REVISTA TRIPLOV
DE ARTES, RELIGIÕES E CIÊNCIAS

série viridae . número 03 . dezembro de 2021

EXCERTO FATÍDICO[1]

Alessandro Zir[2]

Podemos perguntar o quanto as questões ontológicas e metafísicas [identificadas por nós no *corpus* dos colonizadores portugueses do Brasil do século XVI] são ainda significativas para os modernos, e como depois da modernidade se pode participar ainda em experiências a elas relacionadas. Ou, numa formulação diferente, podemos perguntar, como diz Hacking, se o

[1] Esse texto é um fragmento da minha tese sobre os encontros luso-brasileiros do século XVI (mais tarde publicada como livro, *Luso-Brazilian Encounters of the Sixteenth-Century: A Styles of Thinking Approach*, pela Fairleigh Dickinson University Press, 2011), que trata, apesar da sisudez do título (em tempos de 5G!), mas ainda no imputado circunspecto contexto, de várias *de coração* & munificentes questões, *omnis* relacionadas à *écriture*, escrita ficcional & tradições "místico-" ou esotérico-literárias típicas do formidando (pós-Big-Bang) Renascimento — boto fé. O quebranto, pois, extrapola alguns dos argumentos principais da supraditada *thesis* a um panorama, *pace*, mais contemporâneo. Confundiu muito o comitê épico-nacional, freneticamente abandonado já por feminista radical-heideggeriana que desertou — & no mesmo bafio, Dalhousie *ipsam* (o que não foi fútil), deprecando o negócio todo como "*à nintelgibom*" (o que por outro lado não deixou de ser disparatadamente injusto, o que o texto a seguir vem a comprovar como muito se *de veras* acima & de possibilidades várias de dúvida). Ai! Como mundialmente sabido (e agora tornado público), o que permitiu a milagrosa defesa e aprovação da troada, foi o apoio providencial & inequívoco do tresvairado Hacking (Ian), embora em si próprio já tivesse ele também algumas finalmente em especial não inexpurgadas cismas com o fatídico excerto (sustento), considerado por si (célebre herdeiro canadense do sinistro legado de Feyerabend — Paul) um apressurado *tour* (em bom português ou latim: arroto, visto até ominoso *FLATUS*, talvez demasiado literal, em face da acádemia) pelos "mestres inevitáveis" (cólico odioso-literárias bajuladas por bandos *ad ao eternum* persistentes se há muito e de fato imprecados, ao devido) — o que foi justo provavelmente tão totalmente abrasivo e sobressaltado como o ataque especificado da *múlier* e o dele também já exteriorizado parecer reativo & hostil (se) à *La condition postmoderne* de Lyotard ("Eu estava errado: é claro que o livro tinha de ser publicado em inglês", *Why is There Philosophy of Mathematics at all*, p. 259). O meu excerto *foi* publicado no livro da Fairleigh, mas numa versão mais ou menos "resumida". Parte dele acabou também publicada (depois de nova sucessão de desaventuras & acidentes cruzados) num artigo que escrevi em português para a Associação Brasileira de Literatura Comparada/ABRALIC. O que apresentamos aqui é, portanto, uma tradução minha (revisada por Luciana Abreu Jardim) do capítulo original da tese.

[2] Doutor pelo Interdisciplinary PhD Program da Dalhousie University (Halifax, Canadá, 2009). Tem publicações na Alemanha, Brasil, Canadá, Chile, Estados Unidos, Inglaterra, Polônia e Portugal, incluindo livro (*Luso-Brazilian Encounters of the Sixteenth-Century*, Fairleigh Dickinson University Press, 2011), capítulos de livro, e artigos em periódicos de referência tais como *Republics of Letters*, *Portuguese Literary and Cultural Studies,* e o *Marburg Journal of Religion*. Tem atuado também de forma mais direta (criativa) em áreas ligadas às artes, como a literatura e a cultura visual. E-mail: azir@dal.ca.

estilo de pensamento analisado nessa tese está hoje em dia "morto", "extinto" (*Historical Ontology*, 194-95). Aqui, iniciativas modernas no âmbito da literatura e da arte, ou resíduos de misticismo e xamanismo sobrevivendo na modernidade (a psicanálise seria quem sabe um bom candidato),[3] podem se revelar uma fonte mais interessante de estudo do que a ciência propriamente dita. As ideias inferidas do *corpus* analisado nesta tese sugerem poder haver algo na realidade que não se deixa reduzir ao que é natural e empírico, e que (se existente) não se deixa abordar através dos mesmos tipos de procedimentos que permitem a classificação e o controle de fenômenos constituintes daquilo que as pessoas entendem como suas experiências ordinárias. Se há algo que atravessa o mundo visível, esse algo não pode, por definição, ser dado mesmo numa classificação e controle exaustivo dos fenômenos desse mundo. Ao contrário, ele só pode se dar naquilo que é problemático e excessivo em qualquer classificação possível e controle de fenômenos do mundo visível.

Não se pode dizer que tal concepção tenha sido completamente superada, e ela não é implausível diante da ciência moderna. Os próprios cientistas têm defendido o desenvolvimento de atividades que não são científicas em sentido estrito, para se abordar certos tipos de fenômenos da realidade que extrapolariam aquilo que se pode manejar empiricamente (e que não obstante eles acreditam existir). Um dos pais da física quântica, Wolfgang Pauli, em suas análises da polêmica do início do período moderno entre Fludd e Kepler, deu apoio à ideia de que o pensamento para-científico (em particular o religioso e o místico) é complementar ao pensamento científico. Um não pode ser reduzido ao outro, e ambos são capazes de trazer resultados válidos em sua própria esfera de ação (Pauli*, Writings on Physics and Philosophy*, 260; *cf.* Westman, "Nature, art, and psyche: Jung, Pauli, and the Kepler-Fludd polemic", 212, 217; Feyerabend, *Conquest of Abundance*, 172-76). Niels Bohr elogiou o poeta dinamarquês do século XIX Poul Martin Moller, como exemplo de alguém capaz de expressar um entendimento místico-poético do fluxo de consciência. Esse entendimento místico-poético é considerado por Bohr particularmente interessante exatamente porque assume uma direção que não é nem científica nem empírica (*Essays 1958-1962 on Atomic Physics*, 13; Holton, "The Roots of Complementary", 135-37).[4]

Um físico mais recente, que defendeu a importância de se redescobrir e manter um espaço para o mito como complementar à ciência na vida contemporânea, é Bernard d'Espagnat. Para ele, deveria haver, de um lado, a ciência, que visa a experiência (empírica), e de outro o mito, que visa o Ser (*In Search of Reality*, 109). Para d'Espagnat, é justamente se levarmos a sério e interpretarmos de forma realista certos resultados da física que temos de abrir as duas perspectivas complementares. D'Espagnat dá boas-vindas a essas perspectivas complementares, baseando-se ele próprio nas várias violações das desigualdades CHSH-Bell,

---

[3] Uma identificação entre psicanálise e xamanismo foi proposta por Lévi-Strauss, e não por ironia ("The Sorcerer and his magic"*, Structural Anthropology*).

[4] Sabe-se que remontam à filosofia, mais propriamente a *The Varieties of Religious Experience*, de William James, as raízes desta ideia de complementaridade usada por esses dois físicos quânticos em sua reflexão sobre a diversidade dos desenvolvimentos cognitivos humanos (Holton, 135, 137). A ideia de complementaridade se origina da concepção que James tem de uma diferença irredutível entre abordagens científicas (neurofisiológicas, por exemplo) e não-científicas da experiência religiosa. A concepção de James não foi bem compreendida senão por alguns poucos autores. Tem-se sugerido que pesquisadores contemporâneos de áreas como a Psicologia da Religião deveriam retornar a ela (ver as introduções de Eugene Taylor e Jeremy Carette à edição centenária de *The Varieties of Religious Experience*, 2002, em especial a página li). O livro de James faz referências não apenas a Kant, mas também a Hegel, e seria possível relacionar historicamente sua concepção com ideias mais antigas na história da filosofia, incluído as avançadas por neoplatônicos como Proclus, lidos por Hegel.

obtidas experimentalmente desde os anos 1980 (*Reality and the Physicist*, 91-92). A violação dessas desigualdades tende a confirmar certos aspectos contraintuitivos da física quântica, como os fenômenos EPR. Se um par de partículas quânticas que têm interagido de forma sistemática é separado por não importa quão larga a distância, as mensurações feitas em uma delas vai determinar o valor das mensurações feitas na outra, de uma forma que não pode ser explicada pela postulação de qualquer variável se locomovendo entre os lugares em que as mensurações são feitas. Há no mundo certos entrelaçamentos de fenômenos, que a física quântica através dos seus modelos descreve e prevê de forma clara, mas que a física quântica não pode tornar totalmente inteligíveis para nós, já que esses fenômenos desafiam nossa intuição mais básica de que o entrelaçamento tem de estar relacionado a algum tipo de interação de partículas localizadas no espaço. Temos aqui tanto um foco para a ciência — sistemas entrelaçados medidos por experimentos, e um foco para o mito — o que poderia *dar conta* (explicar, narrar, propor algum tipo de sentido) a essa interação não local e contraintuitiva.

Nas tradições do início do período moderno investigadas nessa tese, distinções similares a essas não eram nem polêmicas nem extraordinárias. Para um autor como São Tomás de Aquino, há uma diferença importante e irredutível entre atividades cognitivas como a filosofia e a teologia. A filosofia baseia-se na razão, a teologia na fé e na revelação, que não contradiz a razão, mas a suplementa com premissas que a razão não tem meios de obter ou contestar (Baldwin, *The Scholastic Culture*, 94; *cf.* Knowles, *The Evolution of Medieval Thought*, 101, 261, 263; Gilson, *La Philosophie au Moyen Age*, 528-29). Outros autores neoplatônicos tais como Proclus eram ainda mais radicais ao afirmar que uma compreensão do divino não pode ser obtida através do raciocínio filosófico, mas apenas pela exposição da própria pessoa a uma revelação direta dos deuses (Saffrey, *Recherches sur le Néoplatonisme*, 40-43, 58). Conforme mostramos no capítulo 3 da tese, humanistas italianos como Boccaccio, Ammirato e Torquato Tasso diferenciavam a imitação poética da demonstração, isto é, da ciência em sentido aristotélico-escolástico (Weinberg, *A History of Literary Criticism*, 279, 340; *cf.* Boccaccio, *Genealogia Deorum Gentilium*, 1016; Tasso, *Discorsi del Poema Eroico*, 529). Isso não se daria, é claro, porque a poesia não teria valor cognitivo, sendo meramente um entretenimento. Ao contrário, a poesia revela algo sobre a realidade (uma realidade divina), que não pode ser obtida por outros meios. Nenhum desses autores está, por outro lado, atacando a filosofia (ou a ciência) enquanto tais. O que eles estão dizendo é que há tipos de atividades cognitivas que diferem da filosofia tanto na forma como são realizadas quanto no resultado que trazem. Atividades como a teologia e a poesia, à medida que não são meramente ideológicas e evasivas, nos dão um entendimento da realidade que é diferente daquele dado pela filosofia ou a ciência, e que só pode ser obtido por meios que não são nem filosóficos nem científicos (embora não precisem ser antifilosóficos ou anticientíficos).

Não estamos sugerindo aqui que o tipo de complementaridade proposto no século XX por alguns autores como Pauli, Bohr e d'Espagnat poderia ser identificado com essas ideias tradicionais do início do período moderno e da Idade Média. O que estamos defendendo é que a complementaridade tal como defendida por certos cientistas do século XX é um conceito similar a essas distinções entre teologia, poesia e filosofia presentes no início da modernidade, no sentido de que todas essas concepções dão abertura para a existência na realidade de domínios acessíveis apenas através de abordagens mitológicas, alegóricas, contraintuitivas, não-experimentais (em sentido científico mais estrito). Isso é o suficiente para garantir que a sobrevivência contemporânea de um estilo de pensamento como aquele que esta tese identifica no *corpus* dos portugueses não seria necessariamente incompatível

com o pensamento científico atual, ou algo derrisório em vista dele. E esse estilo não seria encontrado na ciência. Ele é talvez compatível com a ciência, mas desenvolve-se em campos não científicos.

De fato, muitos autores têm igualmente observado que a literatura é um empreendimento moderno em que voltam a atuar vários dos elementos estranhos típicos de certos discursos do século XVI. Essa é uma ideia comum à crítica literária francesa do século XX... Michel Foucault defende que existe uma similaridade decisiva entre a literatura moderna e uma concepção da linguagem em termos de signos analógicos, típica do século XVI, ambas se opondo a um entendimento da linguagem em termos de signos convencionais e representacionais (*Les mots et les choses*, 58-59). Em seu estudo monumental da teoria dos quatro sentidos das escrituras, Henry de Lubac explica, por meio de uma citação de Baudelaire, o sentido do entendimento simbólico que Scotus Eriugena tem do mundo (*Éxegèse Médiévale*, 124). E num famoso ensaio sobre *Les Chants de Maldoror* de Isidore Lucien Ducasse, o poeta francês do século XIX nascido na América do Sul (Uruguai), o célebre crítico literário Maurice Blanchot remeteu a elementos pictóricos na literatura a domínios tradicionalmente subsumidos à competência da religião e do mito. Ele diz que a imaginação de Ducasse "*ne semble passer par les livres que pour rejoindre les grandes constellations dont les oeuvres gardent l'influence, faisceaux d'imagination impersonelle que nul volume d'auteur ne peut immobiliser ni confisquer à son profit... les rêves vagues des religions et des mythologies sans mémoire*" (*Lautréamont et Sade*, 261).

Pelo menos no caso dos simbolistas franceses, ou no de autores imediatamente anteriores, como Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé e Arthur Rimbaud, há considerável evidência quanto ao interesse deles por figuras do reaparecimento do esoterismo na Europa do final do século XIX, o que os relacionaria em termos históricos com tradições do início do período moderno (Mercier, *Les Sources Ésotériques et Occultes de la Poésie Symboliste*, 26, 29-30, 123-45, 156-172; Surette, *The Birth of Modernism*, 79; Petitfils, *Rimbaud*, 114-19). Na literatura inglesa mais ou menos do mesmo período, os dois exemplos mais notáveis que em verdade ofuscam os simbolistas franceses em termos de um compromisso com o misticismo e o esoterismo são William Blake e o irlandês William Butler Yeats. O que está em jogo aqui, entretanto, não é o envolvimento direto desses autores com o esoterismo ou o misticismo *per se*, mas como eles concretamente recriam em suas práticas literárias estratégias que eram típicas de tradições místicas e esotéricas. Um engajamento com o esoterismo, e especialmente com manifestações dos assim chamados fenômenos parapsicológicos (*psychic*), foi característica não apenas de figuras literárias mas também científicas do período: John Tyndall, William Fletcher Barrett, Willian Crookes, por exemplo. Mas o físico Barrett acaba por concluir que fenômenos parapsicológicos exigem circunstâncias "simpáticas" que os tornam inapropriados para investigação física (Noakes, "The Bridge which is between Physical and Psychical Research...", 420, 250-55). É notável, por outro lado, que no processo concreto de escrita de certos autores literários modernos, encontre-se um emprego de técnicas discursivas através das quais se acredita que o sujeito pode se tornar visionário em sentido genuíno, e que lembram diretamente tradições bem mais antigas. De acordo com Alain Mercier, nas *Illuminations* de Rimbaud, por exemplo, "*le principe d'analogie y est appliqué par une imagination libérée jusqu'à romper les cadres habituels du langage... l'écriture des* Illuminations *rappelle, par-là, celle du Zohar — L'univers des correspondances entrevu par Baudelaire est conçu ici de manière radicale et absolue*" (Mercier, 172).

Em um autor como Edgar Allan Poe, que também influencia tanto Baudelaire quanto Mallarmé, pode-se encontrar uma teoria que ajuda compreender a dimensão

necessariamente transcendental da concepção estética desses autores, independentemente de seu compromisso com qualquer sistema religioso (Delfel, *L'esthétique de Stéphane Mallarmé,* 23-4). De acordo com o crítico Wilbur S. Scott, para Poe, um bom poema deve lançar "um feitiço, e através da manipulação que o artista faz do eco e do ritmo, se torna uma encantação que vai transportar o leitor a uma região ideal" (Introduction to Poe's *Complete Tales & Poems*, Castle Books, vii).[5] Deve-se notar, por outro lado, que, em seu famoso ensaio "The Philosophy of Composition", Poe polemicamente ridiculariza a ideia de que é por meio da intuição, num estado de "loucura" (*frenzy*), que bons poemas são produzidos (*Selections from the Critical writings*, 151). O ensaio mostra, entretanto, que essa concepção, que lembra algo do *Fedro* de Platão, era ainda muito viva em círculos literários do período, para que ele se engajasse num tipo de crítica cujo caráter polêmico é tão exagerado que seus admiradores posteriores (por exemplo, Baudelaire e T. S. Elliot) a consideraram satírica. E na conferência escrita no final da sua vida, "The Poetic Principle", Poe abertamente defende a ideia de uma inspiração pela "Beleza que vem de cima", pela "Beleza sobrenatural", em termos de uma "presciência extática" (Polonsky, "Poe's Aesthetic Theory", 43-46; *cf.* Poe, *Selections from the Critical writings*, 235-37). Em tais análises, Poe está certamente se engajando com ideias que ele herda do romantismo inglês, e ele refere tanto Samuel Taylor Coleridge quanto Percy Bysshe Shelley. Esses autores são eles próprios influenciados por humanistas italianos do Renascimento, tais como Boccaccio, Ficino e Tasso, que eles amplamente estudavam (Zuccato, *Coleridge in Italy*, 5-6, 20, 98-100, 118-19; Weinberg*, Schelley's Italian Experience*, 167-68). Uma figura fundamental mais contemporânea da literatura em língua inglesa que também veio a expressar uma concepção quase transcendental de beleza foi James Joyce. Tanto em *A Portrait of the Artist as a Young Man* quanto em suas notas sobre estética, ele diz que sentimentos provocados por obras de arte genuínas são "estáticos" e "nos mantém em descanso, digamos, pela fascinação". "... esse descanso é necessário para a apreensão do belo" (Joyce, *Occasional, Critic and Political Writing,* Oxford, 102-103). A fonte de Joyce aqui é São Tomás de Aquino, a quem ele diretamente refere a fim de defender a ideia de que "tanto o verdadeiro quanto o belo são espiritualmente possuídos" (105; *cf*. Joyce, *A Portrait*, 222-233).

Joyce foi diretamente influenciado também tanto pelos simbolistas franceses como por William Blake, sobre quem ele escreveu um ensaio, reconhecendo que "seres elementais e espíritos de grandes homens falecidos entrariam frequentemente no quarto de Blake à noite para conversar com ele sobre arte e imaginação" (*Occasional, Critic and Political Writing*, 177). Ele então pergunta, não sem a ironia que é reconhecida como peculiar ao autor de *Ulysses*: "Devemos nos surpreender que os entes simbólicos Los, Urizen, Vala, Triel e Enitharmon, e as sombras de Homero e Milton devessem vir do seu mundo ideal a um pobre quarto londrino, ou que o incenso que dava boas vindas à sua chegada era o cheiro de chá indiano e ovos fritos na banha?" (179). O próprio *Ulysses* retém muito das práticas literárias de autores visionários como Blake e os simbolistas franceses, embora se acredite que Joyce justifique tais práticas neste livro mais em termos de um relativismo filosófico e de um perspectivismo "do que em bases esotéricas inefáveis" (Surette, *The Birth of Modernism*, 81). O seu "método mítico" seria "uma adaptação e secularização do simbolismo místico" dos simbolistas franceses (217). Outro marco da literatura do século vinte que tem sido

[5] O poeta teria o dever "de sonhar, de propiciar um lugar, um hábitat verbal, para as deusas, as dríades, as náiades, o Duende, e assim conduzir o leitor a um domínio de Beleza... Para Poe, isso era, se pode dizer, uma religião: ele sentia que há uma região do ser para além do domínio mundano em que prosaicamente vivemos; e que a poesia é o meio através do qual podemos temporariamente alcançá-lo" (Scott, Introduction, xiii).

caracteriza em termos do mesmo tipo de perspectivismo secularizado é *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Como diz o célebre dramaturgo Samuel Beckett, a obra-prima de Proust expõe como a realidade adquire estabilidade para diferentes indivíduos "num processo constante de decantação, decantação do vaso que contém o fluido do tempo futuro, indolente, pálido e monocromo, ao vaso que contém o fluido do passado, agitado e multicolorido pelos fenômenos de suas horas" (Becket, *Poems, Short Fiction, Criticism*, 513-14). Nesse processo, indivíduos perderiam contato com uma dimensão mais essencial e ideal das coisas, que acaba oculta no modo mecânico com que a experiência é estruturada pelo hábito (517). Uma forma de escapar a esse tédio é outorgada pela "memória involuntária", desencadeada por associações inesperadas (522-23, 543-45).

Uma única passagem do segundo tomo da *Recherche* de Proust (*A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs*) pode de fato ser tomada como um modelo de engajamento no tipo de estratégias discursivas que seriam comuns aos colonizadores portugueses do século XVI e escritores modernos de vanguarda. Enquanto passa o tempo no restaurante Riverbelle, o narrador de Proust prova uma espécie culinária de "história natural", que não estaria de todo desconectada do *corpus* analisado nesta tese.[6] A história natural em questão não é nada senão um exercício da imaginação através do uso de analogias inusitadas (para não dizer estranhas e beirando o mau gosto), estimuladas por um certo excesso de vinho do Porto (!). O narrador de Proust compara, por exemplo, as galerias de vidro do restaurante, frequentadas por mulheres elegantes, a um "*réservoir, une nasse où le pêcheur a entassé les éclatants poissons qu'il a pris*" (Proust, *A l'Ombre*, 68-69). Mais diretamente relacionadas aos temas discutidos aqui são as seguintes divagações:

> *Je regardais les tables rondes, dont l'assemblée innombrable emplissait le restaurant, comme autant de planètes, telles que celles-ci sont figurées dans les tableaux allégoriques d' autre-fois... Assises derrière un massif de fleurs, deux horribles caissières, occupées à des calculs sans fins semblaient deux magiciennes occupées à prévoir par des calculs astrologiques les bouleversements qui pouvaient parfois se produire dans cette voûte céleste conçue selon la science du moyen âge./ Et je plaignais un peu tous les dîneurs parce que je sentais que pour eux les tables rondes n'étaient pas des planètes et qu'ils n'avaient pas pratiqué dans les choses un sectionnement qui nous débarasse de leur apparence coutumière et nous permet d' appercevoir des analogies. (65-66)*

Umas páginas mais adiante, o narrador descreve as pinturas do personagem Elstir como sendo "*une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore*" (98). E o mesmo personagem vai ele próprio fazer um elogio entusiasmado de um "*gigantesque poème théologique et symbolique*" representado no portal (fictício) da igreja medieval de Balbec. Proust vai igualmente se valer de obras tais como os Hinos Órficos em passagens importantes do seu romance, como no parágrafo em que se caracterizam os desejos do narrador em termos de perfumes (*Sodome et Gomorrhe*, 233-34).

Não apenas a literatura, mas a experiência estética em geral tem sido caracterizada em termos mais ou menos visionário, como "negação do entendimento automático", por autores como Henri Bergson e aquele que é talvez o "esteta" mais importante do século XX,

---

[6] Referência ao trabalho mais amplo em que o presente texto estava originalmente inserido, conforme já apontamos.

o judeu-alemão Theodor Adorno (Menke, *The Sovereign of Art*, 31, 65). Adorno não ignorava a existência de relações fundamentais entre a arte moderna e concepções do início do período moderno sobre a natureza e a linguagem. Ao discutir a pertinência do conceito de beleza natural, na arte moderna, ele escreve o seguinte: "Quanto mais a arte é organizada como um objeto pelo sujeito e despojada das intenções do sujeito, mais articuladamente ela fala de acordo com um modelo de uma linguagem significativa não conceitual, não enrijecida. Essa seria talvez a mesma linguagem que está inscrita no que um período sentimental deu o belo se esfarrapado nome de 'O Livro da Natureza'" (*Aesthetic Theory*, 67). Isto é, quanto mais a arte (racionalmente) trabalha na direção de uma desconstrução da linguagem como sistema que iria representar mais ou menos estavelmente o mundo (e consequentemente quanto mais ela subjetivamente trabalha na direção do desaparecimento do próprio sujeito que a produz), melhor ela repara sua velha aliança com formas de pensamento não conceituais, quer dizer, para Adorno, não mediadas e mesmo irracionais. Nesse sentido, tanto quanto a arte é para ele algo que se emancipou da magia, ela preserva a magia em si de certa forma mais do que qualquer outra atividade humana esclarecida (porque é a mais mimética dessas atividades; 110-111), e a magia pode assim retornar com um senso de revanche quando a dialética da arte é o mais amplamente desdobrada, quer dizer, na arte moderna. A ideia de um livro da natureza é um resíduo de tradições mágicas tal como estas sobrevivem no Renascimento e início do período moderno, e ela assedia a arte moderna desde sua emancipação (com a ciência moderna) dessas tradições.

Adorno está aqui engajado com questões tradicionais recorrentes na cultura moderna europeia como um todo, discerníveis não apenas nos movimentos literários já mencionados aqui, mas também, por exemplo, na música de Richard Wagner, com suas obras mitológicas colossais que retomam motivos medievais. Wagner foi em verdade outra influência direta sobre Baudelaire e Mallarmé (Surette, *The Birth of the Modern*, 199; Mercier, *Les Sources Ésotériques*, 82, 89; Delfel, *L'Ésthetique*, 25, 125). O *Doktor Faustus* de Thomas Mann (para elaboração do qual Adorno diretamente contribuiu) constitui, no alemão do século XX, um amálgama de todas essas influências. O herói (ou anti-herói) da novela, Thomas Leverkühn, pode ser visto como uma alegoria complexa de múltiplas faces: ele é, entre outras coisas, a Alemanha, o provincialismo alemão, Nietzsche, Schoenberg, e em última instância Faustus (uma lenda do século XVI). Ele é, além disso, paradoxalmente apresentado para o leitor por outro personagem que seria aparentemente sua antítese intelectual, o humanista que assume a função de narrador do livro, Serenus Zeitblom, um representante também da cultura latina e italiana. Conforme a história prossegue, a antítese entre os dois personagens é mantida numa enorme tensão, sendo algumas vezes invertida e até desconstruída, pois Serenus, apesar de sua suposta timidez, revela-se perfeitamente capaz de tomar nota, para o leitor, das mais horrorosas revelações atinentes à vida do sublime Leverkühn. Em várias passagens do livro, dicotomias são continuamente propostas, mantidas, invertidas e desmanteladas, como aquelas entre natureza "animada" e "inanimada" (*Doktor Faustus,* 21),[7] "subjetividade" e "objetividade" (no período final das composições de Beethoven) (57), "abstração" e "genitália" (76), "rigor" e "gargalhada" (94), "o ofensivamente blasfemo" e o "divino" (109), "fé" e "apostasia" (140), "amor" e "sensualidade" (201), "castidade" e "impureza" (236), "finito" e "infinito" (288), "tragédia" e "comédia" (322), "saúde" e "doença" (374). Leverkühn é um compositor, e a música para ele é "a ambiguidade como sistema" (51). Ela está também conectada com "a busca obstinada e o trabalho laboratorial do alquimista e

[7] A tradução utilizada por mim à época foi a de John E. Woods, conforme pode-se verificar na lista bibliográfica.

feiticeiro das eras passadas, que se punham também sob o signo da teologia" (140). O ideal musical de Leverkühn seria "uma questão de reunir todas as dimensões simultaneamente e gerá-las separadamente de forma a que então convergissem... significaria a revogação da antítese entre o estilo da polifonia da fuga e a essência da sonata homofônica" (205). Acabaria por "deslindar a razão em magia" (208) e adquirir uma dimensão escatológica (376-77) — ao final, é "transfiguração" (398). Todas essas características são, ao mesmo tempo, irônicas, já que muito da música de Leverkühn é apresentada também como artificial e paródica.[8]

A literatura do século XX em língua portuguesa, produzida tanto em Portugal quanto no Brasil, tem entre suas figuras chaves autores que se apropriam com grande virtuosidade de muitas das técnicas literárias que remontam pelo menos ao simbolismo francês, tendo sido radicalizadas por escritores modernos. As obras do poeta português Fernando Pessoa são caracterizadas como implicando um tipo extremado de abstração e despersonalização. Fernando Pessoa escreveu e assinou seus livros através de uma heteronomia peculiar de outros autores, o que demandou a criação concreta de mentalidades, personalidades e sensibilidades idealmente diferentes. Seus trabalhos têm, assim, uma unidade e uma pluralidade, tendo sido escritos por ele através da máscara de seus autores ficcionais: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Bernardo Soares. Paralelamente a esses autores, há a poesia atribuída ao próprio Pessoa, que deve ser considerada como parte da cadeia heteronômica (Ordoñez, *Um Místico Sem Fé*, 5). Andrés Ordoñes relaciona a heteronomia de Pessoa com a poesia portuguesa do século XII, em que o amor feminino é escrito por bardos masculinos, bem como com o famoso dito de Rimbaud *Je c'est un autre* (6, 21). Independentemente da heteronomia, dentro de cada uma das obras de Pessoa há uma mistura constante de ficção e sinceridade, que produz uma ironia de teor esotérico e gnóstico (7). A realidade existiria através da literatura e o ato de fingir daria acesso ao que está além de experiências meramente empíricas (25, 87). O oxímoro é uma figura de linguagem marcante na poesia de Pessoa, que Ordoñes compara à teologia negativa medieval (43, 65-68).

Clarice Lispector e João Guimarães Rosa são escritores brasileiros do século XX cujo radicalismo literário os colocaria lado a lado com autores como Joyce. No seu romance *A Cidade Sitiada*, Lispector cria, entre Lucrécia Neves (a personagem principal) e sua cidade, um mundo que não é um mundo, apresentado e desconstruído, ao mesmo tempo mostrado e ocultado. Lispector borra de forma ousada várias distinções do senso comum, tais como as entre sujeito e objeto, numa escrita que revela o momento singular em que pessoas e coisas são reciprocamente constituídas independentemente de seu próprio entendimento: "a praça [da cidade] estava nua. Tão irreconhecível sob o luar que a menina não se reconheceu" (*A Cidade Sitiada*, 9); "essa era a noite de São Geraldo [quer dizer, da cidade]: os flancos de um cavalo atravessas em rápida contração (24); "sem perceber, a menina tomou a forma que o homem percebeu nela" (46); "Lucrécia Neves olhou para ela e assumiu com seu rosto, imperceptivelmente, a expressão da cadeira (102). O tempo infinito explode os limites do espaço, como na passagem seguinte: "durante os silêncios iniciais, uma égua esgazeava o olho como se rodeada pela eternidade" (24). Estados animados e inanimados fundem-se no que seria a antessala da própria vida: "a menina tremia *de medo de estar viva*" (10, minha

[8] Essa convergência transfigurada entre paródia e escatologia lembra de outra figura fundamental que escreveu literatura em língua alemã: Franz Kafka, cuja obra tem sido caracterizada em termos de "uma equilibrada coexistência entre humor despojado e horror abissal" (ver a nota introdutória de Stanley Appelbaum em Kafka, *Best Short Stories*, iii). Adorno considera que nas fábulas de Kafka "o reino animal é o mundo humano tal como apareceria do ponto de vista da redenção" (Claussen, *One Last Genius*, 258).

ênfase) — quer dizer, ainda não está viva, mas já treme. Um quarto vazio tem olhos e observa calmamente: "o quarto, preparando-se para a longa noite, permaneceu de olhos tranquilos, abertos" (80). Isso é talvez porque "em noites sem vento... flores de prata são cruéis e assassinas" (162). Muitas coisas assumem, subitamente, um aspecto terrível, que desafia a possibilidade de categorização e mesmo imaginação: "coisas delicadas e terríveis jaziam no chão: o parafuso perfeito" (52); "ela temia ver num único olhar um trem e um passarinho" (61); "e ao lado dela, o menino de porcelana tocava flauta: uma coisa sóbria, morta, como felizmente nunca se poderia imaginar" (68); "ah! as posições infinitas no quarto... era possível alguém sofrer de vertigem à beira de um bibelô" (100). Mesmo as palavras com as quais o livro próprio é escrito, instigadas em sua materialidade, independente do significado, podem inesperadamente saltar aos olhos do leitor, como feitiço: "Então o rapaz disse o que era lustroso como um escaravelho: 'os seres pelágicos se reproduzem em extraordinária profusão'" (30); "e subitamente, os bibelôs — quase a palavra: bibelôs" (101).

João Guimarães quase recriou a própria linguagem portuguesa no processo de escrever sua obra-prima, *Grande Sertão: Veredas*. Como diz o estudioso Jon S. Vincent, em sua introdução à obra de Rosa para o público leitor de língua inglesa, "o português em que esses trabalhos são escritos é tão denso e convoluto que a prosa traz dificuldades significativas de compreensão até para vários brasileiros" (*João Guimarães Rosa*, 9). Por causa dessa característica, o livro tem sido comparado ao *Ulysses* de Joyce, e ambas as novelas são consideradas como estando na mesma posição com relação aos seus respectivos universos linguísticos originários (64). Em ambos os casos há um engajamento radicalmente crítico e peculiarmente original com temáticas residuais míticas e épicas. Além disso, os autores se apropriam de técnicas narrativas tradicionais que eles transformam de forma a permitir um labirinto de possibilidades de leitura e interpretação. *Grande Sertão: Veredas* é um extenso e maciço fluxo de texto, que só poderia ser caracterizado de forma equívoca como monólogo, já que tem características dialógicas implícitas mas decisivas (67). É escrito como se proferido (oralmente) pelo personagem principal, um ex-pistoleiro, que conta a história de suas aventuras a um misterioso interlocutor. Só ao longo da narrativa, o personagem principal é nomeado "Riobaldo", mas também "Tatarana" (lagarta de fogo) e "Urutu Branco" (espécie de cobra) — todos nomes a que se pode dar diferentes conotações, relacionadas, por exemplo, a cursos d'água (no caso do primeiro) e às célebres habilidades do personagem no manejo de armas de fogo. Essa complexidade e riqueza do processo de nomeação é uma característica distintiva de todos os outros personagens e elementos da história. O demônio, por exemplo, é referido, num único parágrafo, por vinte e cinco diferentes nomes diferentes, tais como "o Tal", "o indivíduo", "o Pé-de-Pato", "o Coisa-Ruim", "o Pé-Preto", "o Não-sei-que-diga", "o Outro", etc. (Rosa, *Grande Sertão Veredas*, 29-30).

No processo de leitura do livro, é impossível, mesmo para um brasileiro, saber se palavras e expressões são regionalismos genuínos do sertão do centro do Brasil em a ação se passa, ou invenções. O mesmo é verdade com relação as constantes inversões sintáticas, e deformações morfológicas baseadas em extrapolações analógicas de inflexões do português. A forma como Riobaldo fala não corresponde à forma de falar de nenhum brasileiro real. Tem, entretanto, uma coerência, e emerge como uma linguagem autônoma em sua aparente ilogicidade e na irrealidade mesma da dicção (Vincent, *João Guimarães Rosa*, 67-70). Por outro lado, os próprios temas concebidos nessa linguagem, as aventuras de Riobaldo, o mundo em que ele viveu, o sertão, são coisas que permanentemente oscilam. Conforme o passado é recuperado para o presente, Riobaldo está sempre questionando não apenas o seu sentido, mas a sua ocorrência real, e mesmo sua possibilidade. O oxímoro aqui é

determinante, como quando ele pergunta: "O demônio existe e não existe?" E responde evasivamente: "Tomo como dizem. Exorcismo. Essas melancolias (Rosa, *Grande Sertão*, 3). Em outra passagem, depois de dar ao seu interlocutor o nome de uma encruzilhada, Veredas Tortas, ele diz: "Eu disse, o senhor não ouviu. Nem torne a falar nesse nome, não. É o que ao senhor lhe peço. Lugar não onde" (81). Mais ao final da narrativa, há as seguintes reflexões: "Meu medo é este, meu senhor: então, a alma, a gente vende, só, é sem nenhum comprador..."(428); "porque aprender-a-viver é que é o viver, mesmo. O sertão me produz, depois me engoliu, depois me cuspiu do quente da boca... O senhor crê minha narração?" (518).

Esses e outros exemplos analisados aqui sugerem que a literatura moderna, incluindo aquela produzida no Brasil, pode manter uma relação vital com questões ontológicas e metafísicas pré-modernas, tais como as que esta tese identificou no *corpus* dos portugueses do século XVI. Essas questões e os estilos de pensamento capazes de articulá-las, tais como aquele identificado nesta tese, podem, portanto, estar ainda vivos em certa medida. Isso é verdade independente do quanto de secularização e relativismo tenha sido, cada vez mais, incorporado na produção literária até o final do século XX e posteriormente. As obras literárias mais radicais do modernismo do século XX retomam, desenvolvem e transformam técnicas discursivas herdadas de movimentos como o simbolismo francês, que tem uma relação inegável com tradições místico-visionárias mais antigas, as mesmas tradições que nos ajudam a compreender os elementos estranhos que fazem parte do *corpus* produzido no século XVI pelos colonizadores portugueses do Brasil. Independentemente dos interesses pessoais de autores como James Joyce e José Guimarães Rosa, e mesmo se fosse impossível atribuir a eles preocupações religiosas do tipo ainda explicitamente presentes em autores como William Blake e William Butler Yeats, mantém-se o fato de que suas obras preservam no modo mesmo como são produzidas, em sua textura, velhas inquietações ontológicas e metafísicas, mesmo se numa perspectiva crítica e até cética.[9]

REFERÊNCIAS

Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Newly translated, edited, and with a translator's introduction by Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1997.

Baldwin, J. W. *The Scholastic Culture of the Middle Ages, 1000-1300.* Lexington, D. C. Health and Company, 1971.

Beckett, Samuel. "Proust". In: Beckett, S. *Poems. Short Fiction. Criticism.* The Grove Centenary Edition. Volume IV. New York: Grove Press, 2006.

Blanchot, Maurice. *Lautréamont et Sade*. Paris: Minuit, 1963.

[9] Não se deveria esquecer de outra figura chave do século XX que escreveu literatura em língua inglesa: Virgínia Woolf. O célebre *Orlando* é frequentemente comparado a *Ulysses* (*Orlando*, Annotated and with an introduction by Maria DiBattista, xxxv). Mas a obra considerada como a que levou as inovações literárias de Woolf aos seus limites é *The Waves*, cujas implicações místicas têm sido largamente reconhecidas (*Orlando*, Annotated and with an introduction by Maria DiBattista, xvi; Woolf, *The Waves*, Kate Flint introduction, xii, xvi). Nesse romance, os cinco personagens principais, cuja fluidez permanente e incompletude essencial desafia o núcleo de concepções de senso comum sobre a identidade, reúnem-se ao redor de um mítico Percival, homônimo da figura central da legenda arthuriana, explicitamente referida por Woolf nos primeiros esboços como um "cavaleiro pagão" e "cruzado" (*The Waves*, 88-110, 230 n. 7). Nos seus escritos autobiográficos (reunidos postumamente), Woolf admite receber, na qualidade de escritora, "choques súbitos" e "baques" que "vão se tornar uma espécie de revelação de alguma ordem; trata-se do símbolo de algo real atrás das aparências". Haveria "padrões ocultos" por trás da "lanugem de algodão" da vida cotidiana, que o escritor é compelido a revelar (*Moments of Being*, 72).

Boccaccio, Giovanni. *Genealogia Deorum Gentilium*. In *Opere in Versi. Corbaccio. Trattatello in Laude di Dante. Prose Latine. Epistole*. Milano: Riccardo Ricciardi Editore, 1965, pp. 894-1061.

Bohr, Niels. *Essays 1958-1962 on Atomic Physics and Human Knowledge*. New York: Interscience Publishers, 1963.

Claussen, Detlev. *Theodor W. Adorno. One Last Genius*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.

Delfel, Guy. *L'esthétique de Stéphane Mallarmé*. Paris : Flammarion, 1951.

D'Espagnat, Bernard. *In Search of Reality.* New York: Springer-Verlag, 1981.

D'Espagnat, Bernard. *Reality and the Physicist*. Knowledge, duration and the quantum world. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Feyerabend, Paul. *Conquest of Abundance*. *A Tale of Abstraction versus the Richness of Being*. (Bert Terpstra ed.) Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1999.

Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966.

Gilson, Étienne. *La Philsophie au Moyen Age. Des Origines Patristiques a la Fin du XIV Siécle.* Paris, Payot, 1947.

Hacking, Ian. *Historical Ontology*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 2002.

Holton, Gerald. "The Roots of Complementary". In *Thematic Origins of Scientific Thought.* Cambridge: Harvard Univ. Press, pp. 115-161, 1973.

James, William. *The Varieties of Religious Experience*. New York: Routledge, 2002.

Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man.* London: Peguin Books, 2000.

Joyce, James. *Occasional, Critical, and Political Writing.* Edited with an introduction and notes by Kevin Barry. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Kafka, Franz. *Best Short Stories. A Dual-language Book. Die Schönsten Erzählungen*. Edited and Translated by Stanley Appelbaum. New York: Dover Publications, 1997.

Knowles, D. *The Evolution of Medieval Thought.* London: Longmans, 1962.

Lévi-Strauss, Claude. "The Sorcerer and his magic". In *Structural Anthropology*. New York: Basic Book, 1963.

Lispector, Clarice. A Cidade Sitiada. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1949.

Lubac, Henri de. *Exégèse Médiévale*. *Les Quatre Sens de l'Écriture*. Paris: Aubier, 1959.

Mann, Thomas. *Doctor Faustus. The Live of the German Composer Adrian Leverkühn as told by a Friend.* The New Translation by John E. Woods. New York: Vintage International, 1999.

Menke, Christoph. *The Sovereignity of Art. Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida.* Cambridge: The Mit Press, 1998.

Mercier, Alain. *Les Sources Ésotériques et Occultes de la Poésie Symboliste (1870 – 1914). Vol. I. Le Symbolisme Français.* Paris : Editions A.-G. Nizet, 1969.

Noakes, Richard. "The 'Bridge Which Is Between Physical and Psychical Research': William Fletcher Barrett, Sensitive Flames, and Spiritualism". *Hist. Sci.*, vol. 42, part 4, n. 138 (2004), pp. 419-64.

Ordoñez, Andrés. *Fernando Pessoa. Um Místico sem Fé. Uma aproximação ao pensamento heteronímico.* Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1994.

Pauli, Wolfgang. *Writings on Physics and Philosophy*. Berlin: Springer-Verlag: 1994.

Petitfils, Pierre. *Rimbaud*. Paris: Julliard, 1982.

Poe, Edgar A. *Selections from the Critical writings of Edgar Allan Poe. Edited with an introduction and notes by F. C. Prescott*. New York: Gordian Pressn, 1981.

Polonsky, Rachel. "Poe's Aesthetic Theory". In: Hayes, K. J. *The Cambridge Companion to*

Edgar Allan Poe. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
Proust, Marcel. *Sodome et Gomorrhe*. Edition presente, établie et annotée par Antoine Compagnon. Saint-Amand: Gallimard, 1989.
Proust, Marcel. *A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs*. Paris: Gallimard, 1919.
Rosa, João G. *O diabo na rua no meio do redemoinho. Grande Sertão: Veredas.* Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.
Saffrey, Henri D. *Recherches sur le Néoplatonisme après Plotin.* Paris: J. Vrin, 1990.
Scott, Wilbur S. "Introduction". In: Poe, E. A. *Complete Tales & Poems*. Edison: Castle Books, 2002.
Surette, Leon. *The Birth of Modernism. Ezra Pound, T. S. Eliot, W. B. Yeats, and the occult.* Montreal: McGill-Queen's University Press, 1993.
Tasso, Torquato. *Discorsi del Poema Eroico*. In: Tasso, T. *Prose*. Milano: Riccardo Ricciardi Editore, 1959, pp. 487-729.
Vincent, Jon S. *João Guimarães Rosa.* Boston: Twayne Publications, 1978.
Weinberg, Alan M. *Shelley's Italian Experience*. New York: Saint Martin's Press, 1991.
Weinberg, Bernard. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago: The University of Chicago Press, 1963.
Westman, Robert S. "Nature, art, and psyche: Jung, Pauli, and the Kepler-Fludd polemic". In Vickers, Brian (org.), *Occult and Scientific Mentalities in the Renaissance.* Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1984, pp. 177-229.
Woolf, Virginia. *Orlando*. Annotated and with an introduction by Maria DiBattista. Orlando: Harcourt Books, 2006.
Woolf, Virginia. *The Waves*. Edited with an introduction and notes by Kate Flint. London: Peguin Books, 2006.
Woolf, Virginia. *Moments of Being. Unpublished autobiographical writings.* Edited and with an introduction and notes by Jeanne Schulkind. New York: Harcourt Brace, 1976.
Zuccato, Edoardo. *Coleridge in Italy.* New York: Saint Martin's Press, 1996.