

A LITERATURA NA ÓPERA DA VIDA

André Monteiro (CES-JF)

Artigo recebido em: 11/11/2009
Aceito para publicação: 21/12/2009

RESUMO

A partir de um diálogo teórico-crítico com Machado de Assis, Nietzsche e Deleuze, procura-se compreender as possíveis relações entre a literatura e a vida.

Palavras-chave: Literatura e vida. Machado de Assis. Nietzsche. Deleuze.

ABSTRACT

From the starting point of the critical and theoretical dialogue between Machado de Assis, Nietzsche and Deleuze, an attempt is made to understand the possible relationships between literature and life.

Keywords: Literature and Life. Machado de Assis. Nietzsche. Deleuze.

A vida, pelo menos a vida terrena, é uma ópera, explicitou certa vez Machado de Assis, através da voz frágil e arguta de Marcolini, um velho tenor italiano desempregado, convertido em filósofo. Trata-se de “A ópera”, capítulo IX de **Dom Casmurro**. Nela, “Deus é o poeta. A música é de Satanás” (ASSIS, 1962, p.29), um anjo de gênio essencialmente trágico que, aborrecido com “a música em demasia doce e mística dos outros discípulos [...]” (ASSIS, 1962, p. 29), Miguel, Rafael e Gabriel, trama uma rebelião e é expulso do conservatório do céu. Leva, no entanto, consigo ao inferno, um manuscrito. Libreto de ópera outrora escrito por deus e pelo mesmo desprezado por haver entendido “que tal gênero de recreio era impróprio da sua eternidade” (ASSIS, 1962, p.29). Satanás, buscando reconciliação com o céu, faz música para a palavra criada e desprezada por Deus e a ele leva sua obra, em busca de possível reconhecimento da parceria já então efetivada. Deus recusa, por duas vezes e categoricamente, ouvir o trabalho musical do indevido e incômodo parceiro até que, na terceira súplica de Satanás, cansado e cheio de misericórdia, consente em que a ópera seja executada, mas fora do céu. Cria então um teatro especial, este planeta (a terra), e inventa uma companhia inteira, com todas as partes, primárias e comprimárias, coros e bailarinos. Empolgado com o aceite, propõe Satanás ao Padre Eterno “alguns ensaios” antes da apresentação da obra em solo terrestre. Deus, reativo, responde: “Não, não quero saber de ensaios. Basta-me haver composto o libreto; estou pronto a dividir contigo os direitos de autor.” (ASSIS, 1962, p.30) A respeito da atitude negativa de Deus, comenta o narrador Marcolini:

Foi talvez um mal esta recusa; dela resultaram alguns desconcertos que a audiência prévia e a colaboração amiga teriam evitado. Com efeito, há lugares em que o verso vai para a direita e a música para a esquerda. Não falta quem diga que nisso mesmo está a beleza da composição, fugindo à monotonia... (ASSIS, 1962, p. 30)

O espírito musical de Satanás pintado por Marcolini corresponde ao espírito trágico, tal como compreendido e desenvolvido por Nietzsche desde sua interpretação d’**O Nascimento da tragédia grega**. Em Nietzsche, a essência do trágico se distingue de seu caráter meramente teatralizado e/ou narratológico (tal como se percebe na proposição aristotélica), mas corresponde justamente à dimensão musical da vida. Música, nesse caso,

não confundida com seu sentido exclusivamente especializado, disciplinar, protocolar (a música como gênero artístico passível de classificações históricas, estilísticas, a música dos ditos músicos e/ou críticos musicais). Trata-se, de outro modo, da música compreendida como uma experiência de beatitude, para lembrar um termo usado por Henri Birault retomado por Clément Rosset em sua leitura da filosofia nietzschiana (2000). Beatitude distinta de uma fé em um outro mundo que, de antemão, pensa-se representável, esperável, mas beatitude como afirmação e entrega ao infinito movimento das forças instáveis (de construção e destruição) que compõem infinitamente a vontade primordial da vida. Adesão e fidelidade a um tipo de estado fisiológico intenso e intraduzível, estado vital da embriaguês dionisíaca. Caos originário a rasgar o véu das ilusões que separam o homem da natureza sensível que o atravessa, o homem de seu escuro instinto animal. Não se trata sequer da música de um som ouvível, mas daquilo que faz vibrar a vida sem, no entanto, explicá-la, representá-la, torná-la entendível. Ouçamos mais uma vez a voz frágil do tenor Marcolini que, nesse momento, encerra o capítulo IX, falando a partir de seu cálice em punho:

Um dia quando todos os livros forem queimados por inúteis, há de haver alguém, pode ser que tenor, e talvez italiano, que ensine esta verdade aos homens. Tudo é música, meu amigo. No princípio era o dó, e do dó fez-se ré, etc. Este cálice (e enchia-o novamente), este cálice é um breve estribilho. Não se ouve? Também não se ouve (agora) o pau nem a pedra, mas tudo cabe na mesma ópera... (ASSIS, 1962, p. 32)

Na fábula filosófica de Marcolini a música que não se ouve é o irrepresentável que se apresenta, o que coloca em cheque a pretensa verdade de Deus. Compreendido para além de seu sentido estrito (metáfora bíblica ocidental), Deus é também, aqui, sinônimo amplo de como se produz, no ocidente, a indústria da signagem verbal, o signo simbólico por excelência, signo da lei, da ordem, da generalidade, através do qual o homem deseja controlar, dar contorno preciso, dar logos e verossimilhança ao mundo. Diz Nietzsche, “Comparada à música, toda comunicação mediante palavras é de desavergonhada espécie: a palavra dilui e idiotiza; a palavra despersonaliza; a palavra torna comum o incomum”. (2002, p. 123).

No entanto, e isso não é uma contradição, seria uma injusteza, mais

do que uma injustiça, a meu ver, querer afirmar que todo escritor forte (e Machado é certamente um escritor forte) não tem amor pela palavra. Chamo de escritor forte justamente aquele que escreve com a vida e não sobre a vida. Escritores fortes são aqueles que amando, portanto admirando palavras, aproximam-se delas para salvá-las da morte, das apatias genéricas. Escritores fortes estão propensos a desidiotizar o verbo, torná-lo frágil à tragédia musical da desrazão de viver. Rearticulando dois conceitos de Deleuze e Guattari (1992), pode-se dizer que os escritores fortes, tal como aqui entendidos, sempre tratam de favorecer, de muitos modos, a comunhão do “plano de imanência” (ou plano de intensidade) da vida com o “plano de organização” da linguagem. Plano de imanência: plano escuro e pré-filosófico, pré-conceitual, plano pleno de substâncias não formadas, plano invisível, molecular, corte do caos que se realiza a partir de encontros e desencontros de fluxos e ondas de partículas a produzir movimentos e repousos, velocidades e lentidões, acontecimentos destituídos de contorno, potência de um Uno-Todo como um deserto movente e infinito. O Plano de organização, de outro modo, é o plano das rostidades, dos contornos das coisas e dos homens, lugar das máscaras, do que é visível, ouvível, codificável, lugar das produções das subjetividades, das individuações corpóreas, das classificações de gênero, das constituições identitárias, das segmentações disciplinares, das criações conceituais, das estruturas e das formas linguísticas. Esses dois planos (plano de organização e plano de imanência) não existem em mundos separados. São, inevitavelmente, suplementares. O corpo profundo, líquido e informe da imanência infinita está a todo tempo pedindo passagem nos contornos duros das finitudes organizadas. “Tudo que é profundo necessita de máscara” – disse um dia Nietzsche (1992). Ao que podemos emendar: tudo que é força necessita de forma. Tudo que é escuro demanda revelação. Tudo o que não tem palavra pede a palavra. As máscaras formadas nunca encontram seu fim. A profundidade das forças, produtoras incansáveis de puras diferenças, não as deixam dormir em paz. Estão a todo tempo possibilitando (formando/ deformando) novas usinas de máscaras.

Mas se há um suplemento inevitável entre os dois planos, há escritores que teimam em não reconhecer que a vida é também (e a todo instante) escura. São eles os escritores fracos. Escritores fracos não assumem a vida, só reclamam dela. Desejam programar o texto tal como turistas novos ricos que

programam cartesianamente seu roteiro de férias. Aí ocorre uma alteração no pacote e eles balançam suas jóias cansadas e tristes nos aeroportos. Não foram educados para serem dignos dos acontecimentos. Escritores fracos não transam com a vida, embora a vida penetre, de qualquer maneira, em seus corpos anestesiados. Transam com a palavra como se ela fosse uma boneca inflável. Há muitos tipos de escritores fracos. Há, por exemplo, os que escrevem para serem estudados. Estes são os escritores que gozam com a receita alheia. Sempre sabem falar sobre o que escrevem e o que escreverão. São ótimos entrevistadores, ótimos entrevistados, ótimos intelectuais da polis, sempre prontos a opinar sobre tudo e todos. Mas há também, do outro lado da mesma moeda, os que escrevem para a incompreensão prévia. Formalismos à mão cheia, recusam-se a falar da vida e tratam a palavra como uma jogatina de signos vazios, feita para um rebanho de mal iniciados: poetas viciados no tedioso recreio da tecnocracia intelectual contemporânea. Segundo meus cálculos imprecisos, creio haver um número muito maior de escritores fracos no dito mundo literário do que escritores fortes. Não citarei nomes. Deixo a cada ouvinte o prazer ou desprazer de vestir-lhes (ou não) alguma carapuça.

Parece feio – e de fato é – ficar aqui mencionando possíveis traços de escritores fracos. Mas não me entendam mal. O que faço se dirige a um possível desabafo coletivo, à desintoxicação, a um gesto de saúde que pretende liberar a doença. Nem de longe, desejo concretizar um diagnóstico moral capaz de separar escritores maus de escritores bons, o que seria ridículo, além de um inútil idealismo. Ler é um estado anímico corporal, e a cada composição corpórea cabe um corpus literário. Minha leitura aqui não é objectual (embora traga exemplos), e sim ético-metodológica, realizada a partir das diferenças que me singularizam e me dão forma).

Sigo então com meus escritores fortes. Eles possuem ouvidos delicados, ouvidos e alma de Ariadne, a terceira orelha dos discípulos de Dionísio. Terceira orelha a ouvir o ouvido da música da terra. Sendo mergulhadores preparados, não costumam mergulhar de todo no êxtase furioso do caos. Antes, cuidam de compreender a ordem da linguagem e caotizá-la por dentro. Cuidam de procurar novas máscaras capazes de suportar na palavra o insuportável da vida. Máscaras que nos pedem reticências... O Machado de **Dom Casmurro**, a exemplo, é sem dúvida, um mergulhador atento. Nunca

despreza a razão. Mas racionaliza um modo de liberar a irracionalidade e o lado escuro do verbo, escrevendo com deus E o diabo. Não com deus OU o diabo.

Voltemos mais uma vez a encarar o livro **Dom Casmurro** de perto. Lembremo-nos: ele é, antes de tudo, um livro a respeito da construção de um livro, mais especificamente de um livro de memórias. Desde seus primeiros capítulos (capítulo I, “Do Título”, capítulo II, “Do Livro”), Casmurro compartilha conosco o *modus operandi* de sua escrita. Além de escritor, é também advogado. Péssimo advogado de si mesmo, como se sabe. Em princípio, Casmurro é um típico neurótico racionalista, pronto a querer, diante do leitor, controlar a escrita de sua vida. Pensar, logo escrever. Pensar no presente do processo narrativo um modo seguro de projetar (no decorrer futuro da própria narrativa) a defesa de sua tese: sua suposta condição pretérita de vítima de adultério. De outro lado, Machado (o escritor do escritor **Dom Casmurro**) imprime nessa escrita memorialística (nesse, em princípio, pretense libretto divino) a escuta inevitável de uma música diabólica que trans-torna o logos bacharelesco casmurriano, tornando-o tragicamente decepcionado com seu desejo persuasivo de dominar a pena e construir a desejosa integridade de um caráter identitário e positivo para seu texto. O diabólico, em **Dom Casmurro**, apresenta-se como aquilo que não se pode contar: lacunas, reticências, fissuras, deslizos que interferem, em última instância, na solidez não apenas da linearidade da narrativa (na unidade mítica aristotélica da retórica), mas também no desenho histórico do personagem narrador. Bentinho (o adolescente) e Casmurro (o velho) não se atam, antes se distribuem, fragmentam-se no indizível do texto. Diz **Dom Casmurro** ao leitor em passagem famosa do capítulo II:

[...] meu fim evidente era atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá. Um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde, mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo. (ASSIS, 1962, p. 32)

O ethos machadiano é pessimista em relação à neurose de Casmurro, mas não em relação às forças da vida. Machado parece saber que “A neurose

de uma pessoa é sempre uma limitação de sua força”, como já disse Pierre Lévy. Na pena de Machado, o limitado Casmurro é que é o fraco. A vida é que é o forte. Machado faz a vida falar por dentro e não por fora do “fascismo da língua”, para lembrar Roland Barthes (1980). Se a língua é fascista, não por nos proibir, mas por nos obrigar a dizer, só nos resta, por assim dizer, como quer Barthes, trapacear com a língua, trapacear a língua. O bruxo Machado é um grande trapaceiro. Corrói Casmurro por dentro, fraturando sua escrita e sua identidade autoral. Casmurro, mais que um personagem, é um tipo de discurso fascista que se toma como modelo a ser rasurado. Discursos fascistas são aqueles que não desejam incomodar, antes sustentam os planos de organização que a todo instante vivem nos ofertando lugares disciplinados, supostamente seguros, nos quais e com os quais poderíamos viver em paz. Belos deuses, belas teorias, saúdes de ferro, acúmulo de capitais simbólicos a serem abarrotados e arrotados nos salões do bom senso e do bom gosto. É para fugir do fascismo que se escreve a literatura em sentido forte. A pena de Machado, em fuga, faz com que o próprio Casmurro se identifique com a teoria operística de Marcolini, como se lê no capítulo X, intitulado “Aceito a teoria”: “aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque minha vida se casa bem à definição”. (ASSIS, 1962, p. 34)

Mais do que denunciar a retórica da verossimilhança bacharelesca, típica da sociedade patriacal dominante no século XIX brasileiro, como já nos mostrou com precisão Silviano Santiago no seu clássico ensaio “Retórica da Verossimilhança” (1978), Machado, ao mesmo tempo em que revela ser a verdade totalitária do logos ocidental uma verossimilhança (um efeito de verdade e não a verdade em si), também nos revela – ao dizer que a verossimilhança é muita vez (mas não sempre) toda a verdade - que nem toda verdade é passível de ser discursada, mas apenas percebida musicalmente na escuridão das sensações, tal como se lê no belíssimo capítulo LXXII, intitulado “Prazer das dores velhas”: “Contando aquela crise do meu amor adolescente, sinto uma coisa que não sei se explico bem [...] Não é claro isto, mas nem tudo é claro na vida ou nos livro [...]” (ASSIS, 1962, p. 253).

Ler **Dom Casmurro** é ler não só o que está escrito no livro, mas também o que nos tira do livro e nos põem em vida com o ato de leitura.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Mérito, 1962.
- BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1980.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da tragédia grega, ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. **Fragmentos finais**. Brasília: UNB, 2002.
- _____. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ROSSET, Clement. **Alegria, a força maior**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- SANTIAGO, Silvano. "Retórica da verossimilhança". In: _____. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.