

# OS EXPERIMENTALISMOS E A ANGÚSTIA DE CÉZANNE

Prof. Ronaldo Pereira Lima Lins  
Pós-Doutor em Estudos Literários/École des Hautes Études en Sciences Sociales  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: A “angústia de Cézanne”, detectada por Picasso, é vista aqui como ingrediente da criação artística. Ela responde pelo surgimento de experimentalismos que alteraram a face da cultura. O sucesso das vanguardas e a carga de ansiedade de que se alimentavam. As reviravoltas do pós-modernismo e como entendê-las..

Palavras-chave: Crise; Angústia de Cézanne; Criação artística.

Abstract: Thinking about Cézanne, Picasso detected a kind of anguish seen as part of his creative impulse. For him, it brought about the experimentalisms which changed the face of culture. All the vanguard movements were fed by anxiety. The post-modernism reverse and how to understand it.

Key-words: Crisis; Cézanne’s anguish; Art creation.

Le travail humain ! c’est l’explosion qui  
éclaire mon abîme de temps en temps.

Rimbaud. *Une saison en enfer.*

Como se dá que, na crise dos experimentalismos, quando agimos como se estivéssemos esgotados, as idéias de Rimbaud ainda nos emocionam?

Não se tornaram comuns, corriqueiras?

Despertam, como antes, um sopro de confiança, uma revolta? Ou representam palidamente o que foram, inebriando pela força do estilo, pela beleza das palavras, como se uma parte de nós houvesse permanecido no século XVIII e, às cegas, sem saber por que, andássemos atrás da sedução, sem nos deter no conteúdo?

Picasso, num de seus comentários, assinala: “O que instiga nosso interesse é a angústia de Cézanne – eis a lição de Cézanne” (ROSEMBERG, 2004, p. 7). É claro que o pintor é contemporâneo de um período histórico agitado pelos tumultos sociais, pelas guerras e pela inovação. É a “angústia de Cézanne” (ou sua própria angústia) que o levou a um fato inédito na pintura, a da superação de si mesmo, a da capacidade de revolucionar-se, de quebrar a chave do próprio estilo e de se re-criar a cada instante do processo criativo. Semelhante nível de instabilidade intrigou tanto quanto agora nos intrigamos diante do quadro da aparente estabilidade da arte e da perda da “aura” de transformação que lhe coube durante tanto tempo.

No prefácio de seu livro, intitulado “Rumo a uma profissão não ansiosa”, Rosemberg inicia dizendo:

As mudanças na arte têm ocorrido numa velocidade tão alucinante que, comparando com três anos atrás, a situação atual é praticamente irreconhecível. O expressionismo abstrato sofria o assédio dos neodadaístas e da arte pop, e, naquele momento, parecia pertinente discutir o que era realmente novo e o que teria maior poder de resistência.

Ele acrescenta:

Hoje, tanto a arte pop como a *action painting*, e mais duas ou três vanguardas subseqüentes, já foram incluídas no vasto repertório dos estilos modernistas e *nenhuma* discussão parece pertinente (ROSEMBERG, 2004, p. 15).

Rosemberg publicou seu livro, com tais constatações, em 1964. Era um pioneiro elevando a voz para apontar o desgaste e criticar a repetição de um comportamento. A inovação, tema de uma outra obra sua intitulada *A tradição do novo*, inflacionada pelos mesmos impulsos, perdera a capacidade de fazer escândalo e, por conseqüência, separara-se de seu principal sentido, de sua função mais importante. Ao final do século, feita uma avaliação, já se havia notado a gravidade do fenômeno e lhe dado um designativo, o de pós-moderno. É evidente que, para tanto, uma crise subterrânea, a mais severa de todas que a época conhecera, seguia um curso lento e seguro rumo a objetivos que, ainda hoje, na verdade, não alcançamos. Seria uma crise do socialismo? O mundo se cansa-

ra de certas atitudes e da urgência na polarização entre duas propostas e aspirava à calma, a algum exercício de paz, em nome do consenso, afirmavam ideólogos, não menos curiosos com o que se passava, buscando soluções. Haveria, ao contrário, uma conjuntura do capitalismo, levado a reformular-se em seus fundamentos? Afinal, mudar constitui uma compulsão do sistema econômico e da sua obstinação pelos mercados, a serem infinitamente ampliados...

A expressão artística obedece a laços com a exterioridade e com a interioridade. Eles se emaranham ou se desatam, dependendo de circunstâncias alheias à vontade individual. Nessa atividade, a criação obedece a um salto para fora, como se, mesmo na maior introspecção, jamais perdêssemos de vista o outro e suas questões. Um quadro e um livro, para serem apreciados, devem guardar elos de sintonia que ultrapassam o âmbito do pessoal. Mas também cumpre reconhecer o papel da angústia, a de Cézanne, a de Picasso, sem a qual ambos não teriam feito o que fizeram. É uma angústia que brota de dentro, vem de longe, muito longe, e surpreende, às vezes, até àquele no interior do qual o processo se efetivou. As inquietações humanas não possuem um foco único do qual emanam energias. E, sem elas, se tudo se mostrasse pacífico e dado como certo, não sairíamos do lugar. O grau da intensidade como agem é que deve nos ocupar no momento em que interrompemos o fluxo das idéias e nos debruçamos sobre os procedimentos de avaliação crítica. A angústia representa um elemento fundamental num cenário que, sem ela, se revelaria inócuo, carregado de opacidade e distante da vida. A modernidade fizera com a arte o que anos de perícia não havia conseguido, ao tempo da visão mística e de suas questões: tornou-a ágil, urgente, desafiadora, carregada de vontade de participação e inserida nos processos laicos do cotidiano.

Com a angústia, vontade é uma categoria que corresponde bem a um tipo de trabalho que, depois do século XVIII, desceu das nuvens e se misturou a discussões que originalmente não lhe diziam respeito. Parece fácil, assim, entender o que houve no período imediatamente anterior ao nosso. A dificuldade surge no momento em que nos defrontamos a situações ao mesmo tempo semelhantes e diversas, como se o próximo já não nos informasse. A angústia prossegue em seu percurso desafiador. Dormimos e acordamos com sensações estranhas, como se flutuássemos no vazio, enquanto nos distraímos

com o uso de algum poder de compra capaz de nos embriagar de ligeiras satisfações. Na falta de vocábulo mais adequado, continuamos a chamar de angústia o estado que nos aflige. O problema nos remete à vontade. Somos ainda de um tempo que sonhou na transformação do mundo, frutos de uma obsessão ou de uma *ansiedade*, para pensar com Rosenberg, que nos conduziu à ação, nas asas de um desejo ousado e repleto de arrogância. A impossibilidade de confirmar materialmente o que elaboramos – as nossas utopias – comprometeu, quem sabe, o maior, mais importante e mais terrível legado do passado: o que considerávamos como virtude, o fato de que nos tínhamos como fortes, o fato de não nos dobrar, de nos supor corajosos, ferozes, o oposto da docilidade. As reformulações de estilo, passando da irreverência à paciência; do nervosismo à placidez; do ajuste de contas à aceitação do jogo como se apresenta e como se define – tudo isso dá a impressão de apontar para uma espécie de acomodação ou de uma consciência de que o que nos cerca se situa acima das nossas capacidades de alterar o rumo da História. Não sem motivo, a religião, depois de uma fase de desprestígio, volta a figurar entre as prioridades, quer como ingrediente de aglutinação, quer como articulação política, presente nos debates que giram em torno de dissabores e de sua falta de solução.

É um fenômeno interessante, na medida em que os confrontos não diminuíram; espalham-se pelo tecido social e urbano, enquanto se declaram nas dissidências localizadas. O agravamento das tensões não contribui para o despertar de uma militância. Conviver com elas passa a ser, como nas filosofias orientais do conformismo, um virtuosismo a aperfeiçoar e a desenvolver. A paisagem deveria se mostrar inócua. Mostra-se, na verdade, de uma frieza assustadora, algo que só se pode perceber no movimento de certos personagens do romance pós-moderno. Através deles, a literatura prossegue em seu inventário de devastação, agindo como se continuasse a mesma e se revelasse diferente, desde que haja talento para exercê-la e inteligência para lhe captar as mensagens. O que a crítica recente (pós-moderna) detectou como pastiche, paródia, caricatura, em romances que narram situações atuais, fazendo-o de forma específica, como se as emoções estivessem em cheque, não valendo a pena desencadeá-las, pode ter a ver o fenômeno: a noção de que o que se passa é muito maior do que os conceitos conhecidos. O pastiche e a paródia não viveriam apenas de referências culturais, num ambiente que as transformou num roteiro das idéias. Viveriam de uma angústia específica do desânimo: a angús-

tia que se volta para dentro, que investiga e discute como exercícios de retórica, já que, na prática, não se sente em condições de resolver-se. Trata-se de um fato mais perceptível de encontrar nos subgêneros, nos filmes de classe B da produção cinematográfica, quando, por pressa ou pobreza de imaginação, determinada fórmula deve prevalecer. A ação ficcional alimenta a ação ficcional como uma segurança para o retorno financeiro. Na boa literatura, a citação aparece, consciente ou inconscientemente, como se, no caldo de cultura onde nos encontramos, o que se viu deva ser revisto. Não é necessário grande esforço para localizar esses romances. Problemas não solucionados obcecaram a imaginação e retornam, queiramos ou não. A psicologia conhece síndrome. O *remake*, aqui, diferentemente do cinema, cujos objetivos, na maioria das vezes, giram em torno do dinheiro, obedece a um impulso de recriação da experiência e de reavaliação dos seus resultados.

A análise comparativa do *Despair*, de Vladimir Nabokov, com *O homem duplicado*, de José Saramago, para lá das identidades dos respectivos enredos, pode se mostrar estimulante e gratificante no entendimento dos processos que nos ocupam. Em ambos, há a descoberta de um igual, um segundo com as características do original, desconcertando-o e desencadeando sistemas de violência. Em ambos, a descoberta é casual, não programada e surpreendente. Contudo, se Nabokov não deseja mover-se nos trilhos do hábito, contando uma história dentro dos parâmetros pisados (afinal, ele pertence a uma geração movida pelo novo e pelo exercício do desbravamento) – daí a sua conduta irreverente e sua forma de lidar com o leitor, Saramago já surge mais preocupado com a ideologia do que com a forma. Dirão que nada disso e que até no estilo, com a sua gramática pessoal, ele se assenta, ao contrário, no quadro modernista. Não esqueçamos que, como assinalou Rosemberg, o modernismo, abusando da inovação, fez da mesma uma repetição, de modo que, por outro lado, nada nos impede de ver, nesta gramática, evocações de outras, inspiradas no fluxo de consciência e suas variações. Nabokov, como Saramago, possui uma tese. Pensa, numa crítica implícita à propaganda do igualitarismo soviético, que não existem dois homens iguais. O português, escrevendo depois do desabamento da URSS, está preocupado, sobretudo, com a massificação do gênero humano e com o pouco cuidado que emprega ao lidar com o princípio da identidade. As diferenças não ocultam as semelhanças. A tese em *O homem duplicado* entra em pauta

de modo completamente diverso de Nabokov. Saramago não consegue prescindir da caricatura. A mediocridade de seus personagens é tal que não lhes passa pela cabeça nenhum projeto brilhante. Nos gestos mais radicais, parecem previsíveis. Claro: homens inseridos na mesmice não podem destacar-se pela inteligência. Ela foi corroída por anos de docilidade no leite desnatado da monotonia. Cerca de sete décadas distanciam os dois romances, unidos, porém, por fios de aço de um mundo que, nas suas diferenças, parece zombar da teoria crítica e roubar o chão dos ideólogos. A União Soviética pregava o igualitarismo como meio de neutralizar o abismo social que se aprofundava no país e que clamava por soluções. Era uma idéia nobre demais, etérea demais, para que se encaixasse no dia-a-dia pequeno do movimento das coisas. Logo se verificou que não daria certo. A corrida pela produção exigia prêmios e prestígio. Prêmios e prestígio destacavam uns e depreciavam outros – sendo inevitável num contexto internacional de disputas acirradas. A surpresa maior ocorreu do outro lado, no ocidente capitalista. Aqui se descobriu um jeito matreiro de se igualar sem igualitarismo, como se, de repente, todos desejassem as mesmas metas, comprimidos por recursos limitados e definidos por uma política de salários pressionados pela lei da apropriação dos excedentes, o que os torna semelhantes, dotados de autonomia apenas relativa. Se Marx cometeu erros, alguns de seus acertos continuam válidos. Um deles diz respeito à energia magnética que detectou na força de atração do poder econômico, determinando movimentos e impregnando com valores a estrutura do psiquismo. O componente financeiro se ajusta na mente dos indivíduos e os condiciona. É por isso que a possibilidade de gastar (a liberdade que se concede à vontade), acoplada à estreiteza do orçamento, organiza a sociedade e provoca tensões. Os excluídos não se conformam, querem se emparelhar com os demais, não obstante, às vezes, por desleixo ou por infelicidade, lhes falem os meios. É um modelo que contém um paradoxo e que fecha os olhos para ele. E é a razão pela qual, por mais uniforme que se revele a ‘sociedade de consumo’, nela pipocam as distorções e os dissidentes, apesar do desejo que demonstram pela dissolução no ambiente. O acirramento dos problemas geraria aquilo que Saramago discute, numa prefiguração futurista dos perigos em que vimos incorrendo.

Registre-se, como detalhe, que, considerando as ligações articuladas entre a interioridade individual e o meio, se a comunidade cedeu às inclinações da maioria acomodada,

difícilmente teríamos, surgindo na produção de cultura, como pesquisa formal, exercícios de inquietação. O esgotamento da experimentação contribui para afastar os escritores desse tipo de tentativa. Não é um esgotamento que haja se infiltrado em todas as dimensões da criatividade, porque nela se manifestam ainda gostos pela quebra da norma e irreverências. Saramago não complica o enredo, como o faz Nabokov, muito mais sofisticado, em tal aspecto, do que o português. Prefere a trajetória linear do personagem, com princípio, meio e fim, até o desfecho, mais comentado do que apresentado, sob o disfarce de um epílogo informativo. É como se estivéssemos num cenário no qual as surpresas apenas evocassem o passado, na ausência gritante de lugar para elas.

Onde foi parar a ansiedade de Picasso e de Cézanne?

À sensação de familiaridade que nos domina frente a certas narrativas da atualidade, acompanha um sentimento de mal-estar, como o constrangimento que nos acomete numa sala, em visita a amigos, quando algo de estranho e subterrâneo nos informa que não somos queridos. Entretanto, como afirma Rosemberg, “a arte pode, com muita propriedade, exprimir sua impropriedade” (ROSEMBERG, 2004, p. 186). O que há de mais desconcertante na fábula de Saramago – e desconcertante porque se trata de um conteúdo que se afina pela forma e vice-versa – está na evidência de que pinta um cenário de zumbis, de mortos-vivos, praticamente sem amor e sem emoções. O tom do romance, usando imagens que não se salientam pela beleza, muito menos pela originalidade, joga com um estado de mediocridade que se acha em curso e transpõe o leitor para uma fase na qual os acontecimentos não se erguem acima da linha de pobreza da banalidade generalizada. Vemos, atrás de um véu de opacidade, uma gente que age como se ainda desfrutasse da existência, mas perdida e desprovida de energia. De qualquer maneira, como se trata de um universo cujo problema consiste em lidar consigo mesmo, por via do idêntico, não espanta que a obra, querendo falar da vida, fale na morte. A tese do romance contamina os procedimentos.

O envelhecimento das vanguardas se deu com a aceitação das esquisitices de que vinham carregadas. Quando ocuparam as salas nobres dos museus e despertaram a atenção reverente de um público de pagantes, mudaram de dimensão e se comportaram de

um jeito diverso do que antes podiam supor, com os seus gestos teatrais e suas saídas triunfantes. O curioso é que, no meio da confusão, defendiam valores. Enquadrá-las nos quesitos da consagração era um modo de neutralizá-las. Mesmo assim, não se pode dizer que o apelo com que se exibiam perdeu o charme ou virou lugar-comum. Em cada manifestação da expressão humana, além da aparência, existe um núcleo a ser esvaziado de sua brutalidade (e de sua eficácia), difícil de alcançar. Ali se alojam princípios de uma física constituída de valores. E são valores que prevalecem quando olhamos para trás e tiramos o chapéu para a coragem que lhes era natural, o desassombro com que redigiam os seus poemas, a intrepidez com que enfrentavam os poderosos e, generosamente, combatiam a postura discriminatória do prestígio. Alguns valores se perderam, mas há os que permanecem manifestamente ou embutidos nos vazios com que proclamamos nosso desespero.

No contraste entre Saramago e Nabokov, a linguagem chama atenção. O último utiliza o inglês, idioma estrangeiro para ele, embora tenha lançado o romance na versão russa, traduzindo-a em seguida para a língua com que foi lido pelo mundo e se tornou conhecido. Culto, não lhe faltavam os instrumentos para a empreitada. Estudara em Cambridge, na Inglaterra, e inglês foi o idioma que escolheu na opção definitiva pelo exílio. É considerado, neste particular, um estilista, qualificativo que exprime, enquanto diagnóstico, um gosto que demonstra, entre outras coisas, pela vontade de escrever bem acompanhada pela escolha cuidadosa dos vocábulos. Com eles, baliza as situações em parâmetros de um registro acima do comum. Nabokov não pretende a erudição, apenas esgrime o seu uso da língua como se não tivesse problemas com ela. Dir-se-á que cada escritor age de forma semelhante – e que não sugere, em tal aspecto, originalidade especial. Sente-se no caso, entretanto, algo que se coloca além do uso, como se a língua reservasse, nas suas reentrâncias, riqueza a ser defendida. Disso resulta um traço de elegância que Sartre, que não o fez, poderia designar como componente de classe e fortalecer a interpretação da ideologia dos emigrados. E é preciso recordar que a literatura russa, com Pushkin à frente, tinha tradição na aristocracia. Nabokov, no que diz respeito aos valores, alinhava-se com ela, ainda que, na época em que nasceu, não pudesse ignorar a reviravolta em curso.

Vejamos ainda uma vez o que nos diz Rosemberg sobre as vanguardas:

A expressão revolucionária “pôr fim a” foi ouvida com frequência, com a autoridade de um slogan. A eliminação total de um assunto identificável foi a primeira de uma série de mudanças – depois veio a eliminação do desenho, da composição, da cor, da textura, e mais tarde, da superfície plana e dos materiais artísticos (...) (ROSEMBERG, 2004, p. 45).

A observação, pensando na pintura, serve para os demais gêneros, literários inclusive, quando se suprimiu a rima e se liberou, na narrativa, as regras do princípio, meio e fim, do narrador onisciente, da separação entre interioridade e exterioridade, etc. O processo de desmantelamento convinha num momento em que se ansiava por re-configurar a sociedade, desarrumar e tornar a arrumar, em termos novos, a organização do Estado, dar voz a quem não tinha. “Como acontece com os lapidadores de diamantes, saber onde fazer o corte certo era fundamental”, acrescenta o crítico. A derrubada se efetuava com a imposição de novos modelos, agora marcados pela idéia de um mundo no qual se combatiam as injustiças e se preparava o futuro. É justo o que, no terceiro milênio, deixamos de ter como norte, perdidos que estamos como se prosseguíssemos pelo hábito de prosseguir, sem saber aonde chegar. O vazio que provém da experiência fornece a medida das perdas sem que os ganhos nos sirvam de contrapeso. Perdas e ganhos se acham ainda inscritos da literatura de Nabokov.

Em Saramago, a aventura da perda atingiu a extremos, afetando o que possuíamos de mais íntimo – a identidade com que nos informávamos sobre a peculiaridade do ato de existir. Enquanto nos sentíamos únicos, havia espaço para nos assumir com a grandeza de um destino e ver o panorama em volta como massa de modelo a trabalhar. O desaparecimento do novo não se fez substituir por valores humanos, a que antes nos afeiçoáramos. O predomínio do material sobre o espiritual aparece pelas informações que circulam no meio da narrativa, sem destaque, mas com significativa regalia: as aparelhagens, o automóvel, o vídeo-cassete, as imagens que nos observam e que, de repente, abruptamente, à maneira de um flash, apontam-nos com um dedo indicador. Nas artes plásticas, a evolução obedeceu a critérios parecidos. Posto em segundo plano, o conteúdo foi sendo abandonado em nome de uma técnica que se apaixonava pelos materiais. A

inteligência devia se concentrar, sobretudo, numa reflexão dentro de si mesma, na qual a obra funcionaria como universo fechado, com poucas ligações com o exterior.

O que Benjamin tinha como fascinante na era da reprodução (a possibilidade de levar informações a distantes espectadores do planeta), não se confirmou. A capacidade de reproduzir, movida por recursos da tecnologia cada vez mais aperfeiçoada, gerou situações fantásticas e alargou os territórios da criatividade humana e de seus habitantes. Isso não representou uma emancipação na medida em que a produção, alimentada pelos mesmos parâmetros, difundiu o falso em detrimento do autêntico. A vulgarização da imagem não contribuiu para estimular a consciência individual. Conferiu à estética um componente de superficialidade como se, com ela, enfeitássemos o cenário sem que tivéssemos de parar para pensar. A reprodução neutralizou e desvirtuou a genialidade da loucura de Van Gogh, hoje um dos pintores mais populares, dono de um prestígio esvaizado de angústia quando ilustra camisetas e cadeiras de bar. Não surpreende que a reprodutibilidade técnica, ultrapassando a esfera do produto industrial e se acercando da ciência, ouse, de repente, dar o salto que faltava e entre na experiência da duplicação de seres, como se com isso superássemos o problema da morte. A tecnologia não permitiu ainda que a cópia estivesse à altura do original, de modo que o resultado da clonagem ilustra uma natureza pálida, anêmica, frente à força e à robustez do espécime de onde resultou. Trata-se de uma experimentação genética destinada a enriquecer os recursos da criação de animais ou de vegetais, a pretexto de diminuir a fome em escala planetária, e se aproxima temerariamente dos humanos. Prefigura filigranas morais que a filosofia apenas começa a abordar.

Os avanços espetaculares da genética molecular conduzem aquilo que somos 'por natureza' cada vez mais ao campo das intervenções biotécnicas. Do ponto de vista das ciências naturais experimentais, essa tecnicização da natureza humana simplesmente dá continuidade à conhecida tendência de tornar progressivamente disponível o ambiente natural (HABERMAS, 2004, p. 33).

O pensador caminha com prudência nessa área de campo minado. Preocupa-se com o estabelecimento de normas numa construção que, uma vez de portas abertas, sabe que pode gerar abusos. Já estamos longe da II Grande Guerra quando estes debates mobili-

zaram a opinião e o interesse dos cientistas. As aberrações nazistas e a teoria de um povo superior adiaram por décadas a oferta de pesquisas numa área vista como perigosa e antinatural. O tempo e o processo de digestão dos traumas do século XX permitiram que os temas ressurgam com verificações de ordem prática na criação de animais e na invenção de vegetais. O que se acha por trás do ideal reprodutivista é, com certeza, o lucro, a possibilidade de ampliar o retorno de certos capitais. É curioso que aqui também, de um ponto de vista da estética, obedeça-se ao mesmo elo da reprodutibilidade, só que não mais no exercício da arte: no âmbito da vida, esvaziada, de súbito, de surpresas e indagações. O clone, na sua anemia, não é como um ser autêntico – não questiona. Aparece para servir, como um animal vivo no prato do consumo.

São fenômenos assim que levam Wolfgang Iser a confirmar suas teses segundo as quais não existe realidade previamente posta diante da humanidade. O que assim denominamos é uma criação nossa, uma fabricação que ora vai para um lado, ora para outro, de acordo com critérios semelhantes aos formulados para a estética. Esta, diz Iser, sem que nos apercebêssemos, impregnara o pensamento desde cedo. No arcabouço de compreensão das coisas, o esforço consiste em organizá-las e estruturá-las tão perfeitamente quanto possível, até que se nos apresentem com a clareza de um Michelangelo. Nos sistemas, mais ainda, a reflexão se esmera em fechar as saídas, para que elementos de fora não perturbem e não ameacem a beleza do conjunto. “Se não é belo, então não pode ser verdadeiro” (ISER, 1997, p. 57. Versão nossa) – este é o paradigma citado por Iser para, usando um aforismo presente na ciência, destacar a ligação que a mesma estabelece entre a estética e as descobertas no campo do conhecimento. Realmente, a oportunidade de imaginar e criar, típica do trabalho do artista, não se resume à atividade que lhe é própria. Empréstada a outras disciplinas, funciona como alicerce intelectual e oferece, com frequência, no meio de outras argamassas, a solidez que se procura. A vontade de fabricar o real se liga ao desejo de vencer a morte, de nos retirar da contingência. É o que há de mais fascinante na espécie, algo que transforma o espírito de luta em coragem interpretativa e ação criadora. A fonte vem da estética, Iser se acha convencido.

O problema começa quando, de repente, sentindo-nos enganados, percebemos que a realidade desmente os sentidos. Adorno já havia chamado a atenção para isto, quando, na crítica ao cinema de Hollywood, aponta para o caráter mistificador de seus enredos vazios, quando, seduzindo pela leveza, nos levam a acreditar que vivemos dentro de uma tela e de uma câmara escura, antes de regressar à casa e nos reencontrarmos com a dureza do destino. É assim que, na ideologia, a ordem do ideograma corresponde a uma elaboração perfeita, como se os fatos, menos do que as idéias, é que surgissem por empréstimo. Indiferentemente ao tempo e ao espaço (os dois importantes vetores da percepção material), não se mostra impossível erguer um vôo de substituição e efetivar a mais evidente das miragens como se estivéssemos tratando de organizações concretas e factíveis. Mesmo uma comunidade marcada pela desigualdade, quando bombardeada pela propaganda, pode crer que entrou numa atmosfera de magia – e que se ajusta aos poucos aos padrões de re-acomodação, esquecendo-se do que verdadeiramente a cerca, enquanto minimiza as distorções e salienta os pontos positivos do momento. O contato comparativo entre Nabokov e Saramago, separados por mais de 70 anos, se passa assim, juntando a direita e a esquerda na exibição de anomalias não menos irreais porque inventadas. Numa certa medida, é claro, e Welsch mais uma vez está com razão quando cita Kant, nenhuma realidade existe sem o dedo dos homens e a argila da imaginação. A arte, desmoralizada pelo mercado e pela desfiguração das práticas comerciais, persiste ainda em seu caminho de reflexão histórica. Ela sente que apenas mergulha na imaginação, não obstante, com a sua, marche em contracorrente. Se não guarda sintonia com as idéias bombeadas pela propaganda, sintoniza-se com algo de profundo e não perde de perspectiva, na realidade, uma de suas camadas. Nabokov e Saramago, aparentemente contrários, alinham-se, então, no mesmo espectro de posições quando entram no debate em torno da originalidade dos homens ou de sua generalidade, sua tendência à imitação e à repetição. A grande questão filosófica de Adorno, na crítica ao fascismo, como se passa em *Despair*, provém do aparente estado de “igualitarismo”, o igualitarismo selvagem da massificação social, onde, nos dois lados do planeta, o socialista e o capitalista, a fraternidade declarada ocultava distorções que ninguém desejava enfrentar. Cumpramos reconhecer que a situação piorou com o avanço tecnológico da atualidade, justificando os temores futuristas de Saramago sobre uma clonagem de comportamentos programada e executada por uma instância qualquer dos centros de poder. Na primeira me-

tade do século XX, apesar de tudo, o problema era incipiente, o esforço maior, por herança da formação da burguesia, fixando-se na exibição de qualidades pessoais. O pequeno empresário que partia do zero montava impérios com trabalho duro, espírito de iniciativa e extraordinária aptidão criativa, qualidades tidas como indispensáveis para vencer a concorrência e se impor nos negócios. A fórmula aparece nos escritos de Benjamin Franklin. Ninguém desejava ser igual a ninguém, o mesmo acontecendo no ambiente artístico, no qual os indivíduos só se igualavam pela postura, cada um mais independente do que o outro e mais perseguidor de um estilo próprio. Por isso se fala na cor de Modigliani, de Picasso, de Cézanne, etc. para não mencionar as manchas do pincel e a composição do desenho, como uma digital. Tudo isto vinha de um esforço de autocohecimento, de conquista da interioridade. Era ali que se guardavam os tesouros com que nascemos. Também daí vinha o exercício nacional de decifração de origens e passados perdidos no Tempo, como ocorreu na Alemanha com os mitos germânicos e sua valorização tardia. Até nos países periféricos, fruto da colonização pós-renascentista, como o Brasil, destacar qualidades de fundação e detectar especificidades tornou-se uma chave literária que aos poucos desapareceu na avalanche recente da globalização e da padronização internacional.

A ansiedade da arte é uma espécie peculiar de *insight*. Surge não como um reflexo da condição dos artistas, mas como resultado da reflexão que eles fazem sobre o papel da arte entre outras atividades humanas. Onde essa ansiedade está ausente, nada que aconteça ao artista como pessoa, nem mesmo a ameaça de sua extinção, poderá fazer a arte vir a existir (ROSEMBERG, 2004, p. 19).

Contudo, em alguns momentos, a inação domina as condutas, como se tivesse a ver com a vontade de sobrevivência, como se agitar-se significasse chamar a atenção e sofrer represálias. Trata-se de uma síndrome conhecida, a do escravo, muito bem descrita por Kojève na sua interpretação de Hegel, na qual sumir soa como sobrevivência. A França da pré-guerra e depois, no período da ocupação alemã, constitui um exemplo, incapaz de reverter, enquanto podia, a iminência da invasão que todos imaginam inevitável.

Se a ansiedade diminuiu, é porque o conformismo cresceu, tornou possíveis dois tipos de interpretação. Ou as condições melhoraram, ou, sem melhoria social, as pessoas não

se sentem como antes. Significa que a angústia, responsável pela violência dos antagonismos e pela veemência da contestação, refluíu. Não seria a primeira vez que o universo das idéias cria na mente uma imagem tão prenante que recai sobre o sistema nervoso como uma embriaguez por álcool, na qual os delírios desmentem o bom senso. Ansiedade é uma aflição psíquica que participa da narrativa de Nabokov. Nada que o personagem Hermann Carlovitch planeja ou executa parece desprovido dela. É um sentimento que se introduz no início do romance, quando somos apresentados à sua mulher e ao primo dela, o pintor medíocre, sempre perto do casal. A ansiedade se desencadeia, com maior intensidade, no parque, em Praga, na cena de confronto que tem com o duplo, no instante em que lhe ergue o chapéu e se vê, perplexo, diante de sua própria fisionomia. É importante assinalar o detalhe porque, ao contrário, a manifestação desaparece ou diminui até o seu controle completo em circunstância de alívio das tensões, quando os desejos se equilibram. Na psicopatologia, descreve-se a ansiedade como um estado afetivo em geral associado ao medo e à sensação de fragilidade na visita do perigo. Hermann Carlovitch sabe que se aproxima de instantes de experiência extrema, abordando o sócio e, em seguida, elaborando os projetos de assassinato com que pretende se salvar da crise financeira. Mas o romance de Nabokov é uma obra sobre as paixões, uma delas concentrando-se no sonho impossível (e inconveniente) da igualdade em termos absolutos.

Saramago também joga com a ansiedade, em *O homem duplicado*, apesar da neutralidade do narrador no uso do personagem Tertuliano Máximo Afonso. O ridículo com que se caracteriza pelo nome, no momento da entrada em cena, desvia a atenção, como se estivesse a se desenrolar uma comédia diante do leitor; na melhor das hipóteses, uma farsa. Como era um indivíduo de vida regrada, adversário de surpresas, solitário, avesso a companhias, inclusive femininas (tirando os intervalos de intercurso sexual, quando aceitava encontrar-se com a namorada), amparava-se nas suas regras de comportamento como proteção. Nenhum amigo, nenhum colega de trabalho, mesmo os que se interessam por ele e o abordam, consegue romper com a barreira que interpõe ao mundo. Isso assegura uma tranqüilidade frágil prevista para durar a eternidade, e ao mesmo tempo precária, como se um simples zumbido de mosca pudesse provocar uma catástrofe. As normas auto-impostas impedem que o desequilíbrio se instale, o que só ocorre com a fita de vídeo e o confronto com o ator de segunda com o qual se identifica. Aí começa o

esforço obsessivo de decifração que se resolve tarde demais, quando, vencidas as etapas, vê-se nas mãos do seu segundo, com toda a sua existência manipulada por ele, e não lhe ocorre nenhuma hipótese brilhante que não seja a vingança: tomar-lhe o lugar. A imoralidade do jogo não entra em questão, nem mesmo quando os fatos se esclarecem e a mulher do duplo, depois de dormir com Tertuliano, por equívoco de identidade, age como se pudessem levar a vida adiante e fingir que nada aconteceu.

Se os sentimentos se atrofiaram a este ponto, então o poeta de Rimbaud, com a radicalidade dos seus desregramentos, embora informe sobre o passado, já não nos diz sobre o presente. O experimentalismo se tornou supérfluo, pouco importando se existe ou não, porque, levado pela indiferença, guarda apenas o sarcasmo. Esvaziado de conteúdo, somos nós agora que deixamos de ser os sujeitos da experimentação. Limitamo-nos a servir de cobaias, vítimas de uma invenção nossa que, pretendendo controlar tudo, nos leva quase sem controle para onde quer.

#### Referências:

HABERMAS, Jürgen. *O futuro da natureza humana*. Tradução de Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RIMBAUD, Arthur. Une saison em enfer. In: RIMBAUD, Cros, Corbière... *Oeuvres poétiques complètes*. Paris: Robert Laffont/Bouquins, [s.d.].

ROSEMBERG, Harold. *Objeto ansioso*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac-Naify, 2004.

WELSCH, Wolfgang. *Undoing Aesthetics*. Translation by Andrew Inkpin. London: Sage, 1997.