

Como um choro a que faltam lágrimas

Reflexões sobre arte, comunicação e interpretação nas sociedades modernas

Gil Baptista Ferreira

Índice

1 Degradação e limites do valor semântico	1
2 Legibilidade do legível	3
3 “Um fio apanhou um fio”	6

1 Degradação e limites do valor semântico

A consciência da crise da linguagem e da concomitante crise de valores (evidente na estreita relação espírito-linguagem) revelou-se, na modernidade, em obras de carácter filosófico diversas, as de Kraus, Benjamin e Adorno entre várias outras. Para além disso, tal percepção foi ainda motivo muito importante na produção literária e filosófica (especialmente austríaca e alemã), sobretudo na primeira metade do século. Entre muitos outros exemplos bem conhecidos, bastará citar aqui o caso de Robert Musil, um escritor que se assume particularmente interessante neste contexto por se associar de forma bem próxima à tarefa empreendida por Karl Kraus, tocando ainda em simultâneo a problemática da linguagem associada à imprensa. Centremo-nos, assim, no de certo modo representativo (e por isso algo célebre) capítulo 13 de *O Homem Sem Qualidades*, intitulado “Um cavalo de corridas genial

confirma em Ulrich o sentimento de ser um homem sem qualidades”; um capítulo que começa justamente pela afirmação de haver Ulrich (a personagem principal da obra) obtido bons resultados no domínio científico, até que uma percepção tida nesse momento lhe propicia uma evolução capital:

“Já então principiara a época em que se começava a falar de génios de futebol e do boxe; contudo, ainda em proporções razoáveis: para uma dezena, pelo menos, de inventores, de escritores e de tenores de génio falados nas colunas dos jornais, encontravam-se ainda, quando muito, um médio-centro genial, um único grande tático do ténis. O espírito novo não adquirira ainda toda a sua segurança. Mas foi precisamente nessa época que Ulrich leu algures, de repente (e isso foi como uma rajada de vento que fanasse um Verão demasiado precoce) estas palavras: “Um cavalo de corrida genial.” Estavam incluídas no relato de uma vitória sensacional nas corridas e o seu autor não tivera sequer consciência da grandeza da ideia que o espírito do tempo lhe colocara na pena. Ulrich compreendeu imediatamente a correlação que existia entre toda a sua carreira e esse génio dos cavalos de corrida.”¹

A destruição dos valores semânticos, tra-

¹Musil, Robert, *O Homem sem Qualidades I*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, pág. 50.

duzida num uso indiscriminado conduzido apenas pela arbitrariedade do estereótipo, indiferente a toda a dimensão qualitativa, reflecte também para Musil o desaparecimento de um sujeito livre e autónomo, próximo da experiência da linguagem, agora (e cada vez mais) absorvido pela mecânica da racionalidade técnica; e aqui está, lembremos, a conformidade com a indústria cultural, que “fixa positivamente (...) a sua própria linguagem, com a sua sintaxe e o seu vocabulário.”² É este o momento da exposição mais exacta possível e da “aversão quase científica a comprometer-se com o que não possa ser verificado”,³ este tempo que só conhece verificáveis relações de quantidade, como também Ulrich notou: “Além disso, um cavalo e um lutador de boxe têm ainda esta outra vantagem sobre um grande espírito: é que as suas façanhas e a sua importância podem medir-se sem contestação possível e que o melhor entre eles é verdadeiramente reconhecido como tal; assim, pois, o desporto e a objectividade puderam arredar com razão as ideias que se haviam adoptado até então acerca do génio e da grandeza humana.”⁴ Esta observação traduz a ideia que vem sustentando o omnipresente debate em torno do pensamento objectivo / pensamento subjectivo.

De modo aqui pertinente, Marcuse afirma que “a quantificação da natureza, que levou à sua explicação em termos de estruturas matemáticas, separou a realidade de todos os fins inerentes e, conseqüentemente, separou o verdadeiro do bem, a ciência da ética.”⁵

²Adorno, Th. e Horkheimer, Max, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, pág. 173.

³*Ibid.*, pág. 192.

⁴Musil, Robert, *Op.cit.*, pág.51.

⁵Marcuse, Herbert, *A Ideologia da Sociedade In-*

Este modelo, continua Marcuse, consiste numa “desrealização” que afecta todas as ideias que, pela sua própria natureza, não podem ser verificadas segundo o método científico. Ora, a linguagem que recusa esvaziar-se na mecânica do estereótipo, linguagem não-instrumental no sentido que Benjamin conferira ao termo, essa linguagem constitui o lugar privilegiado de uma relação autêntica com a origem, que vimos já ligada às fontes de experiência individual e à natureza. Além disso, constitui ainda o fundamento primeiro da racionalidade não-instrumental em que Kraus baseara o conceito chave de fantasia, “verdadeira espinha dorsal da vida”. Um conceito que seria ainda definido por Negt e Kluge como “crítica prática inconsciente às relações alienadas”, termo krausiano se em Kraus a referência freudiana não fosse não só ignorada mas mesmo repudiada, e neste momento substituída por uma concepção da linguagem como fonte da experiência e “mãe da ideia”.⁶

Os limites da linguagem krausiana contêm pois uma promessa de plenitude,⁷ suscitada por essa fantasia que se transforma numa categoria quase ontológica – é precisamente a liquidação da fantasia que vai

dustrial, O Homem Unidimensional, Rio de Janeiro, Zahar, pág.144.

⁶Negt e Kluge, citação de Ribeiro, António Sousa, “Modernismo e Cultura de Massas: Th. W. Adorno e Karl Kraus”, in VV AA, *A Literatura, o Sujeito e a História*, Faculdade de Letras, Coimbra, 1986, pág. 57.

⁷ Se também com Kraus podemos de certo modo formular a wittgensteiniana tese “os limites da minha linguagem são os limites do meu mundo”, Kraus não partilha já do cepticismo que verificámos em Wittgenstein: para Kraus os limites da linguagem são potencialmente imensos, uma vez que contém a tal promessa de plenitude suscitada pela fantasia.

constituir a acusação principal de Kraus ao jornalismo. Fantasia que permite suspender, caminhar, alargar e contrair o tempo, e muito justamente por Filomena Molder considerada como louvor da potência.⁸ Ao funcionar à maneira de aspiração de plenitude, a imaginação favorece o desenvolvimento de uma certa energia visionária, permite a impulsão do detalhe e do pormenor em toda a potência, suscitando as essenciais metamorfoses sempre diferentes, como um leque que se vai abrindo e desdobrando, dando vida a dobras antes fechadas e mudas. Nas *Antiguidades*, texto coligido na *Rua de Sentido Único*, desvenda Benjamin esta faculdade de fantasiar como “o dom de inserir no infinitamente pequeno a extensão da sua nova plenitude condensada”, precisamente esse “tomar cada imagem como se fosse um leque fechado que só ao desdobrar-se pode tomar fôlego e com nova dimensão apresentar no seu interior os traços da pessoa amada.”⁹

2 Legibilidade do legível

Na obra de Karl Kraus surgem prefigurados e desenvolvidos alguns dos motivos centrais da *Dialéctica do Iluminismo*, particularmente no que se refere à denúncia exacerbada da indústria da cultura como fraude ou engano para a massa, patente no título dum dos textos que temos reflectido. Importará aqui precisar alguns pontos capitais, no sentido de mostrar a importância decisiva da oposição essencial entre linguagem/arte

⁸Cfr. Molder, Maria Filomena, “Sobre On Reading de André Kertész”, in *Semear na Neve*, Lisboa, Relógio d’Água, pág. 21.

⁹Benjamin, Walter, *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por volta de 1900*, Lisboa, Relógio d’Água, 1992, pág. 74.

e imprensa/indústria da cultura. Para Kraus tal como para Adorno, a problemática é comum, e posições arrepiantemente proféticas do primeiro prefiguram teses centrais da *Dialéctica do Iluminismo*; nutrem-se, em última instância, das mesmas raízes, marcadas como estão pela oposição intransigente ao *estereótipo* e à instrumentalização da linguagem,¹⁰ que constitui o enunciado incontornável dos respectivos programas críticos.

Adorno terá sido um dos últimos anéis dessa genealogia de escritores que souberam reivindicar com paixão o “belo natural”, procurado nas fendas por vezes mínimas que se abrem entre as formas e o pensamento, onde não há senão ‘feixes’ de emoções localizadas, instáveis, fugidias (em virtude de não termos, como notou Wittgenstein, “uma visão panorâmica do uso das nossas palavras”¹¹). O triunfo da razão instrumental, expresso tanto na repressão da subjectividade como no recalçamento destruidor da natureza e na atitude passiva da massa, fez com que a arte se transformasse, aos olhos de Adorno, no único domínio em que ainda era possível manter despertos valores de oposição às estruturas reificadas da sociedade, equivalentes à porta estreita benjaminiana (do final das *Teses*) pela qual poderia passar o Messias e a salvação.

Também para o Adorno final da póstuma *Teoria Estética*, a origem e a meta (“a origem é o fim”, proclamara já Benjamin nas *Teses*, citando Kraus) estavam no som quimérico da “linguagem das coisas”, posição que equivale a considerar o carácter central que possui o enigma: é o facto de as obras de arte

¹⁰ Cfr. Ribeiro, António Sousa, *Op.cit.*, pág.25-27.

¹¹Wittgenstein, Ludwig, *Investigações*, Lisboa, Gulbenkian, §122, 1987, pág. 261.

dizerem alguma coisa e ao mesmo tempo a calarem que define o carácter enigmático na perspectiva da linguagem. Ou seja, devido ao seu carácter ambíguo, a linguagem é simultaneamente o constituinte da arte e o seu inimigo mortal. Adorno exemplifica: “Os vasos etruscos da Villa Giulia são eloquentes no mais elevado grau e incomensuráveis com toda a linguagem comunicativa. A verdadeira linguagem da arte é sem palavras, o seu momento averbal tem a prioridade sobre o momento significativo do poema”.¹² E nesse sentido, é contra a aparência pretendida aquando da objectivação (leia-se petrificação) que advoga Adorno uma emancipação do conceito de harmonia (uma vez que “expressão e aparência constituem em princípio uma antítese”).

A questão que consideramos central para uma percepção crítica da linguagem é ainda colocada de forma mais clara num outro momento: “o em-si sem falhas, a que se entrega a obra de arte pura, é incompatível com a sua definição enquanto algo fabricado pelos homens”,¹³ isto é, quanto maior a objectivação tanto maior a metamorfose a que é sujeita a obra, neste caso. E assim, a pretensão de posse imediata dos pormenores de uma obra redundava no esvaecimento desses pormenores

¹²Adorno, Theodor, *Teoria Estética*, Ed. 70, 1982, pág. 132.

¹³*Ibid.*, pág. 122. É também neste sentido que Marcuse afirma ter o positivismo encontrado na sociedade o meio para realizar e validar os seus conceitos – harmonizando teoria e prática, verdade e factos – desde que a realidade seja cientificamente compreendida e transformada, desde que a sociedade se torne industrial e tecnológica. Naturalmente esta positividade de pensamento objectivo e único conduziria ao conformismo, em que a instrumentalização generalizada da relação mundo-objecto garantiria o passivo ‘jogo’ em torno do previamente adquirido.

no indeterminado e indistinto: “O particular, seu elemento vital, volatiliza-se, a sua concreção evapora-se sob o olhar micrológico.”¹⁴ Deste modo, a associação da aparência ao sentido, sempre que este se manifeste numa obra de arte, confere a esta a sua tristeza: “ela sofre tanto quanto mais perfeitamente a coesão bem sucedida sugere o sentido.”¹⁵

A proposta adorniana em relação à arte é avançada na sua *Teoria Estética*, e fornece-nos um dos traços mais marcantes do considerado discurso “modernista”, discurso que, para Adorno, sob um mesmo denominador comum agrupa também a reflexão sobre a linguagem. Sobretudo, rejeita-se aqui, desde já, a lógica enclausurante das grandes máquinas discursivas objectivadoras das diversas esferas comunicantes - embora com isso se expondo à inevitável acusação de “ilegibilidade” ou de “elitismo” que o senso comum julgue poder assacar-lhe.

Partindo de que o objecto da estética é definido como indeterminável e negativo,¹⁶ a proposta adorniana é a de que interpretar correctamente significa sempre formular as obras como problemas; significa ainda “reconhecer as exigências incompatíveis com que as obras, na relação do conteúdo com a aparição, confrontam aquele que as interpreta.”¹⁷ Problemas, vê-se então, não faltam, e é sobretudo necessário encontrar o eixo de confronto para lhes dar expressão. Assim, avança Adorno, a interpretação mais elevada será aquela onde seja perceptível o tour de force de uma obra, aquele espaço onde se esconde o ponto de indiferença que contém “a possibilidade do impossível”, a “realização

¹⁴ *Ibid.*, 120.

¹⁵ *Ibid.*, 125.

¹⁶ Cfr. *Ibid.*, pág. 3.

¹⁷ *Ibid.*, pág. 126.

do irrealizável”. Mas somos então advertidos: essa dialéctica que se anula é apenas possível numa certa condição - a arte apenas “expulsa” o correspondente fabricado, a aparência produzida pelo seu *ser-feito*, tão só se o seu conteúdo for verdadeiro não metaforicamente. Um outro risco é ainda a possível queda na ilusão do *trompe d’oeil*, provocada pelo que na própria natureza da obra se procura ocultar.¹⁸

Há uma atitude de necessária contemplação, que conduz a um movimento de penetração, de exclusividade; um momento que ultrapassa qualquer espécie de abandono passivo ou de paragem: obrigando a passar à frente da inutilidade da imediatez, aqui a concentração é antes de mais um acto meditado.

Retomando o exemplo dos vasos de Villa Giulia: são eles “eloquentes no mais elevado grau e incomensuráveis com toda a linguagem comunicativa.”¹⁹ Porém, a sua verdadeira linguagem é, repita-se, sem palavras. Esta energia semântica contida nas coisas sempre fascinou grandemente Walter Benjamin, que também por isso sentia uma grande atracção por coisas pequenas, minúsculas mesmo. Por isso mesmo dedicava ele tão grande afecto a dois pequenos grãos de trigo existentes na secção judaica do Museu de Cluny, onde tinha sido gravado, na sua totalidade, um texto sagrado, o Shema Israel, tal como é descrito por Hannah Arendt. Coloca Arendt este fascínio sob a bandeira goethiana da relação entre aparência e significação ao encontro da aparência original, em que a significação se dá na sua visibilidade mais concentrada e expressiva,²⁰ relação que

Benjamin terá compreendido de modo superior.

De forma mais elaborada mas sem dúvida admirável, a mesma ideia encontra-se num texto ensaístico do austríaco Hugo von Hofmannsthal em que, sob a forma de diálogo (forma viva do ensaio filosófico, desde Platão), Gabriel se refere a um símbolo como ‘cisne’. “Eles significam, mas não digas o que eles significam: tudo o que disseses seria falso. Cisnes, mas vistos com os olhos da poesia, que vê sempre todas as coisas pela primeira vez, que envolve cada coisa com todos os mistérios da sua existência: estes cisnes, com a majestade das suas asas reais, com a silenciosa solidão do seu corpo de uma brancura luminosa, deslizando em círculos na água negra, tristes e desdenhosos, com a história maravilhosa do seu canto final...”²¹ Por outras palavras, aqui permanece aquele espaço inominável da linguagem das coisas - que insistem na mudez significativa articulada. A sua expressão é antes o seu olhar, no momento em que estremecem com a história primogénita da subjectividade, quando o seu momento averbal decisivamente assume prioridade sobre as palavras.²²

De novo encontramos fortes afinidades com a teoria da linguagem benjaminiana, antes exposta. “Um rinoceronte, animal mudo, parece dizer: sou um rinoceronte”,

leccionar em Walter Benjamin”, in *Op. Cit.*, págs. 50-51.

²¹Hofmannsthal, Hugo von, “A linguagem da poesia”, in *Literatura alemã, textos e contextos, o século XX, vol. II*, Barrento, João (org.), Presença, Lisboa, 1989, págs. 308-309.

²²Uma ideia admiravelmente expressa no fragmento de Samuel Beckett (Fim de partida): “Clov: É de acordar os mortos! Você ouviu? Hamm: Vagamente.”

¹⁸Cfr. *Ibid.*, págs. 126-127.

¹⁹*Ibid.*, pág. 132.

²⁰Cfr. Molder, Maria Filomena, “A paixão de co-

diz Adorno:²³ podemos considerar que a linguagem depende, neste sentido, de um olhar para o objecto da natureza, de um dizer então “Eu estou aí ou Eu sou isso” adorniano. Palavras de certo modo equivalentes às do poema de Celan “Só quando sou falso sou fiel./Sou tu quando sou eu”; e chegamos por fim a que a expressão mais não é que o não subjectivo no sujeito. Também no processo interaccionista de Herbert Mead o indivíduo é sempre primeiro um outro antes de formar o *self*, é “vestindo-se a si próprio no papel de um outro [que] cresce o *self* na experiência”.²⁴ Há aqui sempre uma certa “posse” de um objecto, de um ser, - ou de uma obra estética - que o qualifica enquanto tal, assente em si próprio, na sua genuinidade; mas é também um insuportável (porque essencial) desejo de posse que lhe confere o seu verdadeiro rosto, “essa febre que atravessa cada peça em direcção às outras.”²⁵

3 “Um fio apanhou um fio”

Interpretar por intermédio de outrém acaba por significar não se poder viver por si, transformando-se o ser em *medium* impressionável para receber ressonâncias alheias. Na *Infância em Berlim por volta de 1900* descrevem-se momentos dessa expansão e fusão; são sempre as coisas e os animais, associados às impressões mais profundas que,

²³Adorno, Theodor W., *Op. cit.*, pág. 132. Observe-se a concomitância desta tese com a expressa no ensaio de Benjamin “Sobre a Linguagem em Geral”, em que não há acontecimento ou coisa que não participe na linguagem, sendo a sua essência a comunicação do seu conteúdo espiritual (págs. 177 e segs.).

²⁴ Mead, George Herbert, “The objective reality of perspectives” in *Selected Writings*, Chicago, University of Chicago Press, 1981, pág. 313.

²⁵ Molder, Maria Filomena, *Op. cit.*, pág. 49.

libertados da sua tristeza muda, se fazem presentes na sua linguagem sem voz. Em *À Caça de Borboletas*, o caçador (Benjamin) é sujeito precisamente a esse necessário estado de extrema perturbação e de profunda impressionabilidade, quando a borboleta o atrai nos seus movimentos fascinantes. A cada nova oscilação da borboleta, a cada bater de asas, a cada borboletear, inicia o caçador a sua fusão com a presa; esta, por seu turno, torna-se então desesperadamente humana, no agir e no estar: um duplo “Eu estou aí e Eu sou isso” adorniano, um “sou tu quando sou eu” bilateral. Até ao estado em que essa perda de identidade se torna insuportável, em que o caçador compreende que a violenta captura é o único preço pelo qual pode reapoderar-se da sua condição humana. Segue-se o inevitável momento trágico (“tanta destruição, desonestidade – só quando sou falso sou fiel - e violência”). O terror da borboleta condenada à morte penetra no caçador, que, nesse momento julga compreender, apenas então, algumas das leis “dessa língua estrangeira, na qual as borboletas e as flores se haviam entendido”.²⁶ Num texto notável sobre o surrealismo, refere-se Benjamin àquele momento em que “corpo e imagem se interpenetram tão profundamente, que toda a tensão revolucionária se faz excitação corporal colectiva e todas as excitações corporais do colectivo se fazem descarga revolucionária, então, e só então, se terá superado a realidade.” Os surrealistas, continua Benjamin, terão sido os únicos a compreender esta ordem: “Um a um dão a sua mímica a mudar o horário de

²⁶ Benjamin, Walter, “À caça de borboletas”, in *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por volta de 1900*, pág. 125.

um despertador que a cada minuto anuncia sessenta segundos.”²⁷

No ensaio de Benjamin sobre a linguagem, observámos como todo o acontecimento ou coisa da natureza (animada ou inanimada) participa na linguagem, como a todos é *essencial* a comunicação do seu conteúdo espiritual.²⁸ Tudo o que há fala uma linguagem, e para Benjamin isto não é uma metáfora: cada domínio do ser, além do homem, exprime-se numa linguagem, mas numa linguagem que não nomeia, sem articulação, feita de filamentos e de inclinações subterrâneas. Pois também o colecionador tem o privilégio de escutar essa linguagem sem palavras, que então, tal como o artista, reacende. A cada momento e em cada aquisição, aquele que coleciona perde e recupera (modificada) a sua própria identidade; há um espírito nas coisas que se inflama no que lhes é oposto, e isto é por demais evidente na teoria estética adorniana: “a arte tem a sua salvação no acto com que o espírito nela se arroja.”²⁹

Recorrendo necessariamente à problemática da tradução, também ao penetrar (como batedor) na “floresta de vozes da linguagem”, o espírito apercebe e “ouve” nesses seres a sua linguagem sem voz, quando escuta – apenas à entrada – a voz de outro idioma. Os instantes são dramáticos, já que envolvem ao mesmo tempo uma redescoberta do universo e uma autoapropriação, e incluem por fim a violência da procura na linguagem daqueles vestígios apagados, invisí-

veis, onde sentido, palavra e som se confundem. Existirá então um momento em que se tem que escolher entre diversas hipóteses e se hesita. Um momento em que se ‘olhou’ para a palavra em causa (como se se olhasse de lado a própria sensação ao pronunciar a palavra, à maneira de Wittgenstein³⁰) e se disse, mesmo que com hesitações: “É esta!”. Enfim, um momento de júbilo por se ter encontrado, pelo fugaz enquadramento existencial em que se desenvolveu a instável incomunicabilidade; apenas pelo conflito onde se vislumbra, “na perspectiva do inexprimível”, a “última essência espiritual”.³¹

E é assim que, como no *Elogio da Distância* de Celan, “separamo-nos entrelaçados”,³² a um transe segue-se um renascimento, o que acede à linguagem integra-se nesse movimento de algo humano que ainda não existe (mas que se agita em virtude da impotência constrangedora da linguagem). Nesse momento, afirma Adorno, também “a arte autêntica conhece a expressão do inexpressivo, o choro a que faltam as lágrimas”.³³ Uma expressão abissalmente separada daquilo que, enquanto *cliché* (estereótipo instrumentalizável), se vende ao *slogan* de modo absurdo e sem resistência, num mundo dominado pelos valores da técnica em que se dá o desaparecimento da *aura* do sujeito e da sua individualidade.

²⁷ *Ibid.*, “El surrealismo” in *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 1998, págs. 61-62.

²⁸ Cfr. Benjamin, Walter, “Sobre a Linguagem em Geral”, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d’Água, 1992, pág. 177.

²⁹ Adorno, T. W., *Teoria Estética*, pág. 138.

³⁰ Cfr. Wittgenstein, Ludwig, *Investigações*, §274.

³¹ Benjamin, Walter, *Op. cit.*, pág. 184.

³² Celan, Paul, *Sete Rosas Mais Tarde*, Lisboa, Cotovia, 1996, pág. 13.

³³ Adorno, T.W., *Op. cit.*, pág. 138.