini, 1974, p. 30-39), “Il testo come versione interlineare del commento” (In: RUTIGLIANO, Enzo; SCHIAVONI, Giulio. *Caleidoscopio benjaminiano*. Roma: Istituto Italiano di Studi Germanici, 1987, p. 217-220).

<sup>16</sup> BENJAMIN, Walter. Johann Jakob Bachofen: un maître de l’“Allemagne inconnue”. In: *Gesammelte Schriften*, v. 2. Frankfurt: Suhrkamp, 1970, p. 219-233.

a priori una paradoja en relación al propio acceso a su obra. En efecto, en palabras de Jesi, la “profecía no es, para Benjamin, más que una “actuación redentora del futuro en el pasado, y redentora del pasado y del futuro en el presente [...] del evento mesiánico”. Y esto significaría que al declarar a Bachofen profeta, el propio Benjamin se atribuye la facultad creativa de “encarnar en un hombre del pasado [...] la actualidad de una paradoja que [para él, Benjamin] era legítimo pronunciar como fórmula de la redención”. Jesi sostiene, entonces, que Bachofen se vuelve un sosías de Benjamin en el pasado, de modo que éste hace coincidir la dialéctica bachofeniana de los “mitos” (aquella entre matriarcado-patriarcado, derecho natural-derecho positivo, femineidad-virilidad, tierra-sol) con su propia dialéctica entre la naturaleza y la historia, el símbolo y la alegoría.<sup>17</sup>

Ahora bien, el tipo de relación con el pasado que implica esta especie de “autoproyección” de Benjamin con Bachofen (“autoproyección” que, como señala Schiavoni, se presenta claramente en la caracterización del estudioso suizo como un autor “*mis en ban par la science officielle*” y “viajero solitario” comparable *ante litteram* al *flâneur*)<sup>18</sup> parece actualizarse también en la cita que el propio Jesi hace de Benjamin en el contexto de su estudio sobre el mito. En efecto, entender la profecía-Bachofen de este modo, implicaría sostener una especial relación con el pasado análoga a la articulación histórica del pasado que supone el modelo metodológico de la citación sin comillas (aquello que Benjamin define en la Tesis III, “*une citation à l’ordre du jour*”).

Siguiendo esta vía, Jesi repasa entonces la diferencia que el concepto de *Erlösung* (“redención”) implica en las interpretaciones místico-esotéricas de la doctrina bachofeniana del mito. En Ludwig Klages en particular, se trata de una “redención” que se sostiene en la relación del hombre con el elemento telúrico, donde la tierra es aquél elemento en el que “se cumple el fenómeno ejemplar, icónico, mitológico, de la putrefacción del ser orgánico: fenómeno en el que la vida se embebe de muerte [...]”. La “primordialidad de los mitos” reside en esta ambigua apariencia de una “existencia de muerte”, y la “redención” que ofrece el mito, en este contexto, sería la identidad entre estos movimientos de la “existencia de muerte” y el “ritmo universal de la historia”. Desde la perspectiva de Klages, entonces, todo presente, toda época, se en-

<sup>17</sup> JESI, Furio. *Il Mito*, op. cit., p. 71.

<sup>18</sup> Cf. SCHIAVONI, Giulio. *Walter Benjamin: il figlio della felicità*. Un percorso biografico e concettuale, op. cit., p. 288.



tendería como una “agresión de la muerte contra la vida”, pero a la vez, como el propio acceso a la vida que se sitúa en este pulso rítmico de las agresiones de la muerte. El ciclo que Bachofen describe en el *Mutterrecht* — entre el elemento telúrico (la tierra) y el uránico (el sol) — aparece pues en su versión reaccionaria como una dialéctica “extra-fenomenica”, “metafísica” que fundamentalmente — subraya Jesi — asume la tarea de custodiar la *sustancia* del mito. Y para los exégetas nazis esto supondrá el erigirse como portadores de una *Kultur* (como “la luz que vence las tinieblas”) que “sabe utilizar las agresiones de la muerte contra la vida para fundar una vida que se autorealiza en el ser portadora de muerte”. Haciendo uso de la mitología como instrumento de interpretación místico-metafísica de la historia, las agresiones y la muerte en el Tercer Reich quedaban así, confirmadas como verdaderas en un sentido absoluto, como “mitológicamente verdaderas”.<sup>19</sup>

Volviendo sobre esta especie de “autoproyección” en la que Jesi se coloca — como queremos sostener — al lado de Benjamin, en ella se pone de manifiesto, al igual que en el texto de Benjamin, una cierta ambigüedad. Esta ambigüedad parecería estar a la base del rechazo que recibe el ensayo de Benjamin por parte de Jean Paulhan (como director de la “Nouvelle Revue Française” a la que estaba destinado el escrito, en una breve carta Paulhan le escribe sobre las razones de su negativa a publicarlo: “*Mais votre style est si peu sûr, si souvent incorrect*”).<sup>20</sup> La operación de Jesi, por el contrario, se basa en recuperar en un sentido positivo este estilo tan “poco seguro”, tan ambiguo, esta paradójica relación con el pasado que le ha permitido hacer una “extraña” rehabilitación de Bachofen. Un nuevo paralelismo entre los autores parece abrirse aquí en el gesto político de adentrarse críticamente en el terreno del adversario.

Ahora bien ¿en qué punto el modelo cognoscitivo de Benjamin es retomado en la “máquina mitológica” de Jesi?

Como el propio Jesi concluirá — al menos en estas reflexiones sobre la “máquina mitológica” — su modelo cognoscitivo reside en que su mecanismo siempre se presenta como “provisorio”, asumiendo él mismo la incognoscibilidad del mito, en pos de indagar ya no sobre su existencia sino sobre el propio funcionamiento de producción de los “materiales mitológicos”. De modo que

<sup>19</sup> JESI, Furi. *Il Mito*, op. cit., p. 74-75.

<sup>20</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Briefe*, v. V (1935-1937). Frankfurt: Suhrkamp, 1999, p. 235-236.

confrontando y haciendo reaccionar entre sí los otros modelos de la ciencia del mito (aquellos que los que han sido citados por Jesi a lo largo del estudio), la máquina vuelve evidentes sus principales componentes ideológicos; y en este caso, el modo en que ellos centran la investigación hacia la afirmación o el rechazo de la existencia del mito como sustancia.<sup>21</sup>

Se trata entonces de un mecanismo gnoseológico que suspende — o mejor, que dice contener — la sustancia “mito”, esa experiencia de los antiguos inalcanzable para nuestra experiencia, en pos de indagar las “mitologías”, es decir, los materiales histórica y empíricamente apreciables que remiten a la existencia del mito. Ahora bien, será necesario entonces poner entre paréntesis el problema de la existencia de la sustancia mito: pronunciarse a favor de su existencia autónoma — sostiene Jesi — sería por cierto un acto de fe que afirmaría la existencia de una sustancia inverificable y extra-histórica. Con las consecuencias que esta postura ha tenido como modo de justificación político de un sentido de la historia. Pero, la posición contraria, negar su existencia autónoma, también implicaría consentir un acto de fe involuntario.<sup>22</sup> Ambas posiciones no afrontan pues la cuestión central de los estudios mitológicos, es decir, la imposibilidad para el estudioso de vivir el verdadero hecho mítico.

La máquina mitológica, en cambio, sólo llama la atención sobre su propio modo de funcionamiento, es un estudio de las mitologías como productos específicos de la máquina. Y si este modelo es provisorio y no se presente como el único objetivamente verdadero, su único componente ideológico — dado que no existe modelo que no lo posea, advierte Jesi — consiste en “la voluntad de indagar, en primer lugar, *cómo* funciona la máquina mitológica y no la existencia o no existencia de su presunto (y quizás negado) contenido enigmático”.<sup>23</sup> Como explicará Raúl Antelo, en relación a la operación de Jesi frente al mito: “lo importante no es decidir si algo es o no es una ficción y si poder describir cómo funciona, de qué modo se constituye en un dispositivo de poder”.<sup>24</sup>

En este punto, el proyecto de Benjamin de extraer del pasado el “potencial de transformación” del presente, interrumpiendo la concepción del tiempo homogéneo del historicismo (“la historia, que mostraba la cosa ‘como

<sup>21</sup> JESI, Furio. *Il Mito*, op. cit., p. 105-109.

<sup>22</sup> *Ibíd.*, p. 105-109.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 109.

<sup>24</sup> ANTELO, Raúl. [Roger Caillois: magia, metáfora, mimetismo](#). *Boletín de Estética*, Buenos Aires, v. V, n. 10, p. 32, jun. 2009.

verdaderamente ha sido'")<sup>25</sup> aparece análogo a la máquina mitológica en su análisis de las mitologías como "restos". Siendo también análoga y evidente la necesidad de evitar colocar al pasado y a la propia historiografía al servicio del dominio. Y así como para Benjamin la necesidad de "disolución de la 'mitología' en el espacio de la historia" coincide con la toma de conciencia del carácter socialmente construido de lo que se muestra como objeto de fascinación (las mercancías, experiencias, ideas, etc)<sup>26</sup>, la máquina mitológica sólo opera mediante la exposición de sus fragmentos y, su análisis finalmente se orienta a la recepción del presente.<sup>27</sup>

Al respecto, en un estudio introductorio al ensayo *Bachofen* de Jesi, Andrea Cavalletti analiza en detalle la estrategia interpretativa — "particularmente compleja y sutil" — que el italiano delinea dándole cita al ensayo de Benjamin sobre el mismo autor. La delicada reconstrucción de los mecanismos interpretativos de Jesi que lleva a cabo Cavalletti, expone con gran claridad el uso de la técnica de composición implícita en su concepto de "máquina mitológica". En el *Bachofen* de Jesi esta reconstrucción — que sólo referiremos de modo breve — es necesaria porque, en principio, la interpretación no es del todo explícita en relación a los puntos de encuentro y disenso con Benjamin. Pero estos movimientos de acercamiento y alejamiento, parecería sugerir Cavalletti, indican paradójicamente que Jesi será tanto más fiel al berlinés cuanto mayor sea la percepción de su distancia. Sólo así, la máquina mitológica empezará a funcionar en todo su esplendor.

Hay una razón que Cavalletti encuentra entre las líneas de las cartas sobre los proyectos de publicación de una obra como la de Bachofen: el "peligro" de que el autor del *Matriarcado* sea arrojado al "escenario de las citas *à la mode*", al conformismo cultural y, finalmente, a la neutralización política de los textos que lleva a cabo la filología académica.<sup>28</sup> Un peligro análogo había enfrentado Benjamin frente a la rehabilitación reaccionaria de Bachofen en la década de 1920-1930 (la de Klages, Dacqué, Bernouilli, hasta el nazi Bäumler). Ambos comentadores de Bachofen — Benjamin y Jesi — se unían pues en un mismo "instante de peligro" ("instante de peligro" que aparece en la Tesis VI *Sobre el*

<sup>25</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. *I "passages" di Parigi*, v. I. Trad. Elena Agazzi et al. Torino: Einaudi, 2001, p. 518.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 511-512.

<sup>27</sup> MANERA, Enrico. *Memoria e violenza*. La "macchina mitologica" in Furio Jesi. Tesi di dottorato in Filosofia, Università degli Studi di Torino, XXII ciclo, Torino, 2009, p. 188.

<sup>28</sup> CAVALLETTI, Andrea. *Conoscibilità di Bachofen*, op. cit., p. XV-XVII.

*concepto de historia* tantas veces citada por Jesi). Pero el campo de batalla de Jesi reactualizaba el de Benjamin, enfrentándose ahora no sólo a los siempre vigentes filólogos de la clase dominante, sino también en una toma de distancia de sus maestros directos Kerényi y Dumézil.<sup>29</sup> Como ya habíamos señalado, su paradigma cognoscitivo de la “máquina mitológica” comienza a delinarse en este momento de alejamiento.

Sin embargo, advierte Cavalletti, la remisión a Benjamin y el motivo de la sexta Tesis (a ese “instante de peligro”) define la posición del propio Jesi como mitólogo, y entonces necesariamente debe ser leída “en el momento de peligro” en el que él mismo se encuentra, de modo que se vuelva tanto modelo como objeto de conocimiento, y “parte activa en esta batalla”.<sup>30</sup> Esta es la razón por la cual la interpretación jesiana del *Mutterrecht* no pueda seguir *alla lettera* el ensayo escrito por Benjamin, de que — como decíamos antes — Jesi permanezca tanto más fiel al texto benjaminiano cuanto más logra hacer visible su distancia. Esta “distancia”, sin embargo, no es más que una nueva reconfiguración de los mecanismos de la máquina, que ahora funcionará animada por una nueva composición de las posiciones “históricamente cargadas” que animaban el texto de Benjamin. Es decir, Jesi no buscará en Bachofen al profeta de la disolución del Estado, afirmando el efímero vínculo entre el símbolo y la historia, el elemento de muerte y de vida (como Benjamin), ni buscará ser custodio de tal vínculo (como las rehabilitaciones de derecha). Se trata más bien de exhibir el propio dispositivo gnoseológico de Bachofen y de volver a poner al mito-Bachofen “entre paréntesis”. Paradójicamente, entonces, el desplazamiento de la perspectiva de Benjamin sólo es posible a través del método crítico de origen benjaminiano. Y sólo este desplazamiento permite, finalmente, una renovada “legibilidad” del ensayo de Benjamin, a partir del mecanismo gnoseológico del *Mutterrecht* y al interno de las luchas que lo animaban.<sup>31</sup>

Para terminar, quisiera añadir que el recurso al método benjaminiano que

<sup>29</sup> Ibídem, p. XV-XVII.

<sup>30</sup> Cavalletti reconstruye esta estrategia interpretativa de Jesi a propósito de *Esoterismo e linguaggio*. Allí el motivo benjaminiano de la ruptura del *continuum* de la historia en el “momento de peligro” aparece en la figura del “esoterista”. Y la operación de Jesi reside en reinterpretar la relación temporal que inscribe el símbolo con el pasado, en los términos de lo que llama “esoterismo”: la vida que se vive en la no coincidencia con el tiempo de la historia, la vida que es irreductiblemente “diversa” a la de los antiguos, es la vida del “esoterista” (Ibídem, p. XIX-XX).

<sup>31</sup> Ibídem, p. XXIV.

inspira la técnica de conocimiento “por composición” crítica de materiales o de “citas” de Jesi, podría verse como un “incansable movimiento de desmitologización” cuyo primer objeto no son los mitos, sino su propia escritura.<sup>32</sup> En este punto, la máquina mitológica de Jesi como un proceso que intencionalmente expone sus contenidos y a la vez su propio gesto de composición, se acerca a la escritura de Benjamin. Aquella escritura que como diría Adorno, renuncia “a toda interpretación manifiesta” y muestra “los significados solo mediante el *shock* del montaje del material”.<sup>33</sup> De allí que la “suspensión” de los materiales que produce la máquina mitológica necesariamente interpele al lector, investigador, mitólogo que en el presente se adentra en sus lecturas; como diría Jesi en una famosa carta a Schiavoni, “mi trabajo es algo parecido al reconocimiento de las particularidades de un campo de batalla: todos estamos involucrados en la batalla (y debemos saber que lo estamos)”.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Sobre este punto, véase: CAVALLETTI, Andrea. Leggere *Spartakus*. In: JESI, Furio. *Spartakus*. Simbologia della rivolta. Torino: Bollati Boringhieri, 2000, p. XIX.

<sup>33</sup> Cf. ADORNO, Theodor. *Prismas [Crítica de la cultura y sociedad I]*. Trad. Jorge Navarro. Madrid: Akal, 2008, p. 219.

<sup>34</sup> Cf. SCHIAVONI, Giulio. Carteggio Jesi/Schiavoni. In: *Immediati dintorni*. Un anno di psicologia analitica. Lubrina: Bergamo, 1989, p. 329-332.

## OS EPISÓDIOS DE RITA PATRÍCIO

Gustavo Rubim  
UNL

**RESUMO:** O texto propõe uma leitura do livro *Episódios: da teorização estética em Fernando Pessoa*, da autoria de Rita Patrício. Datado de 2012, o livro só ficou realmente pronto e publicado em 2014. A leitura defende a originalidade deste exame minucioso dos textos de teoria estética e literária de Fernando Pessoa, tanto pela maneira como os trata autonomamente da obra poética e os estuda na sua escrita específica, quanto pelo efeito de deslocação dos tópicos habituais na análise do programa modernista português. A crítica do idealismo pessoano e da noção de obra enquanto totalidade orgânica são sublinhados enquanto gestos condutores de toda a pesquisa. Propõem-se articulações com outros ensaios recentes que em Portugal procedem à revisão da crítica e da hermenêutica pessoana.

**PALAVRAS-CHAVE:** Fernando Pessoa. Obra. Teoria estética.

## EPISÓDIOS BY RITA PATRÍCIO

**ABSTRACT:** The text proposes a reading of the book *Episódios: da teorização estética em Fernando Pessoa*, by Rita Patrício. The book is from 2012, and it only was really ready, and also published, in 2014. The reading defends the originality of this thorough examination of the texts about aesthetic and literary theory by Fernando Pessoa, either for the way as he deals with the texts, autonomously from the poetical work, and as he studies them in their specific writing, or for the effect of displacement of the habitual topics in the analysis of the Portuguese modernist program. The criticism of Pessoa's idealism, as well as of the notion of work as organic totality, are highlighted while conducting gestures of the whole research. It is also proposed articulations with other recent essays that in Portugal do the review of Pessoa's criticism and hermeneutics.

**KEYWORDS:** Fernando Pessoa. Work. Aesthetic Theory.

Gustavo Rubim é crítico literário e professor de literatura na Universidade Nova de Lisboa.

## OS EPISÓDIOS DE RITA PATRÍCIO

Gustavo Rubim

O que vou dizer não é só a apresentação, é também o esboço da minha leitura do ensaio *Episódios: da teorização estética em Fernando Pessoa*, de Rita Patrício.<sup>1</sup> De vez em quando, desviarei talvez algumas passagens do livro para pontos que são especialmente do meu interesse. Penso que essa é a única maneira de tratar um livro como este, que entre outras coisas ensina que a leitura nunca resulta numa coincidência entre o lido e o leitor. Mas também nunca se confunde com o apagamento de uma assinatura por outra. Assim, a pessoa que assina esse livro, além de ensinar na Universidade do Minho, é uma reconhecida estudiosa de Fernando Pessoa, tendo nomeadamente trabalhado com Jerónimo Pizarro na edição do volume VIII da Edição crítica de Fernando Pessoa, *Obras de Jean Seul de Méluret* (2006), e trabalhando atualmente na equipa do projeto “Estranhar Pessoa: um escrutínio das pretensões heteronímicas”, dirigido por António M. Feijó. O seu interesse pela teoria literária já se manifestara ao coeditar, com Carlos Mendes de Sousa, um volume de estudos em homenagem ao Professor V. M. Aguiar e Silva em 2004, com o título *Largo mundo alumniado*. E o seu trabalho de estreia foi já uma análise do discurso crítico no belo ensaio *Conhecimento de poesia: a crítica literária segundo Vitorino Nemésio*, editado em 2001.

Em *Episódios* estão traços de todos esses traços da assinatura de Rita Patrício e ainda aqueles que a distinguem enquanto crítica literária e enquanto pessoana. Em particular um equilíbrio, sempre mantido, entre o *entusiasmo* de estudar uma obra que é, por si mesma, interessante e apaixonante, e a *reserva* que mantém uma autêntica leitora crítica longe do mero elogio da obra que

---

<sup>1</sup> PATRÍCIO, Rita. *Episódios*. Da teorização estética em Fernando Pessoa. Braga/Famalicão: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho/Edições Húmus, 2012. O presente texto reescreve um pouco a apresentação que fiz do ensaio em Lisboa, no dia 1 de fevereiro de 2015, e traz ainda algumas marcas, quer de um discurso feito para ser dito, quer de um estilo que não previa audiência especializada. Todas as notas foram acrescentadas para esta publicação. Os trechos citados serão referenciados entre parênteses após as citações.

estuda e ainda mais longe de qualquer deferência ou reverência que tolhesse a minúcia com que a examina.

A ideia do livro de Rita Patrício é bastante aquela que está anunciada no subtítulo do livro: estudar, à parte, digamos assim, os exercícios de teoria estética produzidos por Fernando Pessoa. Isto implica obviamente suspender a atenção habitualmente dada à poesia de Pessoa e deslocá-la para uma parte das suas muitas páginas de prosa, uma parte que estamos mais ou menos habituados a reconhecer como importante desde que Jorge de Sena editou em 1946 as *Páginas de doutrina estética* de Pessoa, mas muito mais desde que em 1966 foram publicadas em Lisboa, as *Páginas íntimas e de auto-interpretação* e, sobretudo, em 1967, as *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, em ambos os casos por Jacinto do Prado Coelho e Georg Rudolf Lind. Quer dizer, estamos habituados a ver essa parte da prosa pessoana valorizada pelos seus estudiosos e editores e, todavia, não estamos habituados à ideia de ver trabalhada essa prosa independentemente do estudo da poesia e dos problemas colocados pela divisão de Pessoa nas assinaturas dos “heterónimos”. E aí está a ideia que distingue o livro de Rita Patrício, ainda que nesse domínio ela pareça ter um antecedente no livro de Georg Rudolf Lind intitulado *Teoria poética de Fernando Pessoa*, que foi traduzido em Portugal em 1970.

Mas a ideia não se esgota aí. Para a perceber é preciso dar toda a atenção ao título deste livro: *Episódios*. É um título que faz lembrar os títulos, que citei, dos volumes onde está editada esta prosa teórica de Pessoa: *Páginas de...* Ou seja, a mesma impressão, sempre um pouco estranha, de uma conjunção entre a vontade de produzir teoria e a dispersão dos escritos e dos esforços em que essa vontade de Pessoa se manifestou. Da teoria só há páginas ou episódios, não há mais nada em Pessoa. Não há nada de comparável à *Mensagem* em poesia, por exemplo. Mas isso ainda não constitui a explicação essencial do título e da ideia de Rita Patrício. A essencial está em que esse título retoma um título de Fernando Pessoa: foi o próprio Fernando Pessoa quem projetou editar um volume de ensaios críticos cujo título seria *Episódios*. Esse projeto existe no espólio de Pessoa, dactilografado a azul com o título a vermelho, e é tardio, situando-o Rita Patrício, que o transcreve e edita no primeiro anexo do livro, em data posterior a 1932 (p. 361-362). A ideia de Pessoa era juntar escritos vários, o mais famoso dos quais era o conjunto de ensaios sobre “A nova poesia portuguesa” que ele publicou em 1912 e que ficou a marcar a própria estreia de Pessoa como autor na literatura portu-



guesa. Mas o interessante é que nesse projeto, que tem a forma de um prefácio ao tal imaginado livro *Episódios*, Pessoa diz que eles são “episódios” porque não fazem “parte integrante da minha intenção de escrever”. E isso por corresponderem a enco-mendas, “por serem de solicitação externa”, nas palavras desse prefácio esboçado que só agora podemos ler. Como se a intenção de escrever, a intenção que cria com a escrita aquilo a que chamamos *uma obra*, fosse uma história maior e estes estudos críticos fossem só episódios que estabelecem, como também escreve Pessoa no mesmo lugar, “uma passagem subtil de um elemento do entrecho para outro”.

Tem sentido, então, chamar-lhes *episódios*: a palavra torna-se sinónimo de *passagens*. Mas, além disso, Pessoa dá um segundo sentido à ideia do episódico e à possibilidade de relançar, reeditar o episódico, convertendo-o em livro: diz ele (e estou só a seguir aqui as primeiras páginas do ensaio de Rita Patrício) que em cada um dos estudos se serviu do assunto dele “para falar doutra coisa”. Portanto, o episódico, que ao mesmo tempo é o teórico e o crítico, é aquilo que foi escrito para lá da encomenda, aproveitando a encomenda para outros fins, “para falar doutra coisa” — e essa coisa é que seria linda, dá vontade de acrescentar, citando o poema famoso e captando o sentido alegórico que Pessoa confere a estes escritos teóricos e críticos.

A ideia de Rita Patrício, no gesto de retomar o título e o projeto pessoano como sinal de um pensamento, não tem portanto nada a ver com a ideia de perceber as teorias que estão por trás dos poemas pessoanos, nem com a explicação de coisas tão famosas (e tão repetidas em aulas) como as que se chamam sensacionismo, paulismo, neo-paganismo, etc. Ou sequer com a ideia de inventar heterónimos ou de explicar por que é que se inventaram heterónimos. Isso é a história grande, a epopeia, o grande templo pessoano que já todos frequentámos um pouco; mas aqui trata-se (e vou citar a autora) de “não aceitando os pórticos indicados por Pessoa, entrar nas suas construções teóricas [...] através de portas menores e lê-las, não segundo o mapa que Pessoa nos legou, mas concentrando-me antes nos espaços que medeiam essas grandes salas pessoanas.” (p. 20)

A importância desta deslocação está na confiança de que sem essas portas menores, sem essas passagens (teóricas), alguma coisa de essencial se perde porque: “É no episódico que se garantem as ligações entre as partes, a coerência possível do todo.” (p. 20)

Trata-se, portanto, de ler com toda a atenção estes ensaios e estudos de

Pessoa, uns publicados e outros não, grande parte deles inacabados ou só esboçados, explorando a possibilidade de que *ainda não sabemos*, por não os termos lido nunca com essa atenção, que relação eles mantêm com os poemas de Pessoa e seus heterónimos. Por isso mesmo o tal antecedente que seria o livro de Georg Rudolf Lind de 1970 é um falso predecessor, que Rita Patrício descarta com grande elegância e eficácia numa simples nota de rodapé, apenas porque nesse livro, onde se poderia esperar que a estudasse, Lind desvaloriza e deprecia explicitamente a prosa ensaística pessoana. Neste sentido, arrisco que *Episódios* marca um gesto inédito na leitura de Fernando Pessoa, ou reformulando de maneira mais vincada: um gesto completamente inédito em *toda* a leitura de Fernando Pessoa produzida até hoje.

Dir-se-á que Rita Patrício não está sozinha neste tipo de gestos inéditos: está por exemplo bastante bem acompanhada por Pedro Sepúlveda no seu livro *Os livros de Fernando Pessoa* (Lisboa: Nova Ática, 2012) ou pelo colombiano Jorge Uribe na sua tese de doutoramento inédita (mas legível *on-line*) *Um drama da crítica: Oscar Wilde, Walter Pater e Matthew Arnold lidos por Fernando Pessoa*, defendida em 2014, com pleno êxito, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa<sup>2</sup>. Só posso concordar, mas nesse ponto sublinharia ainda que *Episódios* é o texto da tese de doutoramento de Rita Patrício, defendida em 2009 na Universidade do Minho, ainda que o livro traga data de 2012 e na verdade só tenha sido posto a circular em 2014. Há, aqui, portanto, com este anacronismo involuntário, certa precedência, certa antecipação, que não creio que se deva deixar de enfatizar. Ao mesmo tempo, seria caso para desenvolver aqui o tema da renovação atualmente em curso na leitura de Pessoa; não o podendo fazer (ficará para outra ocasião), quero só sublinhar que os três trabalhos que acabo de citar (incluindo *Episódios*) são dissertações de doutoramento, o que significa que o tipo de pesquisa e de dedicação que permite renovar a leitura — e portanto a nossa conversa *com* Fernando Pessoa e *acerca* do complicado universo que o nome de Pessoa implica — passa pelas condições de trabalho oferecidas pela universidade e pela energia crítica que permite à universidade dispensar a repetição do saber que ela mesma produz.

Como é que Rita Patrício nos guia pelo meio do labiríntico espólio pessoano à procura daquelas portas menores?

---

<sup>2</sup> LOZADA, Jorge Alberto Uribe. *Um drama da crítica. Oscar Wilde, Walter Pater e Matthew Arnold, lidos por Fernando Pessoa*. Tese de doutorado em Estudos da Literatura e da Cultura, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014.

O livro também tem uma estrutura imprevista, nada convencional nem óbvia.

Depois da introdução, longa — cerca de 35 páginas que acabam com o gesto muito inteligente de sublinhar que esta teorização estética é necessariamente uma teoria moderna da arte e uma teoria da arte moderna, especialmente da poesia e da literatura (que é o que em Pessoa tende a significar a palavra “arte”), acrescentando que moderno aqui significa descendente dos românticos e, para Pessoa, significa ser discípulo de Rousseau ou ter “a alma filha de Rousseau” porque Rousseau seria o “pai de todos nós”<sup>3</sup> — após essa introdução vêm então os quatro episódios da aventura de Rita Patrício: 1º “Da música”; 2º “Da Imperfeição”; 3º “Episódios metacríticos” e o 4º “Da tradução: ‘literary lessons’”.

Notem que esta estrutura, fazendo cortes temáticos no interior dos muitos textos pessoanos, não nos faz confundir estes *episódios* com uma historiazinha contada data a data, ano a ano ou coisa que o valha, da evolução do pensamento teórico de Pessoa. Nunca ficamos esquecidos das datas — e isso é importante num escritor que deixou um espólio muito superior à obra publicada — mas nunca somos dominados por elas. E notem também que, por mais que procurem, não encontrarão em parte nenhuma um estudo sobre Pessoa com uma estrutura sequer parecida com esta que acabei de resumir. Isso é bastante importante: mostra que uma tese universitária continua a poder ser realizada (porque temos o poder de o fazer e porque não há nada que impeça) com o espírito livre de uma ensaísta que, cumprindo todas as exigências da pesquisa universitária, nem por isso deixa de *inventar* um livro próprio, uma forma *assinada* que nenhum modelo prescreveu. E mostra outra coisa não pouco importante: que a crítica literária e os estudos literários, aqui realizados numa das suas formas mais típicas (o estudo dum autor), estão longe de estar esgotados e estão muito longe de não dar origem a livros interessantes e originais. Para não me perder muito nesta observação digressiva, lembro só que há por aí, escritas no espírito do que poderíamos chamar estudos literários “puros”, várias teses inéditas que, do ponto de vista do pensamento crítico, põem em grande evidência a irrelevância de não poucos trabalhos que, vivendo da pretensão de desprezar as exigências da literatura, já nada mais têm para enfrentar hoje do que a vergonha de estarem publicados. Para a leitura

---

<sup>3</sup> As afirmações lêem-se num texto de Pessoa que está também integralmente transcrito como anexo 3 de *Episódios*, p. 363-365, incluindo a descrição material e o aparato genético.

paciente de textos de natureza teórica, como a que empreende Rita Patrício, não se ganharia absolutamente nada em tomar o rumo equívoco apontado em tempos num título de Anthony Easthope — *Literary into Cultural Studies* — que desde 1991 está condenado a figurar o esfarrapado fantasma do vanguardismo no ocaso do século XX.

Regressando, depressa, ao caminho principal, opto por destacar, para cada um dos episódios de Rita Patrício, uma ideia apenas, deixando desde já bem claro que a leitura integral do livro envolve um número amplo de ideias em cada episódio, se bem que sempre dominado por um fio condutor que nunca faz perder a linha de inteligibilidade do que está em discussão.

No episódio “Da Música”, cuja matéria de base são as várias hierarquias das artes que Pessoa foi escrevendo ao longo da vida, talvez com predomínio desse texto cada vez mais importante que é *Heróstrato*<sup>4</sup>, destaco a maneira como o ponto de partida romântico de Pessoa é trabalhado em confronto direto com grandes pensadores da arte no século XIX, nomeadamente Hegel e Schopenhauer. É muito interessante ver como este assumido “filho de Rousseau” se vai revelando afinal sobrinho da estética hegeliana e do seu privilégio do Espírito, que para Pessoa quase só está na poesia.

Espírito ou *ideia*, porque ideia é capaz de ser a palavra mais recorrente em Pessoa para valorizar a literatura e a poesia face a todas as outras artes, parte das quais ele condenou a não terem sequer existência futura, a desaparecerem por esgotamento de funções. Ora, daí resulta uma das linhas mais interessantes do estudo de Rita Patrício, que é a sua perseguição intensiva, se posso exprimi-lo assim, ao *idealismo* de Fernando Pessoa. A intensidade marca-se na ligação muito forte que vai sendo estabelecida entre Pessoa e o século XIX e que levará a autora, na Conclusão do ensaio, a propor “pensar Pessoa [...] entre dois séculos, herdando as dilacerações do século XIX” (p. 335), uma forma de o entender que tem ganho solidez nas leituras mais recentes de Pessoa e que desfazem o mito de revolução ou de rotura modernista.

A marcação dessa ligação é em grande parte o resultado do primeiro episódio da aventura, o tal que se ocupa “Da música”. A relação entre poesia e música é tópico recorrente na discussão das artes no século XIX: Pessoa valoriza a poesia e a literatura, mas o importante é o critério de valoração e esse critério passa decisivamente pelo poder de abstração, que seria constitu-

---

<sup>4</sup> PESSOA, Fernando. *Heróstrato e a busca da imortalidade*. Ed. Richard Zenith. Trad. Manuela Rocha. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

tivo da literatura, por força da própria natureza da palavra, da linguagem, que não existe sem abstração. Rita Patrício mostra com clareza as afinidades desta noção pessoana com a filosofia de Hegel, que é também (como se calhar toda a filosofia e em particular toda a filosofia moderna) uma filosofia da linguagem. Mas porquê defender a abstração? Porque a arte tem uma finalidade e essa finalidade é definida, a dada altura ou em vários momentos, como “elevar” e “libertar”, isto é, elevar e libertar *o homem*, separando-o daquilo que não é humano. Por conseguinte, conclui a autora, “A libertação concedida pela abstração é um mergulho íntimo na essência do homem.” (p. 73)

Portanto, o idealismo é um idealismo específico: depende de uma teoria do humano ou, se quiserem, depende duma antropologia. Este é um ponto muito importante: há uma *antropologia pessoana* que explica a sua ideia de literatura, ou a ideia de literatura de Pessoa não dispensa uma teoria da humanidade, do humano, da essência humana. A música, nesse sentido, é pouco humana, está muito dependente da emoção e, portanto, diz-se que ela é a primeira, mas no sentido em que já é a arte das aves, não precisa da humanidade para existir... (Seria interessante confrontar com Rousseau, para quem as aves não cantavam, ou seja, para quem esse “canto” das aves era *apenas* uma metáfora. Derrida, como se sabe, comentou essa distinção que não é mera distinção, mas hierarquia.)

Tal ideia da abstração, da inteligência abstrata sem a qual a literatura não existe e sem a qual a realização máxima da essência humana não acontece, conduz a um tópico que todos conhecemos muito bem de Pessoa: o tópico da universalidade, da língua e da obra que transforma a emoção ou sensação pessoal em entendimento impessoal. É a famosa lógica da despersonalização e da impessoalidade que é comum a Pessoa e a vários outros modernistas. Não vou insistir na importância da leitura deste tópico feita por Rita Patrício, senão num ponto: o que isto implica é a recusa do *contingente* ou, como ela escreve, voltando a introduzir o tema antropológico: “Tudo o que apareça como contingente [...] é aqui desvalorizado como matéria a exprimir. Neste quadro, à arte cabe a interpretação do homem, não dos homens.” (p. 86) O idealismo pessoano está sempre portanto neste limite de uma antropologia essencial ou essencialista, de uma metafísica antropológica.

A parte final desta parte “Da música” mostra portanto como Pessoa reformula toda a teoria romântica da expressão pessoal ou individual. E irá dar à questão do ritmo. “O ritmo é o estilo do estilo” — é a grande frase de Pessoa

que governa este bloco e é uma ideia que implica separar radicalmente o ritmo musical do ritmo poético, como se não tivessem nada a ver um com o outro. A poesia é uma disposição musical, rítmica, mas o que a governa não é o som, a materialidade do som: é a pausa. Do som e da música há um rasto na poesia, mas longínquo, sendo que essa distância é capital para a teorização estética de Pessoa.

Se me alonguei um pouco neste ponto, serei rápido no próximo.

E tanto mais rápido quanto “Da imperfeição” é um capítulo central de *Episódios* e podemos até chamar-lhe outra coisa, podemos dizer que ele desdobra a descoberta por Rita Patrício do *imperfeccionismo* pessoano. Eu escrevo a palavra “imperfeccionismo” no computador e o programa de texto sublinha-a de vermelho, aponta-ma como erro. Isso mostra como ela está certa, do ponto de vista crítico, porque é preciso inventá-la. Trata-se de um capítulo notável, onde se enfrenta a grande questão de Pessoa (grande, do ponto de vista dele, sem dúvida): a *questão da obra*. Imperfeição é o problema e a experiência da obra, é o problema e a experiência da escrita. A relação entre parte e todo, o poder de erguer a obra como um todo, a dificuldade de compor um todo, ou, para parafrasear uma frase de Pessoa que a autora comenta muito, a *tortura* do todo. É todo o problema de escrever, de compor, de ultrapassar o nível do fragmento, da coisa inacabada, que está aqui em causa. É muito clara a tese de Rita Patrício e, a meu ver, hoje indiscutível: Pessoa vive do desejo da unidade da obra, da obra como totalidade homogênea e portanto lamenta tudo o que lhe fica em fragmentos, que são, como ela diz, “estilhaços de uma unidade impossível, mas desejada” (p. 161). O próprio *Livro do desassossego* significa logo no título a vontade de dar forma de livro, isto é, de um todo orgânico e construído, a uma entidade como o desassossego. “O desassossego procurava aqui uma forma.” (p. 161) Sabemos que não a encontrou senão pela mão de outros.

E aqui haverá alguma coisa de humano, do idealismo antropológico que eu referia? Há, há sempre. Porque a imagem mais forte dessa unidade orgânica da obra que Pessoa formula é a da obra como “ser humano”: “Poder construir, erguer um Todo, compor uma coisa que seja como um corpo humano, com perfeita correspondência nas suas partes” (p. 164) — é uma das imagens mais fortes desse ideal radical de obra, ainda por cima formulada numa das páginas escritas para o *Livro do desassossego*. Aqui já não temos só no palco crítico, contracenando com Pessoa, Hegel ou Schopenhauer, mas também Baudelaire,

Proust, Aristóteles, Valéry. E na forma de falhanço sempre repetido deste desejo de todo, aquilo que Rita Patrício sublinha é o “idealismo estreme” de Pessoa: aquele ser humano nunca se chega a compor, ou fica sempre como estátua grega partida, para mencionar outra imagem pessoana citada e comentada no ensaio.

Na sequência ou na sombra desta radical reflexão sobre a obra e o seu falhanço também tem de haver em Pessoa uma reflexão sobre a crítica, ou seja, “episódios metacríticos”, que formam então o terceiro episódio da aventura.

O traço que liga os dois temas, subterraneamente na minha leitura, é o traço que diz respeito ao *tempo*. O fundamental deste capítulo estará nas páginas sobre a importância da ideia de história literária para Pessoa, visível desde os ensaios de 1912 sobre “A nova poesia portuguesa”, publicados na *Águia*, de Teixeira de Pascoaes. O ponto de partida é novamente romântico, novamente o século XIX e depende da divisão da literatura em histórias nacionais, mais do que em divisões de épocas ou períodos histórico-literários (que no entanto Pessoa usa abundantemente, sobretudo em 1912). Mas onde a ligação é mais clara — e creio que é aqui estabelecida com uma nitidez invulgaríssima — é na interferência da noção de génio: o génio faz a literatura romper com a época presente e com o meio em que nasce e dirige a literatura na direção do futuro. O génio é, portanto, se bem entendo, uma figura central da teoria da modernidade em Pessoa, enquanto “antecipador do futuro”, o que também corresponde a uma das grandes angústias pessoanas, que é a angústia da permanência da arte e da literatura para lá do tempo em que nascem. Naturalmente, *Heróstrato* regressa à cena de leitura e ao seu centro, agora para verificar certa oscilação ou dilaceração entre um tema saturniano e um “sonho jupiteriano”, porque “se o tempo sempre devora os seus filhos, aqueles que se tornam, eles mesmos, criadores de um tempo novo [...], sendo origem de um futuro, escrevem o tempo.” (p. 256) Citando assim apenas parte de um brilhante comentário, mal deixo uma ideia de como, deslizando entre Pessoa, Baudelaire e Valéry, a reflexão aprofunda aqui a asserção inicial que estabelecera a impossibilidade de desligar a teorização estética (e os seus impasses) de um discurso sobre a modernidade.

Estes temas todos ligam-se, por fim, sem milagre nem artifício, no último episódio: “Da tradução: ‘literary lessons’”.

O capítulo é denso mas a noção básica parece ser a de que, para Pessoa, a

tradução é no essencial uma superação de obstáculos e só é verdadeiramente tradução e verdadeiramente inte-ressante quando é *difícil*.

De certa maneira, o ponto é esse: Pessoa defende que a tradução, quando o é verdadeiramente, por exemplo a tradução de poesia lírica, é impossível e no entanto ele mesmo foi tradutor de poesia lírica. Repete-se, portanto, uma tensão, um movimento contraditório que vai no sentido de executar aquilo que se declara impossível de executar. Mas o próprio poema já era uma obra, em última instância, impossível de executar, e não esqueçamos que para Pessoa mesmo as obras de génio, como *Hamlet* ou *King Lear* ou *Paradise Lost*, exibem acima de tudo o mais os defeitos que resultaram da sua execução, isto é, aquilo que as impede de serem *perfeitas*. Tendo em conta que toda a teoria da obra, da escrita e da literatura é subordinada ao princípio de fins a cumprir que não se cumprem — ou seja, é teleológica, se bem que de uma teleologia persistentemente diferida — a simples noção de que traduzir implica, para Pessoa, adaptar os fins do autor do texto traduzido a fins que ele não teve, já implica, como mostra o comentário de Rita Patrício, que a tradução fica inscrita no coração do trabalho literário ou da experiência literária: para todos os efeitos, trata-se sempre de passar de uma língua para outra, de um sistema de fins para outro sistema de fins. É afinal o regresso de Babel, que de certa maneira é o problema principal de Pessoa, isto é, ao mesmo tempo a grande virtude e a grande complicação da literatura segundo Pessoa: que ela tenha de ser escrita ou expressa “numa língua qualquer”.

Para não mais que sugerir onde essa reflexão nos conduz, aproximo, concluindo esta apresentação, duas frases do ensaio, concretamente do último capítulo, chamado “O poema sem corpo”, cuja epígrafe é um excerto de *Heróstrato*: “and Babel is spread upon the world”. Na primeira frase, escreve Rita Patrício: “É a própria natureza dos objetos literários — a de serem objetos em linguagem — que compromete uma suposta vocação de universalidade da arte literária [...]”. (p. 325)

E no fim, lemos:

Em muitos momentos [...] Pessoa afirma a premência dada à dimensão de artefacto da obra de arte, ao corpo que cada poema é, cuja perfeição tanto sonhou [...]. É só rasurando todo e qualquer corpo verbal que imagina, nessa ausência, o mais poderoso dos poemas: uma pura potência universal, que nenhuma matéria comprometeria. Descendente de Aristóteles, Pessoa também é filho de Platão. (p. 330)



Concluo que *ler* a teoria estética pessoana não tem, portanto, qualquer efeito de esterilização ou de fechamento da leitura da sua poética. Faz, isso sim, com que, para a entender melhor, tenhamos de exultar muito menos com a sua afinal tão exagerada “modernidade”.

GONÇALO M. TAVARES  
NO REINO DOS CAPITAIS CIRCULANTES

Júlia Vasconcelos Studart  
UNIRIO

RESUMO: O texto é uma breve arqueologia do homem com a máquina a partir da série **O Reino**, de Gonçalo M. Tavares e do quanto e como este projeto, composto por quatro romances, se organiza em torno de uma morfologia esférica que vem da modernidade até o presente — o espaço contemporâneo — cumprindo à risca uma espécie de denúncia da coreografia desoladora do homem e sua posição no mundo em meio às máquinas fortes repetidoras da catástrofe.

PALAVRAS-CHAVE: Esfera. Máquina. Transparência.

GONÇALO M. TAVARES  
IN THE KINGDOM OF CIRCULATING CAPITALS

ABSTRACT: The text is a brief archeology of the man with the machine based on the **O Reino** series, by Gonçalo M. Tavares, and how this project, which is composed by four novels, is organized around a spherical morphology that follows modernity until the present time — the contemporary space —, fulfilling to the letter a kind of complaint of the desolating choreography of the man and its stance in the world amidst strong machines repeaters of the catastrophe.

KEYWORDS: Sphere. Machine. Transparency.

Júlia Vasconcelos Studart é professora da Escola de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## GONÇALO M. TAVARES NO REINO DOS CAPITAIS CIRCULANTES

Júlia Vasconcelos Studart

É Sloterdijk que lança a pergunta a partir da leitura que faz de Heidegger: *onde estamos quando dizemos que estamos no mundo*. Esta proposição interrogativa diz sobre os diferentes formatos de estar no mundo e como isto é um problema do espaço. Ele afirma que é preciso “interpretar o lugar do homem como *esfera*, visto que não me sinto à vontade com essa fria e ilhada fórmula sonora de *estar-no-mundo*.”<sup>1</sup> A leitura que faz do conceito de *mundo* de Heidegger como excessivamente metafísico toca o que ele chama de *conceito saturado de totalidade*. Imagina que usar *mundo* e não *esfera* coloca um impasse para a proposição, seria algo como ter que contar a história de cada homem individualmente. A questão é, para ele, como gerar um pensamento morfológico, por que insiste que o problema fundamental do homem é o espaço e é com o espaço, ou seja, que a vida é um assunto de forma por que existem vários formatos de estar no mundo. Por isso que a passagem articulada por uma teoria *esferológica* lhe é tão cara como instrumento morfológico de investigação, por que aponta para uma história que vai de uma posição metafísico-cosmológica até a constituição de condições para os artifícios de imunidade humana. Esse pensamento da esfera segue o que ele chama de “globalização morfológica, ou melhor, onto-morfológica em honra da predileção da teoria clássica do ser pelas figuras esféricas”<sup>2</sup> e se propaga no conjunto de relatos que matizam a vida numa espécie de proteção artificial, e é a isto que ele chama imprecisamente de pós-história:

Pertence às ironias da Modernidade aquilo que precisou ser proibido retroativamente, isto é, tudo o que se empreendeu e o que se colocou em risco para torná-la realidade. Assim, disso decorre que a chamada pós-história apenas apa-

<sup>1</sup> SLOTERDIJK, Peter; HEINRICHS, Hans-Jürgen. *El sol y la muerte*. Trad. Germán Cano. Madrid: Siruela, 2004, p. 175.

<sup>2</sup> SLOTERDIJK, Peter. *Palácio de Cristal*. Para uma teoria filosófica da globalização. Trad. Manuel Resende. Lisboa: Relógio D'Água, 2008, p. 19.

rentemente representa um conceito histórico-filosófico, ou seja, uma referência à técnica de seguros; pós-históricas são todas as situações em que estão proibidas por lei ações históricas (fundação de religiões, cruzadas, revoluções, guerras de liberação, luta de classes com todos seus traços heroicos e fundamentalistas) por causa de seu risco não assegurável.<sup>3</sup>

A partir daí, tem-se que o percurso que faz desse pensamento esferológico em direção à *poshitoria* vai da primeira esfera, as *bolhas*, como estruturas relacionais e bipolares que produzem uma intimidade mínima e possível tal qual um espaço oco; depois o *globo*, que figura a imagem daquilo que põe em compasso as mais diversas formas de globalização que, por sua vez, fundam um mundo *síncro* entre a circulação do dinheiro e das imagens em tempo real, ou seja, que habitar o mundo agora é habitar de fato uma guerrilha globalizada — quando “a humanidade se encontra hoje diante de um processo monstruoso de entrelaçamento e de mobilização repleto de riscos possíveis, impulsionado por ideias não menos ilusórias acerca da compatibilidade e da confusão de tudo com tudo”<sup>4</sup> e quando “no reino dos capitais circulantes o *momentum* foi substituído pelos fundamentos. Consumo substitui a legitimação; os fatos foram convertidos em normas e níveis.”<sup>5</sup> Sloterdijk afirma que para o homem moderno a imagem do mundo se dá num corte entre o novo e o velho, o que gera um apontamento para o homem contemporâneo acerca de sua condição humana, sua condição de vida, numa crise da imagem do mundo com suas extensões desmesuradas:

A era moderna é o período em que se difunde uma nova evidência incomensurável, em relação a todo o período anterior, sobre a situação cósmica do homem. [...] A ideia de que ‘esta Terra vale mais do que todo o céu restante’. Essa verificação, em parte, precisa ser compreendida de maneira totalmente literal. Um dos traços distintivos da era moderna, que até então foi apenas advertido, está no fato de que nesta época a situação do homem, dentro do cosmos, se apresenta ao abrigo de duas esferas. A do céu e a do globo terrestre, dois meios de massas da metafísica colocada em movimento, em que se articulam a visão temporal moderna da *conditio humana*.<sup>6</sup>

A partir disso é possível tentar entender a globalização como uma conse-

<sup>3</sup> Idem, *Esferas II*. Globos. Macrosferologías. Trad. Isidoro Reguera. Madrid: Siruela, 2004, p. 778.

<sup>4</sup> SLOTERDIJK, Peter; HEINRICHS, Hans-Jürgen. *El sol y la muerte*, op. cit., p. 188.

<sup>5</sup> SLOTERDIJK, Peter. *Esferas II*, op. cit., p. 849.

<sup>6</sup> SLOTERDIJK, Peter; HEINRICHS, Hans-Jürgen. *El sol y la muerte*, op. cit., p. 190.

quência de um processo de destruição das distâncias, por que estamos presos, diz ele, nesse processo. O que acontece é que o espaço discreto, emancipador, separador e que realmente se expande territorialmente está sendo destruído pela velocidade e imposição absoluta do tempo. A globalização, pois, é “a consequência do movimento do capital especulativo que circunda a terra sob a forma de notícias dadas na velocidade da luz. Portanto, esse tipo de globalização equivale a uma espécie de destruição do espaço.”<sup>7</sup>

Para *repensar* esta *conditio humana* a partir da visão temporal da modernidade, estabelece, por fim, a figuração das *espumas*, que são uma espécie de terceira globalização, uma superfície homogênea que se dá depois do imperialismo marítimo e aéreo da velocidade — “o *face a face* de todas as superfícies do globo”<sup>8</sup>, diz Paul Virilio de outra maneira. Essa globalização, desdobrada numa metaforização como *espumas*, apresenta, sobretudo, “a virtualização do espaço, atuada por meio do dinheiro rápido e da informação rápida. Quando as sociedades impulsionam uma produção excessiva de imagens e de textos surge a espuma.”<sup>9</sup> Para Sloterdijk, os homens que produzem as espumas — “discursos sem controles de referentes externos, produção caótica de sentido, vertigem crônica”<sup>10</sup> — não são capazes nem de formar duplas ideais nem de salvar a si mesmos nos hiperglobos do cosmo único e imunizador ou de um Deus único. Por que o problema é a coexistência do ser humano com o *outro* que sai de uma relação parental para aquilo que provoca a emergência do político.

No seu projeto *O Bairro*, por exemplo, Gonçalo M. Tavares procura contrariar essa imposição dos produtores de espumas, por isso escolhe como moradores dessa conurbação imaginada não apenas o homem assolado pelas formas de vida modernas/contemporâneas e adequado a elas, mas opta por uma constelação de artistas que, em algum momento de suas vidas e, principalmente, com os seus trabalhos, enfrentaram os aspectos estetizantes da vida moderna: da política à própria circulação da arte como autonomia e reinvenção permanente, da utilização da ciência às máquinas de facilitação da vida, do que pode gerir e engendrar potência e vontade, felicidade e graça. Um tipo de aprendizagem ou de reaprendizagem do sentimento do espaço, como

<sup>7</sup> Ibidem, p. 196-197.

<sup>8</sup> VIRILIO, Paul. *Velocidade e política*. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Estação Liberdade, 1996, p. 125.

<sup>9</sup> SLOTERDIJK, Peter; HEINRICHS, Hans-Jürgen. *El sol y la muerte*, op. cit., p. 182.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 182.

diz Nietzsche num fragmento de *Aurora*:

Foram as coisas reais ou as coisas imaginadas que mais contribuíram para a felicidade humana? É certo que a *ampliação do espaço* entre a suprema felicidade e a mais profunda infelicidade foi criada apenas com o auxílio das coisas imaginadas. Esse tipo de sentimento do espaço, então, é reduzido cada vez mais pela ação da ciência: de modo que dela aprendemos a perceber a Terra como pequena, e o próprio sistema solar como um simples ponto.<sup>11</sup>

Por outro lado, no projeto *O Reino* — os livros intitulados *Um homem: Klaus Klump* (2003), *A Máquina de Joseph Walser* (2004), *Jerusalém* (2004) e *Aprender a rezar na era da técnica* (2007), publicados nessa ordem, de certo modo, formam um só livro e os acontecimentos avançam num mesmo cenário. Gonçalo M. Tavares opta por sujeitos com nomes que não tenham indicação biográfica, muito menos localização, e usa nomes de um étimo germânico confuso (como, por exemplo, seguindo a ordem de publicação, os protagonistas Klaus Klump, Joseph Walser, Theodor Busbeck e Lenz Buchmann). Estes sujeitos podem aparentemente se embrenhar em si mesmos, nos seus hábitos mais íntimos, sem conseguir liberar qualquer motivação pânica para compor qualquer trabalho de risco ou desviante das suas formas mais corriqueiras.

Esses personagens lidam com aspectos de integração e assimilação com o espaço, fundem-se ao espaço quando se desmobilizam dele. O mundo passa a ser uma cola, uma areia movediça, um terreno pantanoso que ao sugar o homem transforma esta simbiose — homem/mundo — na única alternativa de lugar seguro e imunizador. Hinnerk, um personagem lateral de *Jerusalém*, é um bom exemplo dessa imposição simbiótica que se apresenta em todos os personagens de *O Reino*: “Com os hábitos certos e monótonos Hinnerk procurara diminuir as possibilidades daquilo a que se poderá chamar o novo. Rapidamente, em tempo de paz, percebera a ligação entre o medo e o imprevisto, e assim tentara colocar em cada um dos seus dias um rigor de patrulha.”<sup>12</sup> Ou numa pequena descrição em *A máquina de Joseph Walser*: “É domingo e os casais mais determinados beijam-se. As relações habituais não gostam de desvios.”<sup>13</sup>

<sup>11</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 16-17.

<sup>12</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 62.

<sup>13</sup> Idem, *A máquina de Joseph Walser*. Lisboa: Caminho, 2006, p. 41.

Sloterdijk afirma que a modernidade estética é um procedimento de uso da violência, não contra pessoas ou coisas, mas sim contra circunstâncias culturais pouco claras. Diz ele que “dado que nesta guerra de mentalidades a normalidade é considerada um crime, então, a arte, como meio de luta contra o crime, pode apoiar-se em ordens de entrada em ações não usuais.”<sup>14</sup> Tanto que lembra a passagem do *Segundo Manifesto Surrealista*, de 1930, escrito por André Breton, que afirmou que a ação surrealista mais simples consiste em ir para rua com revólveres em punho e disparar às cegas na multidão tantas vezes quanto for possível. Breton é um dos senhores escolhidos por Gonçalo M. Tavares para morar no bairro, o que tem a ver com um posicionamento do homem no mundo a partir daquilo que a arte é capaz de gerar como risco, logo, como política, como não-familiar, como projeção futura e utópica. É uma pequena reação contemporânea para não correr o risco de se associar ao hábito da modernidade de converter tudo em regra, mesmo a imitação do ato bárbaro. Por outro lado, os personagens de *O Reino* — quase em forma de uma denúncia do *modus vivendi* nesta passagem do moderno para o contemporâneo — não demoram em incorporar o que antes parecia estranho ou diferente como um *próprio* ou como uma segunda natureza. Basta ver o que pensa Klaus Klump em relação à guerra que o interrompe e o lança no mundo sem história ou numa história perdida diante de um novo Deus, o som da bala e da bomba:

Nem o som das frases dos livros, nem o som das coisas naturais a baterem em outras coisas naturais, nem estes dois sons misturados no acto da física amorosa: a cabeça de Klaus estava agora fascinada pelo som, quase estúpido, quase sem História, da bala e da bomba. O som que anunciava um novo Deus.<sup>15</sup>

E também a fala de um sobrevivente que Theodor Busbeck, o médico protagonista de *Jerusalém*, anota em seu caderno preto: “O sobrevivente de um campo de concentração disse: ‘Os homens normais não sabem que tudo é possível’. Theodor sublinhou a frase.”<sup>16</sup>

Por isso que a representação da espuma, assim como todo o discurso em torno das esferas, ao dizer tanto da co-fragilidade quanto do isolamento do

<sup>14</sup> SLOTERDIJK, Peter. *Esferas III*. Espumas. Esferología plural. Trad. Isidoro Reguera. Madrid: Siruela, 2009, p. 130.

<sup>15</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Um homem: Klaus Klump*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 88.

<sup>16</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Jerusalém*, op. cit., p. 62.

homem, diz das unidades comunicantes da vida moderna que tocam o espaço contemporâneo como um processo de força para a relação fundamental do *ser-no-mundo*, as formas de habitar o mundo que se organizam a partir de seus espaços fechados como estruturas globalizadas de condicionamento da vida, de proteção e de imunização. Essa teoria da espuma, para Sloterdijk, segue um percurso regido pela esferologia até um volume próprio de suas unidades comunicantes:

À teoria da espuma se vincula a possibilidade de uma nova forma de explicação daquilo que a tradição sociológica chama nexos sociais ou “síntese social”; a possibilidade de uma explicação que vá mais além das respostas clássicas à pergunta cristã de como é possível a ‘sociedade’ como conexão de seres sociais. As conhecidas propostas de solução, submetidas a critérios como divisão do trabalho (Smith, Durkheim), relação de Capital (Marx), imitação e sonambulismo (Tarde), interação (Simmel), sacrifício (Girard, Heinrich) ou diferenciação e comunicação (Luhmann), adoecem do mesmo déficit, a saber, que não nos expressam adequadamente nem as qualidades espaciais das células sociais, nem o caráter imunológico dos espaços primários.

As multiplicidades espaciais, projetadas segundo as regras mediáticas e psicológicas do jogo do individualismo, extremamente próximas e semitransparentes uma em relação à outra, também se chamam espumas porque é necessário ressaltar sua improbabilidade sem que seja lícito considerar sua fragilidade como rendimento vital deficiente dos habitantes da espuma.<sup>17</sup>

De certa maneira, ler a arqueologia de composição do projeto *O Reino* é ler a oscilação da passagem esferológica da modernidade para a contemporaneidade proposta por Sloterdijk. Oscilação que recupera o procedimento da escrita de Gonçalo M. Tavares quando procura colidir a construção de sua literatura, entre o poema e a ficção, com a filosofia e a história. A ideia é gerar uma escrita que seja um motor de investigação e também a formulação de um pensamento. Essa arqueologia de composição aparece também na perspectiva e nos formatos de como trabalha o espaço, que agora é múltiplo e habitado por personagens desolados e desoladores como um processo no mundo e vir-ao-mundo: “O processo de vir-ao-mundo no homem é um contínuo que integra momentos descontínuos.”<sup>18</sup> Num primeiro momento, são homens plenamente frágeis, depois, porém, contraditoriamente muito fortes e tomados de doses sempre suspeitas de individualismo cruel. Procuram uma saída con-

<sup>17</sup> SLOTERDIJK, Peter. *Esferas III*, op. cit., p. 194.

<sup>18</sup> SLOTERDIJK, Peter; HEINRICHS, Hans-Jürgen. *El sol y la muerte*, op. cit., p. 198.



vulsa para restar no mundo e organizar polos intensos de imunização. Sloterdijk insiste que a característica mais forte das formas de vida individualistas é ter que inventar conformações de espaço em meio às novas situações do mundo contemporâneo causadas por sua extrema mobilidade: “estabilidade por liquidez: esta fórmula pós-moderna penetra diretamente no núcleo da imunologia geral. Nunca antes a manutenção da autoafirmação dependeu de tantas prestações adicionais, que superam o nível defensivo.”<sup>19</sup>

Um ponto de entendimento do projeto *O Reino* parte da impressão que o termo “reino” implica numa transparência em direção ao termo “bairro”, por exemplo, como um procedimento para fazer colidir os espaços conformados. Podemos tentar entender esta ideia do “reino” como um espaço que não se vincula mais a uma cartografia territorial e como um trunfo sobre a distância e a terra, e muito mais como aquele espaço que não tem medida, um espaço de dimensões desmesuradas e que não para de crescer velozmente. Virilio se pergunta qual o problema agora, já que não é mais “de uma historicidade no tempo (*cronológica*) ou no espaço (*geográfica*), mas em qual espaço-tempo?”<sup>20</sup> A vastidão desse espaço encobre aparentemente toda a esfera humana em suas formas individualistas de coexistência, principalmente as demarcações das formas de vida impostas pela cidade moderna e suas novas sugestões de experiência provocadas pela máquina e suas derivações micro-invisíveis, pela guerra, pelos coeficientes de velocidade, de distância, de geografia, de sobrevivência, de tecnologia, de horror e de contágio. Mais ou menos numa confusão entre tempo e espaço, como indica Celeste Olalquiaga, “na qual a continuidade temporal desaba na extensão e a dimensão espacial se perde para a duplicação, transforma a cultura urbana num gigantesco holograma capaz de produzir qualquer imagem dentro de um aparente vazio.”<sup>21</sup>

Depois, é importante pontuar que a tetralogia elabora uma perspectiva ímpar e ao mesmo tempo parelha com os livros que formam *O Bairro*. Não só por que os livros das duas séries foram publicados concomitantemente, mas por que ao armarem uma espécie de transparência armam também um desdobramento numa direção que pode até parecer contrária, mas de fato não é. Note-se que os livros que formam *O Reino* têm como indicativo a denomina-

<sup>19</sup> SLOTERDIJK, Peter. *Esferas III*, op. cit., p. 194.

<sup>20</sup> VIRILIO, Paul. *Velocidade e política*, op. cit., p. 111.

<sup>21</sup> OLALQUIAGA, Celeste. *Megalópolis*. Sensibilidades culturais contemporâneas. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Studio Nobel, 1998, p. 45.

ção *Livros Pretos*<sup>22</sup> e, de todo modo, ainda seguem o modelo tradicional e moderno da forma romance — a narrativa burguesa que trata do aparelhamento da experiência moderna e do conhecimento da experiência feérica quando lança a vida para baixo, para o mundo da prosa, do prosaico —, principalmente no que trata do uso exacerbado do fragmento, da frase curta e elíptica e das interferências de imagens umas nas outras, como também são livros movidos pela instalação convicta e, ao mesmo tempo, confusa da *máquina de guerra*, se pensamos com Nietzsche e também com Deleuze e Guattari — “O Estado não para de produzir e reproduzir círculos ideais, mas é preciso uma máquina de guerra para fazer um redondo”<sup>23</sup> —, e são propriamente *livros de força*<sup>24</sup>, se pensados com Nietzsche: “Eu conheço o prazer de destruir em um grau conforme a minha *força* para destruir — em ambos obedeço à minha natureza *dionisíaca*, que não sabe separar o dizer *Sim* do fazer *Não*. Eu

<sup>22</sup> O livro intitulado *água, cão, cavalo, cabeça* é anotado por Gonçalo M. Tavares como fazendo parte do conjunto *livros pretos*, mas não da série *O Reino*. Mas é interessante indicar que o livro, composto de 25 narrativas curtas, é praticamente um mapa das questões que vai tratar nessa série. Uma das narrativas, inclusive, se chama *O 4º Reino*. Nela, a questão gira em torno do terremoto como uma declaração de guerra da natureza contra uma família: um pai que tenta proteger o filho alvejado por uma bala. O pai não consegue proteger de todo o corpo do menino, “o pai não é a mãe”, pondera. A presença da guerra, de um engenheiro, de um médico, de crianças, de um aranhão entre outras coisas indicam uma confusão generalizada entre os reinos que compõem o mundo: “Existe o reino vegetal, o reino mineral e o reino animal. Mas há depois outro, há depois outro.” TAVARES, Gonçalo M. *água, cão, cavalo, cabeça*. Lisboa: Caminho, 2006, p. 40. Numa outra narrativa, chamada *Os movimentos da ficção*, há uma relação entre a palavra e o mundo, o quanto uma palavra não é ou não diz, que indica a convicção de sua tarefa com a literatura em torno da imaginação como política e construção utópica, e também do desenho do espaço que vai compor a série *O Reino* entre a cidade e o corpo: “Com as palavras podes escrever palavras-ficção. Na verdade também me é difícil conceber ideias não reais, ideias ficcionais. [...] É preciso ter medo dos homens e das mulheres cansadas. E a cidade é rápida de mais, empurra-nos para o nosso corpo pior (de entre vários possíveis).” Ibidem, p. 53-54.

<sup>23</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Capitalismo e esquizofrenia, v. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: 34, 2005, p. 34.

<sup>24</sup> Numa passagem de *A máquina de Joseph Walser*, por exemplo, o narrador coloca Walser como um manipulador do mundo e da vida, com força e prazer para destruir, quando sugere que ele repete o gesto de um Cesar romano e que pode decidir entre a vida e a morte de outrem com um simples movimento de seu dedo polegar da mão direita: “Naquele momento Walser sentia que controlava o mundo, que o manipulava, que era capaz de o fazer dizer sim ou não apenas pela ligeira alteração de movimento de um dos seus dedos. Como se o sim ou o não do mundo físico dependesse, naquele momento, exclusivamente, da orientação do seu polegar.” TAVARES, Gonçalo M. *A máquina de Joseph Walser*, op. cit., p. 32. O gesto é às avessas ao gesto de um Cesar por que de fato não pode decidir nem impor nada a outrem. E o livro é um livro de força, mas Walser muitas vezes segue a ambivalência da natureza do homem. Por isso, nesse momento, se aproxima muito mais da formulação de Nietzsche ao se colocar como um imoralista *par excellence*.

sou o primeiro *imoralista*: e com isso sou o destruidor *par excellence*.”<sup>25</sup>

Em princípio, como sugere Roland Barthes, “o tempo foi o primeiro a sofrer as tentativas de destruição ou de remanejamento dos romancistas”<sup>26</sup>, haja visto, lembra ele, as técnicas de *flashback* ou simultaneidade. Mas a questão do espaço, emenda, “ainda está mais ou menos intacta.”<sup>27</sup> A simultaneidade comparece no projeto *O Reino* quando as histórias e as personagens atravessam e saltam de uma narrativa a outra, numa temporalidade sem começo ou fim e permeada por uma argumentação paradoxal, degradada, inautêntica e desconfiada. É a escrita de um corpo alterado, da forma oscilante até o que a forma impulsiona como tema, ou como morfologia, numa espécie de coreo-grafia desoladora em torno da investigação da vida contemporânea como disparidade sucessiva e simultânea: uma poética política do espaço.

O caso de Leo Vast é exemplar. Ele é um personagem que aparece em *Um homem: Klaus Klump*, no meio da guerra, dono da fábrica em que trabalha Joseph Walser, por sua vez, o protagonista do segundo livro da série, que tem uma simbiose com a máquina que opera nesta fábrica de Vast. E Joseph Walser, quando perde um dedo enquanto opera esta máquina, é atendido por Lenz Buchmann, o médico protagonista do último livro da série, *Aprender a rezar na era da técnica*. Em *A máquina de Joseph Walser* pode-se ler: “Tinham-lhe amputado o dedo indicador.”<sup>28</sup> e “[...] Walser sentia que alguém, ou algo, lhe havia roubado não apenas uma parte do corpo, mas movimentos. E esta consciência mudava completamente o entendimento que Walser fazia do acidente.”<sup>29</sup> Mas é interessante o que se pode ler na perspectiva da transparência que há entre um livro e outro: o cenário e o fragmento narrativo se repetem numa reprodução quase integral, muda-se o ponto de vista, mas há a manutenção do impasse da mutilação do corpo humano provocada pela simbiose com a máquina:

#### A máquina de Joseph Walser

<sup>25</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. Como alguém se torna o que é. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 103.

<sup>26</sup> BARTHES, Roland. *Inéditos*, v. 2. Crítica. Trad. Ivone Castilho Banedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 101.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 101.

<sup>28</sup> TAVARES, Gongalo M. *A máquina de Joseph Walser*, op. cit., p. 81.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 100.

— Doutor — disse Walser, continuando a manter a sua mão direita ao lado do corpo — peço desculpa, mas estava há muito tempo a chamar os enfermeiros. O médico não lhe respondeu. O médico não lhe respondeu. Olhou-o de modo firme.

— Qual seu nome?

— Joseph Walser.

— Joseph Walser — repetiu o médico. — Pois bem, comporte-se, senhor Walser. Está num hospital! — e virou-lhe as costas.

Uma enfermeira aproximou-se:

— Os momentos não são para fraquezas, caro senhor. O que lhe aconteceu é uma brincadeira. Fazia um enorme favor a todos se se comportasse como homem.<sup>30</sup>

### Aprender a rezar na era da técnica

Mas o mundo não parava e o Dr. Lenz Buchmann foi interrompido nestas considerações mentais e no seu cigarro por um pequeno tumulto: um civil que tivera um acidente de trabalho (nenhuma relação portanto com a explosão) e a quem haviam amputado o dedo indicador da mão direita, estava a perturbar, com os seus chamamentos sucessivos, o silêncio que se instalara no hospital. Queria chamar atenção da enfermeira e insistia em levantar-se da cama. Estava já, esse pequeno homem, no corredor, quando Lenz se lhe dirigiu para o repreender.

— Qual é o seu nome?

— Joseph Walser.

— Pois bem, senhor Joseph Walser, por favor, comporte-se.

O homenzinho ficou claramente embaraçado, e o Dr. Lenz virou-lhe as costas.

Que importância tem um dedo? Um cobarde, pensou.<sup>31</sup>

Leo Vast, pois, é o que se ocupa das opiniões convulsas. O narrador atribui a ele, por exemplo, a opinião neutra acerca da passagem de um estado totalitário para a democracia,<sup>32</sup> que é tida por ele como uma falência da representação política e uma fraqueza global. A própria ideia de sociedade entra em xeque; é o começo de uma evaporação das concepções tradicionais do sujeito

<sup>30</sup> Ibidem, p. 76.

<sup>31</sup> Idem, *Aprender a rezar na era da técnica*. Lisboa: Caminho, 2007, p. 46.

<sup>32</sup> Nietzsche escreveu em *Além do bem e do mal* que a democratização na Europa resultava na criação de um tipo mais preparado para a *escravidão* em seu sentido mais sutil: “o homem forte, caso singular e de exceção, terá de ser mais forte e mais rico do que possivelmente jamais foi — graças à ausência de preconceitos em sua educação, graças à enorme diversidade de sua exercitação, dissimulação e arte. Quero dizer que a democratização da Europa é, simultaneamente, uma instituição involuntária para o cultivo de *tiranos* — tomando a palavra em todo sentido, também no mais espiritual.” NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Prelúdio a uma filosofia do futuro. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 150.

político e da autonomia social, de *força* e de *tiranía*:

A democracia instala-se no país como uma borracha que se vai derretendo lentamente até preencher por completo a superfície de um compartimento. Mas a democracia é a instalação da cobardia mútua, e tal sistema não parte nunca de uma vontade forte, de uma intenção original; pelo contrário: é consequência de uma matéria que derreteu. [...] A democracia é um efeito da perda de Força de um conjunto de homens. É um ganho de fraqueza global.

Era Leo Vast que assim pensava naquele instante. A borracha derreteu-se, murmurava ele. Derreteram a matéria forte e agora temos os pés instalados em esponjas. Não sabemos o que vai acontecer.<sup>33</sup>

Não saber o que vai acontecer ou tanto faz o que pode acontecer é o pensamento daquele dia, não do dia anterior ou do dia seguinte. Instalar-se numa esponja é instalar-se numa sucção simbiótica entre o homem e o mundo; habituar-se. Nesse sentido, o caso de Joseph Walser com o seu dedo amputado pela máquina também é exemplar. Num prosseguimento do exemplo, a fábrica de Leo Vast tem como encarregado Klobber, o chefe direto de Walser, que teima em reproduzir a maneira de pensar de Vast, seu patrão:

Porque só as repetições acalmavam, só as repetições permitiam a cada indivíduo voltar a encontrar-se humano no dia seguinte [...] resistir no meio do reino da desordem, no meio daquilo que Klobber costumava designar como *século da imprevisibilidade*, século não apenas contrário mas *inimigo da repetição*. Este não é um século normal, costumava dizer Klobber, mas os homens deste século continuam a ser como sempre foram. E era esta, a mistura: Homens que repetiam os actos essenciais das gerações anteriores e que eram invadidos — e esta é uma utilização exacta do termo pois descreve o fluxo e a velocidade dos movimentos — eram invadidos, então, ao mesmo tempo, por fenómenos absolutamente novos.

Nenhum profeta havia sequer acertado na cor dos sapatos do século, dizia Klobber, em tom de troça.<sup>34</sup>

E assim, com esses desenvolvimentos narrativos de repetição dos gestos e das imagens, se percebe o quanto há de um personagem no outro, de um livro no outro e, principalmente, como a ideia de construção desses personagens está vinculada à manifesta convicção de que esses personagens são os habitantes dessa esfera frágil, desigual, isolada, múltipla e permeada por uma liquidez ao mesmo tempo imprevista e demarcada. A esfera — que é este *O Reino*

<sup>33</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Aprender a rezar na era da técnica*, op. cit., p. 103.

<sup>34</sup> Idem, *A máquina de Joseph Walser*, op. cit., p. 118.

— é permeável. São os novos fenômenos do século que sobressaltam e assombram, mas ao mesmo tempo se moldam e se amalgamam ao corpo como sapatos, mesmo que desajustados: “O senhor Joseph Walser deve aprender a perceber sem precisar de explicações. Há um exército que se aproxima e você quer explicações sobre os seus sapatos?”<sup>35</sup>

Todas as personagens habitam uma impulsão morfológica do espaço em direção ao tempo mínimo do agora e em torno da constituição de um sentido imunológico que está a serviço das forças de tensão da convivência que, por sua vez, “abrem esferas de vidas concretas e mantém em forma improvisações locais.” Algo como “não te preocupes com a criatividade do próximo dia; é suficiente que cada dia tenha o seu próprio impulso.”<sup>36</sup> É a série que pode armar, de algum modo, esta outra imagem do espaço. Quando os livros se superpõem, se justapõem, se amalgamam uns nos outros a partir de seus personagens, formando um palimpsesto como imagem ponderada ou uma massa informe — “primeiro em forma de pasta aglutinante, depois em forma de pasta consolidante”.<sup>37</sup> Por isso também o desenho de relações impensáveis como método investigativo, por isso a tentativa de instabilidade da escrita como um estado de dança.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>36</sup> SLOTERDIJK, Peter. *Esferas III*, op. cit., p. 195.

<sup>37</sup> CORTÁZAR, Julio. *Histórias de cronópios e de famas*. Trad. Glória Rodriguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 61.

## PERSÉFONE, O FOLCLORE, O NÓ

Larissa Costa da Mata

**RESUMO:** Este ensaio se propõe a investigar a presença do verde e da primavera — ou seja, do mito de Perséfone — nos textos de Mário de Andrade, especialmente por meio de seu contato com o estudo **O ramo de ouro** (1890), de Sir James Frazer, bem como do desdobramento da concepção de verde em intelectuais como Georges Bataille, Carl Einstein, André Gide e Victoria Ocampo. A leitura da obra de Frazer forneceu a principal matéria para os estudos de Andrade sobre o folclore, tais como as **Danças dramáticas do Brasil** (1959), e para a tentativa de se transformar esse saber em uma disciplina. O verde em Andrade, como veremos, demonstra uma interpretação da sobrevivência como a permanência de um elemento fixo e originário, e do povo como passível de ser representado pela forma.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mário de Andrade. Folclore. Verde.

## PERSEPHONE, FOLKLORE, KNOT

**ABSTRACT:** This essay aims to investigate the traces of 'green' and Spring — that is, the myth of Persephone — on a few texts by Mário de Andrade, especially by means of his contact with **The Golden Bough** (1890), by sir James Frazer, as well as the developments of a conception of 'green' in intellectuals such as Georges Bataille, Carl Einstein, André Gide and Victoria Ocampo. **The Golden Bough** has given the main substance to Andrade's studies on Folklore, as the **Brazilian Dramatic Dances** (1959), and to his attempt to transform Folklore into a subject. As we may see, Andrade's interpretation of 'green' resulted in a perspective of survival as the permanence of a fixed and primary element, and of people subject to be represented by form.

**KEYWORDS:** Mário de Andrade. Folklore. Green.

Larissa Costa da Mata é doutora em Teoria da Literatura. Foi professora leitora de Estudos Brasileiros na Universidade de Pequim entre abril de 2013 e julho de 2014.

## PERSÉFONE, O FOLCLORE, O NÓ\*

Larissa Costa da Mata

*O rouxinol pode ser substituído a) pela rosa, b) pelos seios, mas nunca pelas pernas, pois o rouxinol existe, precisamente, para que possamos evitar nomear os fatos. O rouxinol pertence ao inventário dos desvios burgueses por meio dos quais procura-se sugerir coisas lascivas, mesmo quando aparentemente afasta-se delas. O rouxinol é, possivelmente, também o signo da fadiga erótica.*

Rouxinol, Carl Einstein

## PERSÉFONE

A ninfa Perséfone, conhecida em Roma como Prosérpina, evoca o subterrâneo e o pútrido, mas também o constante florescer, a transformação do meio; sendo luz e sombra, nascimento e morte — segundo a leitura do mito por James Frazer, que, antes de dedicar-se à antropologia, preparara uma edição do livro *Descrição da Grécia* em 1884.<sup>1</sup> Segundo Homero, citado em *O ramo de ouro* (1890), Perséfone colhia flores quando foi levada por Plutão (ou Hades) ao inferno; a sua mãe, Deméter, ameaçou estragar a colheita até que a filha retornasse. O deus cedeu à ameaça e decidiu entregá-la, contanto que ela deixasse o reino em jejum.<sup>2</sup> No entanto, a jovem devorara sete caroços de romã e é denunciada por Ascaláfio, o que a impediu de partir definitivamente, salvo durante os meses da primavera (seis ou três, dependendo da versão).<sup>3</sup> As interpretações do nascimento da primavera coincidem com duas concepções diversas da origem, uma que privilegia os seus retornos periódicos e a celebração do começo por meio da forma (a de Mário de Andrade, Victoria

\* Uma versão mais breve e inicial deste texto foi apresentada no II Seminário dos Alunos do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina e publicada nos Anais do evento em 2012.

<sup>1</sup> STOCKING, George Ward. *After Tylor*. British Social Anthropology (1888-1951). Madison: The University of Wisconsin Press, 1995.

<sup>2</sup> FRAZER, James. *The Golden Bough*. A Study in Magic and Religion. New York: The Macmillan Company, 1945. (Abridged Edition)

<sup>3</sup> CASCUDO, Luís da Câmara. *Superstição no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.



Ocampo e André Gide) e outra, de parentesco nietzschiano, que a compreende de acordo com o caráter de violência e de ruptura (a de Carl Einstein e Georges Bataille).

O interesse de Mário de Andrade por esse mito se dera antes mesmo de ter dado início à leitura de Frazer, no texto “Flor nacional”, que compôs a coluna Táxi do *Diário Nacional* em 7 de janeiro de 1930. Em resposta a um concurso que pretendia determinar a rainha das flores brasileiras, o autor propõe a vitória-régia como símbolo do país, que represente qualquer indivíduo independentemente da região de nascimento. Encontrada na floresta latino-americana (portanto, sem fronteiras e sem nação) a mesma fora, diga-se de passagem, contemplada por Richard e Robert Schomburgk, viajantes em busca de Eldorado, dos quais recebera essa denominação, de acordo com o escritor cubano Alejo Carpentier.<sup>4</sup>

A escolha de Andrade se sustenta no critério da beleza que, como esclarecerá mais tarde, predomina na arte desde os primórdios, na Grécia Antiga, que delimitou as necessidades espirituais do indivíduo e que, segundo ele em “O artista e o artesão”, “é um ideal necessário à coletividade”.<sup>5</sup> Mesmo quando acompanhada pela inquietação, pelo seu oposto, a beleza não deixa de ser uma forma de ascensão à natureza e ao divino. Por essa razão, Andrade afirma que “primeiro foi a boniteza” que lhe chamou a atenção e, depois, a tranquilidade suscitada pelo calor e pela calma das águas onde repousava a flor, “aquele lagoão fechado em pleno mato, sem um risco de vento”, como os Campos Elíseos, o paraíso da mitologia grega.<sup>6</sup> Por sua pureza e pela superfície perfeita, a vitória-régia se apresenta como uma imagem uniforme que perfaz uma relação direta com o signo “flor”, pois não nos recorda a estrutura de um repolho, como uma rosa, nem se assemelha a um espanador, como o cravo: “Não achei possível se comparar essa flor com outra nenhuma. Perfeição absoluta da forma, e principalmente flor que é declaradamente flor. A gente olha e diz: É flor. Não evoca imagem nenhuma.”<sup>7</sup> O comentário se mostra, portanto, muito diverso da proposta de uma noção de “absoluto” pelo intelectual alemão Carl Einstein em suas colaborações na revista *Documents*,

<sup>4</sup> CARPENTIER, Alejo. *Visão da América*. Trad. Rubia P. Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

<sup>5</sup> ANDRADE, Mário de. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins, 1963, p. 22.

<sup>6</sup> Idem. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Org. Telê Porto A. Lopez. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 183.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 184.

como o verbete “Rouxinol”. Para Einstein, o absoluto significava uma função não-metafísica e não-transcendental, que pode ser representada inadequada ou completamente como qualquer outra experiência, e permite ao artista e ao escritor uma invenção pura, não metafórica.<sup>8</sup>

Seguindo uma perspectiva que foi corrente entre os modernistas, a qual concebe a natureza a partir de um poder feminino ligado a um misto de sedução e de violência, a vitória-régia, para Mário de Andrade, manteria um elemento negativo submerso, os espinhos que ferem a mão no toque, e teria um perfume desagradável, somente perceptível quando nos aproximamos dela: “Mistura de mistérios, dualidade interrogativa de coisas sublimes e coisas medonhas, grandeza aparente, dificuldade enorme, o melhor e o pior ao mesmo tempo, calma, tristonha, ofensiva, é impossível a gente ignorar que nação representa essa flor.”<sup>9</sup>

Ao considerar que a impureza do nacional está oculta, Mário de Andrade não vai tão longe quanto Georges Bataille, quem levava ao extremo esse aspecto das fotografias de Karl Blossfeldt. As flores fálicas e grotescas, que acompanham “A linguagem das flores” (1929), nada indicam da beleza que Andrade encontrara na vitória-régia. Nesse texto, o qual também se encontra na revista *Documents*, Bataille recusa uma interpretação unívoca e alegórica da linguagem como Carl Einstein, ao denunciar uma associação contagiosa entre o órgão reprodutor das plantas e o romance, pois o que desperta o amor seria igualmente suscetível de evocar o riso. Desse modo, parece haver uma relação objetiva e inexplicável da flor com a beleza, a qual seria parcialmente verdadeira apenas para a corola, pois, ao murchar, toda ela se assemelha a um esterco. Como a parte superior se torna um sinal de paz, a visão dos campos e da floresta, contribui para o desenvolvimento das ideias de retidão e de justiça. No entanto, o que se revela pelo olhar também abriga, em si, o limite de qualquer lei, imposto pela moral ou pela razão. Por isso a parte baixa, voltada para o Hades ou para o inferno, procura a escuridão e demonstra, por sua vez, uma inclinação ao crime:

Não pode restar dúvida: a substituição das formas naturais pelas abstrações geralmente empregadas por filósofos parecerá não somente estranha, como ab-

<sup>8</sup> Cf. EINSTEIN, Carl. Rossignol. *Documents*, Paris, n. 2, p. 17-18, mai 1929; Idem, *Revolution smashes through history and tradition*. Trans. Charles W. Haxthausen. *October*, Cambridge, n. 107, p. 139-145, Winter 2004.

<sup>9</sup> ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*, op. cit., p. 184.

surda. É provável, e razoavelmente insignificante, que os próprios filósofos tenham recorrido várias vezes, ainda que com repugnância, a termos cujo valor deriva da produção dessas formas da natureza, como quando tratamos de *baixeza*. Não há cegueira que interfira quando se trata de defender as prerrogativas da abstração. Aliás, essa substituição pode levar-nos longe demais resultando, primeiramente, em um sentimento de liberdade, de livre disponibilidade de nós mesmos em todos os sentidos, absolutamente insuportável para a maioria. E também num desprezo inquietante por tudo o que ainda é, graças a míseros subterfúgios, *elevado*, nobre, sagrado [...].<sup>10</sup>

Perséfone não se apazigua pela aparência, posto também poder ser compreendida como a emergência de uma força telúrica e dionisíaca que desabrocha imprevisivelmente, e não somente segundo os retornos cíclicos. A segunda leitura predomina no poema *Persephone* de André Gide, traduzido ao espanhol por Jorge Luís Borges para a revista *Sur* em 1936.<sup>11</sup> A Perséfone de Gide é a origem, “a primeira manhã do mundo”, a “embriaguez da manhã”, o “raio nascente” e as “pétalas desbordando de licor”, que reina diante da beleza de narciso, a flor entre os dois mundos. Levada por Hades ao reino das sombras para ser a noiva dele, a ninfa conhece a lentidão do tempo e a tristeza, enquanto se lembra dos sofrimentos e da espera do povo da terra. Nostálgica, ela devora a *fruta granada*, a romã (*granada* em espanhol, *grenade* em francês), o que a obriga a regressar somente na primavera, emergindo como a inocência vinda do inferno: “Cada gesto te solta e tua dança é um idioma que propaga o abandono, a confiança e a fortuna. O raio se promete à pétala da flor. Na natureza tudo ri e se sacia de luz. Tu saltas até o dia”.<sup>12</sup> Assim, Perséfone recupera, finalmente, o esplendor perdido das plantas, a semente que sempre germina, prospera e ri nos meses fecundos, no encontro com o povo que sofre (por sua ausência, pela violência vivida na Europa, da qual sua “fruta explosiva” seria um indício):

Teu destino é levar às sombras um pouco da claridade do dia, uma trégua aos seus incontáveis males, à sua miséria um pouco de amor. Se a primavera há de renascer, a semente deve resignar-se a morrer sob a terra, para reaparecer amanhã em meses de ouro.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> BATAILLE, Georges. Le langage des fleurs. *Documents*, Paris, n. 3, p. 164, 1929. Esta passagem e as demais citações em línguas estrangeiras foram traduzidas pela autora deste ensaio.

<sup>11</sup> GIDE, André. *Persephone*. Trad. Jorge Luis Borges. *Sur*, Buenos Aires, n. 19, p. 8-53, abr. 1936.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 53.

*Persephone* fora musicado por Igor Stravinsky para o espetáculo de mesmo nome, representado em Buenos Aires e no Rio de Janeiro em 1936 e resenhado por Murilo Mendes para o jornal *A Manhã*. A intelectual argentina Victoria Ocampo recitara o texto de Gide no concerto e voltara-se, igualmente, aos mitos vegetais, comparando-se a Deméter ou Diana, a mãe da ninfa, na sua autobiografia.<sup>14</sup> Mendes já não vira, na apresentação de 1936, o arrebatamento telúrico, característico das obras anteriores de Stravinsky como a *Sagração da primavera*. Isso se tornaria notável, por exemplo, na leitura de Ocampo, de vitalidade pouco convincente: “A ilustre escritora argentina não cantava, não trilava, não enfunava o peito, não dava guinchos, o que evidentemente chateava a maioria do auditório, com saudades da *Traviata*, da *Norma* e de outras maravilhas parecidas”.<sup>15</sup>

A ópera, como observara o artista Flávio de Carvalho em “Madona e Bambino”, surge com um fenômeno religioso, antes mesmo da pintura sacra, encobrendo as emoções primitivas do homem e as potências do começo. Essa arte tem início com as primeiras missas cantadas das igrejas católicas, nas quais os homens utilizavam a música para manter cada vez mais serena a “fêmea”, assemelhando-a à imagem da Virgem, cultuada na península itálica.<sup>16</sup> Murilo Mendes aponta o mesmo sequestro da sexualidade no espetáculo. Para ele, Stravinsky havia conseguido fazer emergir na sinfonia da *Sagração da primavera*, fruto das pesquisas sobre o Oriente, um elemento primitivo, o qual se encontrava como uma força indomada pela civilização. No entanto, em *Persephone*, o bárbaro seria infelizmente eliminado pela cultura, e o arrebatamento dionisíaco substituído pela retidão apolínea, restando-nos somente a corola:

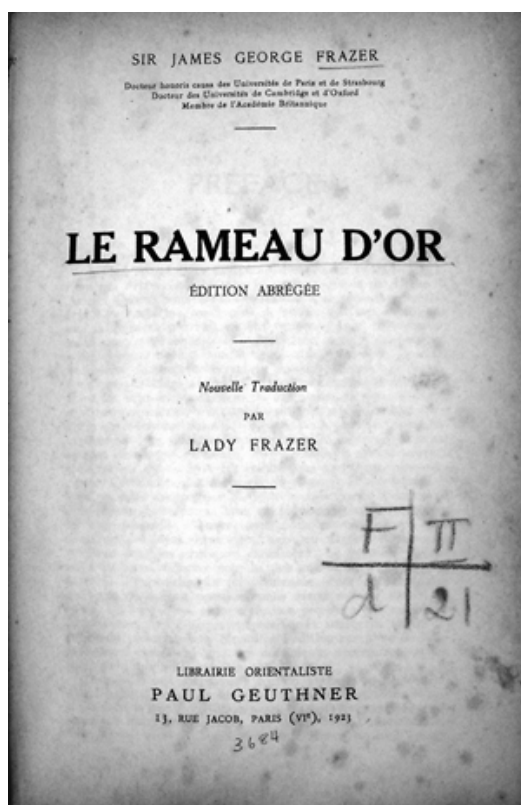
O elemento civilizador, entretanto, procura dominar o convite da destruição: já não mais dança de sangue, dança sexual, dança guerreira — mas Apolo consci-

<sup>14</sup> OCAMPO, Victoria; ALAYA, Francisco. *Autobiografia*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

<sup>15</sup> MENDES, Murilo. *Formação de discoteca*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993, p. 86.

<sup>16</sup> “É bem provável que o canto à vagina e a declamação lírica sejam anteriores à manifestação pictórica, mesmo porque semelhante canto pode perfeitamente pertencer a uma época que indicaria o início do uso das cordas vocais. Em todo caso, parece que os processos da história se repetem em outras escalas, observando-se, na Itália, que o período de grande desenvolvimento da ópera deu-se no século XVII na Europa, o que mostra que a ópera levou de um a dois séculos para contaminar a pintura. Um exame da iconografia da Virgem desde os primeiros séculos da era cristã, revela que no início a ‘virgem’ era uma mulher potente sem auréola, apenas uma representação simples do seu sexo [...]”. CARVALHO, Flávio de. *Os ossos do mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005, p. 126.

ente da sua claridade, serenamente branco, conduz as Musas no balé inefável. A cultura venceu, polindo as armas espirituais para o combate em que surgem novas tendências e novas possibilidades de transformação e desdobramento do espírito humano e do seu “demônio” artístico — vida nova, ritmos novos, uma nova manifestação do Espírito do mundo.<sup>17</sup>



Contracapa da edição de *Le Rameau d'Or* pertencente a Mário de Andrade (IEB-USP)

Ora, a “Flor nacional” de Mário de Andrade situa-se, também, em uma versão do mito de Perséfone cuja violência e imprevisibilidade são sobrepostas pela valorização da forma, quando torna o “belo” o elemento preponderante na determinação da alegoria nacional. Nem a duplicidade da flor, entre a sedução e o perigo, que muito relembra as aproximações de modernistas como Victor Brecheret, Abguar Bastos, Augusto Frederico Schmidt e Raúl Bopp da floresta amazônica, nem as referências ao culto de Perséfone significariam um retorno ao matriarcado, pois Andrade encontrará em Dioniso (ou no boi) a figura contraposta, como se verá por suas marcas de leitura em *O ramo de ouro*.

<sup>17</sup> MENDES, Murilo. *Formação de discoteca*, op. cit., p. 89.

## O VERDE, O BOI, O NÓ

*É justo nos bailados mais próximos das culturas primitivas, nos Congos de origem negra, nos caboclinhos de inspiração ameríndia, e nos reisados e cordões de bichos de sobrevivência do culto animal, que se dá morte e ressurreição. A importância do boi na vida brasileira, do chefe no organismo tribal, da mourama na conquista de terras, deu ao boi, ao chefe, ao mouro, um valor místico, um valor religioso, esotérico às vezes, e sempre simbólico, que foi o convite à criação das danças dramáticas. Foi a finalidade religiosa que deu aos bailados a sua origem primeira e interessada, a sua razão de ser psicológica e a sua tradicionalização.*

Danças dramáticas do Brasil, Mário de Andrade (grifo nosso)

Valendo-se da antropologia de Sir James Frazer, os intelectuais modernistas recorreram às metáforas e aos mitos vegetais (como o de Dioniso e o de Perséfone) em uma tentativa de buscar um antecedente comum — o boi, o totem — que pudesse estabelecer a identidade nacional pela via da analogia, ou seja, por meio daquilo que se oferece na superfície e constitui, metaforicamente, a semelhança entre os seres. A passagem pelas marcas da leitura de *O ramo de ouro* pretende demonstrar como Andrade sobrepõe em seu projeto de reativar e reunir o legado do folclore brasileiro uma perspectiva da origem como o retorno da essência, além de suscitar uma distinção entre o seu projeto poético literário, vanguardista, e a crença na responsabilidade política de sua atividade de intelectual.

Como se sabe, Frazer publica os dois primeiros volumes de *O ramo de ouro* em 1890, expandidos em 12 tomos entre os anos de 1907 e 1915, para somente em 1922 tornar-se conhecida a primeira versão abreviada.<sup>18</sup> Escrita no momento de declínio do período vitoriano inglês (na transição entre os séculos XIX e XX), marcado, ainda, pelo imperialismo britânico, essa obra transpõe uma perspectiva regressiva do tempo, característica da sobrevivência, ao lançar o olhar sobre um “passado” — o da mitologia greco-romana, o dos rituais e costumes da antiguidade — para tratar dos povos primitivos a partir de relatos etnográficos esboçados no presente do antropólogo.

Em 1929, Mário de Andrade dá início à leitura do seu exemplar de *O ramo*

<sup>18</sup> STOCKING, George Ward. *After Tylor*, op. cit.

de ouro<sup>19</sup>, uma tradução ao francês da versão abreviada, a qual lhe fora recomendada bem mais tarde pelo folclorista Luiz Saia.<sup>20</sup> A partir de então, Frazer (além de Theodor Koch-Grünberg e do General Couto de Magalhães)<sup>21</sup> lhe servirá de bibliografia às elaborações acerca do folclore e do primitivo, como se pode ver em alguns dos vestígios deixados pelo livro do antropólogo escocês em *Danças dramáticas do Brasil*, cuja edição póstuma, organizada por Oneyda Alvarenga, é de 1959. As *Danças* aproveitam parte da pesquisa para a obra monumental que o autor pretendia elaborar, o manuscrito intitulado *Na pancada do ganzá*, ou seja, os documentos recolhidos nas viagens etnográficas pelo Brasil, e somente ganham uma versão mais próxima da definitiva em um volume datado por ele entre os anos de 1934 e 1942.<sup>22</sup>

As danças colecionadas por Andrade seguem três correntes principais (a africana, a ibérica e a ameríndia) e derivam de três tradições básicas — os cortejos, os vilhacianos religiosos e os brinquedos populares ibéricos — de origens distintas, embora movidas por um impulso comum. O primitivo aparece, nessa obra, como aquele que, “desprovido das defesas da técnica”, utiliza a magia para atuar na natureza e no ambiente ao seu redor — nos animais, minerais, vegetais, os quais possuiriam uma força superior à dele. Movido tanto pela “imperfeição técnica” como pelo “temor supersticioso”, emprega o procedimento da magia homeopática para se apropriar, “domar” e “exorcizar” as forças naturais, presentes no “culto do vegetal, da primavera, Perséfone, o totem” e na “noção de morte e ressurreição da terra, do sol, do boi, do bicho, do vegetal, do deus”.<sup>23</sup>

Portanto, o primitivo consiste em uma figuração da origem, uma sobrevivência do verde, interpretado como o retorno de uma tradição popular, proveniente especialmente de regiões menos abastadas como o Nordeste, em que figura como a esperança da colheita, mesmo com as condições climáticas adversas e que a cultura oficial procure sobrepor-se à popular. Essa noção que

<sup>19</sup> FRAZER, James. *Le Rameau d'Or*. Trad. Lily Frazer. Paris: Paul Geuthner, 1923.

<sup>20</sup> Segundo a informação do Projeto Marginália do IEB, a leitura da obra de Frazer foi sugerida por Luiz Saia, membro da Sociedade de Etnografia e Folclore, como bibliografia para a pesquisa de Andrade sobre os ex-votos do Nordeste. Notas de Luiz Saia no livro *Le Rameau d'Or* enviado a Mário de Andrade. MA: F/II/d/21. ANDRADE, Mário de. *Bumba do Rio Grande do Norte (Bom Jardim)*. Documento transcrito dos originais manuscritos (autógrafos e datiloscritos) de Mário de Andrade. IEB/USP/FMA/MMA-Cx 39 (1). São Paulo, 1926.

<sup>21</sup> Cf. LOPEZ, Telê P. A. *Mário de Andrade*. Ramais e caminho. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

<sup>22</sup> Cf. ALVARENGA, Oneyda. Introdução. In: ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Org., intr. e notas de Oneyda Alvarenga. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

<sup>23</sup> ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*, op. cit., p. 32.

se manifesta já em *O turista aprendiz*, em que percebia as manifestações folclóricas do boi como parte do culto solar animista, investigado por Edward Burnett Tylor, é substituído, durante o processo de organização das *Danças dramáticas*, pelo culto de Perséfone. A mudança pode ser constatada pelo seu exemplar de *O ramo de ouro*, em que escreve: “(1) Mostrar pois que o culto do Boi, no Bumba, não tem nada que ver com os bois do culto solar e outras bobagens. É a transformação do culto vegetal em culto animal.”<sup>24</sup> Para Mário de Andrade, a permanência da primavera (da vitória-régia brasileira) se dá no emprego da expressão “verde” e nos seus desdobramentos diversos — os galhos, ramalhetes, flores e ervas — nas cantigas das danças do boi.

As melodias do boi, deixadas por Andrade e transcritas por Alvarenga, pertencem ao terceiro tomo do livro e foram classificadas inicialmente como “Danças dramáticas colhidas do sul” e Bumba-meu-boi; as letras e partituras são provenientes, dentre outros estados, do Rio Grande do Norte (musicalizadas por Antônio Bento de Araújo Lima, Vilemão da Trindade e João Sardinha), de Pernambuco e de Vassouras, no Rio de Janeiro.

Segundo constata-se em “Reisado, Bumba-meu-boi e Pastoris”, de Amadeu Amaral, estampado na *Revista do Arquivo Municipal* em 1940, existem duas variantes do boi que demonstram, de fato, uma semelhança com o episódio de “caça ao homem selvagem”, como mencionara Mário de Andrade em nota deixada na obra de Frazer.<sup>25</sup> No fragmento correspondente à observação, o antropólogo escocês trata do Pentecostes na Saxônia e na Turíngia

<sup>24</sup> ANDRADE, Mário de. In: FRAZER, James. *Le Rameau d'Or*, op. cit., p. 282.

<sup>25</sup> O texto de Amaral é reproduzido por Luís da Câmara Cascudo em *Antologia do Folclore Brasileiro* (1944). Segundo o autor, em Flores e Triunfo, Pernambuco, os reisados têm como principais personagens o Rei (com a sua coroa de espelhos e vestuário de lata), a Burrinha (feita de balaio, com uma cabeça de burro), Ema (com saia armada e cabeça de madeira), os Mateus (pretos ou caboclos, com máscaras de carnaval, barbas e bigodes grandes) e o boi, cujo esqueleto deve ser feito de cipó para sustentar uma cabeça de verdade, com os chifres. O cenário é o de uma sala grande enfeitada com bandeiras, onde entram as personagens dançando junto ao Rei silencioso. Aparece, então, um emissário que comunica ao Rei que haverá uma guerra, que acontece durante o canto das personagens. O Boi apresenta-se finalmente dançando e confrontando os Mateus; um deles, bate na cabeça do animal que deve fingir-se de morto. Aparecerá o Médico que introduz a sua mão debaixo da cauda do Boi, de onde retira um embrulho de lenços que joga para a assistência, que lhes amarrará dinheiro antes de retorná-los. Por fim, as figuras cantarão para ressuscitar o Boi. Já no município de Guimarães, Maranhão, o boi tem o fígado roubado para alimentar a gestante Catarina, esposa do “pai Francisco” e, depois de uma discussão entre as demais personagens em busca do culpado pela morte do animal, reanimado pelo Médico. Cf. AMARAL JR., Amadeu. Reisado, Bumba-meu-boi e Pastoris. In: CASCUDO, Luís da Câmara. *Antologia do folclore brasileiro*. 4. ed. São Paulo: Martins, 1971.



(Alemanha), onde havia uma cerimônia chamada “caça ao homem selvagem do arbusto / bosque” (“chasing the wild man out of the bush / wood”). Essa consistia em cobrir um jovem com folhas ou musgo, o qual, após esconder-se na floresta, seria perseguido por outros rapazes. O “homem selvagem” recebia tiros de festim e, então, fingia-se de morto, até que fosse “curado” ao receber uma falsa sangria de outra personagem.

As manifestações do Boi do Rio Grande do Norte têm início com a entoação de coros de abertura, que atuam como um convite ao público para que veja a apresentação na praça: “(2) “Ôh de casa! Ôh de fora! / Mangerona quem ‘stá aí! / Ou é o cravo ou é a rosa, / Ou a flô do bugarí.”<sup>26</sup> O boi é, então, oferecido por Mateus (personagem corpulenta, que portava um chocalho) ao dono da casa, o “sinhozinho”. Na “Primeira loa do contramestre”, ainda na mesma variante, o sol colore a paisagem para o trabalho e ilumina as flores ao nascer do dia: “Pèrdi tudo quanto fiz / Cum a minha mão direita! / Nasce o Só pintando flores / Na mais delicada rama, / Pidindo graças ao dia / Pra vê a luiz de quem ama [...]”.<sup>27</sup>

Na variante de Bom Jardim, há uma passagem em que Mateus e Birico (personagem fantasiada de felino, não se sabe se leão ou gato) recolhem dinheiro do público, e quando entoam uma cantiga em cuja letra o nascimento da Virgem Maria figura no papel da ninfa Perséfone, segue também a lógica vegetal: “Do tronco nasceu a rama, / da rama nasceu a flô / Da flô é que nasceu Maria, — Ôh meu Deus! — Mãe de nosso Redentô”.<sup>28</sup>

O amarrilho mágico, explorado por Frazer em *O ramo de ouro* e, antes dele, por Edward Burnett Tylor, o fundador da antropologia social inglesa, em *A cultura primitiva* (1890), aparece ora como a sobrevivência de superstições diversas, ora segundo o princípio de exorcizar da magia negra e da feitiçaria. Em linhas gerais, no livro de Frazer o amarrilho consistia em uma estratégia para se controlar a natureza, fazendo o vento soprar para dar novamente movimento às embarcações estagnadas. Os magos finlandeses, de acordo com Frazer, vendiam ventos presos em três nós para os marinheiros: quando o primeiro era desfeito, libertava-se um vento moderado; caso se desfizesse o segundo, se daria um vendaval e, se fosse o terceiro, um furacão.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*, op. cit., p. 569.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 579.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 590.

<sup>29</sup> FRAZER, James. *Le Rameau d’Or*, op. cit.

De acordo com Tylor, o nó também pode ser visto como um procedimento de magia simpática, a imitativa, a que se funda na analogia entre dois seres. Assim, na tradução ao francês de *A cultura primitiva* que pertencia a Mário de Andrade, o leitor escreve na página 138 do primeiro tomo o seguinte comentário: “Princípio do nó amarradas [sic]” ao qual acrescenta a seguinte nota de rodapé: “(1) Ver pg 137 os processos da corda”, referindo-se ao seguinte fragmento, destacado do seu exemplar:

Do mesmo modo, o vidente moderno pretende sentir, por simpatia, as sensações de uma pessoa ausente e comunicar-se com ela através de uma mecha de seu cabelo ou de qualquer outro objeto que tenha entrado em contato com ela. A ideia de juntar dois objetos com uma corda para estabelecer uma comunicação material ou moral foi colocada em prática em diferentes partes do mundo.<sup>30</sup>

O fragmento pertence ao capítulo em que Tylor trata da sobrevivência na cultura e analisa princípios da bruxaria. Assim como os negros se valiam dos fetiches ou das roupas usadas por um doente para curá-lo, o clarividente moderno transmite a sua mensagem aos mortos utilizando as mechas dos cadáveres, a corda procura manter unidos objetos distintos mesmo a distância, criando, assim, uma sorte de série. Isso se daria, por exemplo, quando um feitiçeiro aspira a ferida de um doente na Austrália ou situa um novelo sobre a casa do inimigo para sugar o sangue dele. Outro exemplo é o do ritual de sacrifício da rena em Ostyak, o qual consiste em amarrar uma linha entre o animal ofertado e o indivíduo enfermo, garantindo, desse modo, o efeito desejado.<sup>31</sup>

Nas danças do boi o amarrilho imita, pelo processo, a necessidade de se atrair laços matrimoniais às moças. Nas cantigas-de-roda de Isidora, a mulher do gigante (Isidora Maria da Conceição Pia), deixada a sós pelo boi, dá nós em fitas da cor verde com esse objetivo: “(2) Dei um nó na fita verde, / E outro na verde fita, / Tenho ôtro pra dá, / — Ôh mana! — / Na morena mais bonita!”<sup>32</sup>; “(3) Deu um nó na fita verde / E outro na verde rama, / Tenho outro pra dá, / — Ôh mana! — / Na morena que me ama!”<sup>33</sup>. Além disso, ainda nas cantigas-de-roda de Isidora, a superstição aparece associada igualmente a

<sup>30</sup> TYLOR, Sir Edward Burnett. *La Civilisation Primitive*. Trad. Pauline Brunet. Paris: Ancienne Librairie Schleicher, 1920, p. 137.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*, op. cit., p. 602.

<sup>33</sup> Ibidem, p. 602.

uma tentativa de apreender o tempo com a fita, para estender o dia: “Eu só quiria pudê / Fazê o dia maió, / Dava um nó na fita verde, / Prendia o raio do Só, / láiá! / (Refrão)”.<sup>34</sup>

Já no Bumba-meu-boi de Pernambuco existe algumas figuras singulares que, embora não sejam descritas com a mesma cor, personificam a aparência vegetal. É o caso do “pinicapau”, cuja fantasia consiste em “um tambor de esteira com um pano branco no lugar da pele”, onde um homem se esconde; “do meio do pano sai pro alto”, ainda, “um pau em que um passarinho, Pinicapau, de pano sobe e desce aos pulinhos”.<sup>35</sup> Além disso, o verde torna a aparecer nas canções da “Segunda despedida”, a qual sucede o funeral do boi, ora se tornando a cor que refresca o calor do sertão — (9) “Quando eu vim de Goi-aninha, / Vinha morrendo de sede, / Lavandêra me deu agua, / No gômo da cana verde.”<sup>36</sup> —, ora significando o engano da esperança, uma frustração: “(8) De que serve um pingô dagua / Dento dum rio corrente / De que serve um amô firme / Fôra da vista da gente // Tudo que é verde no mundo / Eu desejava queimáa, / O verde é isperança, / Tô cansado de isperáa!”.<sup>37</sup>

A presença do culto vegetal, segundo demonstram os documentos recolhidos por Andrade e as observações deixadas no livro de Frazer, pode referir-se a um elemento de resistência político-social das massas. Na América Latina, o escritor dialoga com o estudioso nicaraguense Pablo Antonio Cuadra, quem publica, no *Boletín del Folklore* do Instituto de Cooperação Universitária de Buenos Aires, o texto “Horizonte patriótico do folclore” (1940).<sup>38</sup> Cuadra defende, assim como Andrade, que esse saber deva emergir contra os contextos políticos que minam ou encobrem o elemento popular.

Entre 1942 e 1945, o autor das *Danças* redige um pequeno texto para o *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*, organizado por William Berrier e Rubem Borba de Moraes, o qual, em decorrência da grande guerra e do bombardeio de Pearl Harbor, é somente publicado em 1949. No panorama sobre o estatuto dos estudos folclóricos no Brasil, Andrade distingue-os da literatura e

<sup>34</sup> Ibidem, p. 603.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 644.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 667.

<sup>37</sup> Ibidem, p. 667.

<sup>38</sup> CUADRA, Antonio Pablo. Horizonte patriótico del Folklore. *Boletín del Folklore*. Departamento de Folklore del Instituto de Cooperación Universitaria, Buenos Aires, n. 2, p. 14-23, 1940. Esse texto está marcado com a observação “verde”, como o livro de Frazer e *A cultura primitiva* de Tylor, anotação situada ao lado de um fragmento do *Cancioneiro de romances* (*Cancionero de romances*, 1550) de Martín Nuncio. Agradeço a Raúl Antelo pelo documento.

demonstra a preocupação de torná-los uma ciência. Sendo parte de um volume que participava de um projeto de união pan-americanista, afirma ser “imprescindível uma conceituação nova de folclore para os povos da civilização e cultura recentemente importada e histórica, como as da nossa América”.<sup>39</sup> O intuito do autor seria, ainda, o de delimitar critérios seguros para abranger as manifestações que serviriam para documentar o folclore nacional e distingui-lo do fato popularesco, além de evitar que fosse considerado meramente uma “forma burguesa” de conhecimento “voltada à apreciação das classes superiores”.<sup>40</sup>

Na mesma época, Antonio Gramsci (1891-1937), sugerira que o folclore permitiria equilibrar a alta e a baixa cultura — a primeira organizada e coerente, e a segunda caoticamente estratificada, anacrônica e subserviente com relação às classes dominantes. Ele propunha, em *Literatura e vida nacional* (1950), a hegemonia da expressão popular e se opunha à idealização romântica e à exaltação do caráter pitoresco a ela atribuídas. O folclore progressivo gramsciano, retomado pelo seu herdeiro Ernesto de Martino, estranhamente, como uma alternativa ao naturalismo da antropologia anglo-saxã, conserva características da doutrina das sobrevivências, pois compõe-se de dois elementos temporais heterogêneos, um tradicional e estagnado e o outro em circulação:

Também nesta esfera deve-se distinguir diversos estratos: os *fossilizados*, que refletem condições de vida passada e que são uma série de inovações frequentemente criadoras e progressistas, espontaneamente determinadas por formas e condições de vida em processo de desenvolvimento e que estão em contradição (ou apenas diferentes) com a moral dos estratos dirigentes.<sup>41</sup>

Não é fortuito que, no texto no *Manual bibliográfico*, Andrade afirmasse que o folclore tenha se voltado no Brasil para as classes superiores, demonstrando uma afinidade com o pensamento de Antonio Gramsci. Para Ernesto de Martino, quem retoma o debate nos anos 1940, os elementos arcaicos deveriam emergir na elaboração política do futuro. E, naquele contexto, a esquerda trabalhava a hipótese de uma “democracia progressiva” impulsionada

<sup>39</sup> ANDRADE, Mário de. Folclore. In: MORAES, Rubens Borba de; BERRIEN, William. *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*, v. 1. Brasília: Senado Federal, 1998, p. 442.

<sup>40</sup> Ibidem, p. 423.

<sup>41</sup> GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. 3. ed. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Civilização Brasileira, 1986, p. 185, grifo nosso.

pela ascensão das revoltas camponesas no sul do país e pela Frente Democrática Popular (PCI-PSI), derrotada nas eleições presidenciais pela Democracia Cristã (DC) na Itália. O folclore poderia, assim, funcionar como uma voz atual que rompe com as formas tradicionais. Essa voz, no entanto, parte de um povo que se constitui como aquilo que não apresenta com a nação uma relação de pertencimento, mas se manifesta como uma “crise de presença”, pois estaria parcialmente submerso na cultura, entre a corola e as raízes de uma flor. Sendo assim, o povo não se exprime enquanto essência, mas na sua qualidade de estar sempre pululando, prestes a desaparecer sem deixar pegadas. De Martino estaria em consonância com uma leitura possível da sobrevivência como a permanência de um sintoma — perscrutado na repetição de gestos enfermos e de um discurso, fantasioso, impotente de se referir à realidade. Desse modo, pode-se entender a razão para de Martino ter se interessado pelo sul do país como a terra de um *pathos* primitivo, do irracional e da morte. Nessa região a tarantela surge como fenômeno cultural em que os dançarinos executam a sua performance sem a plena consciência dos movimentos, bailando ao som de instrumentos musicais que os colocam em um delírio frenético, em um entusiasmo quase epilético, em que o ser, sem que esteja presente, transporta para os seus gestos os sintomas do tarantismo, enfermidade de causas desconhecidas adquirida em outro tempo.<sup>42</sup>

Por sua vez, para Mário de Andrade, o povo é o elemento base da nação — é forma e linguagem, como a vitória-régia — cuja inserção no Estado seria assegurada pelo emparelhamento do serviço do intelectual com o governo, de acordo com a atitude dominante no modernismo brasileiro. Por esse motivo, a institucionalização do folclore vem acompanhada pela criação de diversos órgãos, como o Departamento da Cultura da Municipalidade de São Paulo, em 1935, a Sociedade de Etnografia e Folclore, vinculada ao Departamento, e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, inaugurado em 1937. Em especial, os dois primeiros estariam colaborando com o intuito defendido por Mário de Andrade no texto para o *Manual bibliográfico*, pois ao Departamento de Cultura se vinculam a *Revista do Arquivo* e a Discoteca Pública, onde estavam reproduzidas canções e danças populares catalogadas por Mário enquanto dirigia essa instituição. Não por acaso, a Universidade de São Paulo, também derivada dessa época, se vale de uma crítica literária atrelada a alguns

<sup>42</sup> MARTINO, Ernesto de. *The Land of Remorse. A Study of Southern Italian Tarantism*. Trad. e notas Dorothy Louise Zinn. London: Free Association Books, 2005.

dos valores defendidos pelo modernismo brasileiro, como o apelo nacionalista desse movimento, o enfoque no engajamento social da arte e da literatura a partir de 1930 e a determinação da Semana de Arte Moderna como marco inaugural da vanguarda.<sup>43</sup> Nesse sentido, poderíamos sugerir que, ao favorecer um discurso autonomista acerca da literatura, a crítica do modernismo por vezes confunde a fundação das ideias com o julgamento das obras, o que teria como consequência a produção de textos que se tornam *uma paráfrase* dos objetos analisados e privilegiam a perpetuação de um momento histórico, em detrimento da abertura da interpretação. Seria contra esses aspectos da crítica literária e da estética que Carl Einstein se opunha com a sua proposta do absoluto na arte. Como vimos, o historiador da arte alemão percebia, em “Rouxinol”, a predominância de um discurso congelado que valoriza a independência do objeto literário e a materialização do texto, ao passo que ele se insurgia, por sua vez, contra a hierarquia da forma.

Mário de Andrade mostra-se muito mais afeito a um modelo de intelectual que estabelece uma relação de interioridade com o Estado como grande parte dos modernistas, entre os quais poderíamos citar Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles, a qual também se mobilizara em favor do folclore brasileiro, e muitos outros. Daí que o nó funcione, em certo sentido, como uma sorte de “mecanismo de captura”, do qual nem mesmo o trabalho

<sup>43</sup> Poderíamos citar dois exemplos nesse sentido, reconhecendo que, naturalmente, a afirmação acima não poderia homogeneizar o pensamento produzido na Universidade de São Paulo e sequer a obra dos autores mencionados nesta nota. Devemos acrescentar, todavia, que um caso emblemático é o de Antonio Candido no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento” (publicado em *Cahiers d'Histoire Mondiale*, da UNESCO, em 1970 e, em 1973, no primeiro número da revista *Argumento*), em que o autor, concebendo o nacionalismo do movimento modernista como uma necessidade de conscientização social, relaciona a consciência do subdesenvolvimento do Brasil à produção literária de cada período, mostrando a herança lukacsiana intrincada em sua reflexão. Candido caracteriza a noção de país novo (que iria até o decênio de 1930) e de país subdesenvolvido estabelecida por Mário Vieira de Mello para a América Latina. Na literatura, o estatuto de país novo provocou interesse pelo lado exótico do Brasil e conferiu ao modernismo a “pré-consciência” do estágio de subdesenvolvimento do país, enquanto no nacionalismo compensatório do romantismo tinha-se apenas, para Candido, uma consciência amena do atraso. Já Luiz Lafetá, em *1930: A crítica e o modernismo* (São Paulo: Duas Cidades, 1974), defende a existência de um projeto ideológico, o qual havia sido almejado por Mário de Andrade, por trás do projeto estético do modernismo, voltado às alterações na linguagem literária. Para Lafetá, o decênio de 1930, sobre o qual recai o seu foco, foi a época de “amadurecimento” do modernismo, período no qual, já tendo lançado a semente para as inovações na linguagem, pela aproximação entre a escrita e a fala, por exemplo e, tendo publicado algumas de suas maiores obras (como *Macunaíma*, de 1928 e *Memórias sentimentais de João Miramar*, 1924), os modernistas passaram a refletir sobre os efeitos da vanguarda e voltaram-se para as modificações que se faziam urgentes na sociedade, aliando a crítica social à revolução da linguagem.

intelectual pode escapar, pois a relação de independência que estabelece com o governo é somente ilusória. Embora o Estado busque uma definição por meio da interioridade e pela produção de um modelo, ele não se caracteriza, contudo, pela ideia de chefe como parece supor Mário de Andrade, mas por sua perpetuação em órgãos de poder e pela tentativa de produzir uma homogeneidade por meio da identidade.<sup>44</sup> O reconhecimento dessa impossibilidade resulta, para Mário, no abandono involuntário de alguns dos seus projetos (como o das *Danças dramáticas*), na entrega com pouco gosto ao trabalho na espécie de exílio que viveu no Rio de Janeiro, após o Partido Democrático ter saído do poder e Getúlio Vargas assumi-lo, e na vida pouco regrada que lhe debilitou a saúde a partir de então.<sup>45</sup>

O nó pode ser compreendido, ainda, como um elemento que sugeriria a necessidade de se delimitar a unidade nacional, seja pela via da transcendência ou da representabilidade do povo. Na introdução às *Danças dramáticas*, o autor assegura a presença de um elemento “inexplicável” nas danças, o qual traria a simbologia necessária “para se compreender a permanência de certas tradições de realidades distintas, na Coletividade”.<sup>46</sup> Isso porque, para o autor, “O deus, explicação mística sim, é permanente, solúvel, porque pelo seu mistério e imensa vacuidade se presta pra justificar qualquer variante dum fenômeno vital.”<sup>47</sup> Vale recordar, ainda, que existem diversos indícios deixados por Mário de Andrade no exemplar de *O ramo de ouro* que apontam para uma interpretação do boi como chefe de governo, seja por meio da anotação de expressões como “Imperador — proclamação”, “Bumba”<sup>48</sup>, “fogo — Bumba”<sup>49</sup>, “Imperador criança”<sup>50</sup>, ou simplesmente “imperador”.

O Dioniso marioandradiano, apesar de sua recusa aos mitos solares, patriarcais, ainda busca a união comunitária e, por isso, a finalidade primordial que Andrade recupera nas *Danças* é, como vimos, a religiosa. Não nos esqueçamos

<sup>44</sup> Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Capitalismo e esquizofrenia, v. 5. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2005.

<sup>45</sup> Cf. DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. Pref. Antonio Candido. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1977, e ANDRADE, Mário de. *Cartas a Murilo Miranda (1934-1945)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

<sup>46</sup> ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*, op. cit., p. 71.

<sup>47</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>48</sup> ANDRADE, Mário de. In: FRAZER, James. *Le Rameau d’Or*, op. cit., p. 119.

<sup>49</sup> Ibidem, p. 186.

<sup>50</sup> Ibidem, p. 120. Possivelmente, Mário de Andrade se referisse, ainda, à Festa do Divino, que, segundo Amadeu Amaral, trata-se da única comemoração onde encontramos “Rei e Rainha”, “Imperador e Imperatriz”. AMARAL JR., Amadeu. *Reisado, Bumba-meu-boi e Pastoris*, op. cit.

de que a palavra religião permite, etimologicamente, duas interpretações. A primeira delas indica a sua proveniência do termo *religare*, ou seja, “religar”, amarrar através de um vínculo os homens aos deuses, sentido escolhido, por exemplo, por Jean-Jacques Rousseau e reforçado pelo cristianismo. A segunda deriva da compreensão da religião como *relegere*, o que significa a hesitação perante as formas divinas e que a relação entre os deuses e os homens não é imposta por uma característica comum (os homens criados à semelhança da imagem de Deus), mas por um contrato e pela confiança em si mesmos.<sup>51</sup> Andrade inclina-se ao primeiro sentido, assumindo que o comunitário sustenta-se sobre uma unidade estabelecida pelo vínculo místico e pela linguagem, por um fundamento de verdade que reúne os seres e que se manifesta na arte. Essa deixa de ser, portanto, imanente e absoluta, para exprimir com os meios de que vale — a língua, a dança, os gestos, as imagens, a matéria — o fortalecimento e a homogeneização desses laços, o intuito desse autor de recuperar a tradição popular e regulamentá-la pelas instituições do homem civilizado.

---

<sup>51</sup> NANCY, Jean-Luc. *La comunidad enfrentada*. Trad. J. M. Garrido. Buenos Aires: La Cebra, 2007.



