

ALGUNS ENDEREÇOS

APONTAMENTOS SOBRE O FIM DA CULTURA

LUIS MOURÃO *

I

INSTRUMENTOS PARA A MELANCOLIA

ao cuidado do Sr. Vasco Graça Moura

1.

De uma maneira ou doutra (mas há uma enorme distância entre elas, como se verá), todo o pensamento actual está possuído pela obsessão do fim. Derrida chegou mesmo a esboçar uma espécie de lista: "*fim da história, fim da luta de classes, fim da filosofia, morte de Deus, fim das religiões, fim do cristianismo e da moral (...), fim do sujeito, fim do homem, fim do Ocidente, fim de Édipo, fim da terra, Apocalypse now*" (198: 464).

Que pensar disto? Por um lado parece haver uma certa precipitação neste pensamento, um nihilismo demasiado rápido; por outro, ele parece exprimir uma situação incontornável, ser índice de uma mudança de paradigma.

Talvez se possa partir daqui para a formulação da hipótese de que haverá duas formas de entender o fim: uma forma apocalíptica e uma forma hermenêutica. Tentar-se-á aplicar a hipótese à questão do fim da cultura.

2.

Como exemplo da forma apocalíptica de encarar o fim da cultura, abordei duas obras: "*The Closing of the American Mind*", de Allan Bloom e "*La Défaite de la Pensée*", de Alain Finkielkraut.

É um corpus restrito mas creio que significativo: são as mais recentes obras sobre o assunto e aquelas que de longe obtiveram uma maior audiência; tratadas em conjunto são bastantes englobantes: uma cobre a realidade americana e outra a europeia, ainda que cada uma se pretenda de alcance genérico.

Quanto à forma hermenêutica de tratar o fim da cultura, ela passará por "*O Único Ani-*

* Docente da ESE de Viana do Castelo

mal Que?", de Augusto Abelaira e por "*Para Sempre* ", de Vergílio Ferreira, pretendendo-se que nesse passar siga a lição nietzscheana do comentário em torno de um aforismo, neste caso um aforismo de Daniel dei Giudice: "escrever não é assim tão importante, mas não se pode fazer outra coisa" (1983: 102).

II

HERÓIS E TÚMULOS

Ao cuidado do Sr. Ernesto Sábato

1.

O objectivo de Bloom é claro: analisar a nova geração de estudantes americanos.

Segundo Bloom, o jovem recém-chegado à Universidade tem duas características fundamentais: é inculto e narcísico. A primeira característica é relativamente secundária porque pode ser corrigida. A segunda é mais grave porque, parecendo profundamente arraigada, impedirá de facto a correcção da primeira.

O narcisismo relaciona-se directamente com as duas únicas coisas em que o jovem acredita: "que a verdade é relativa e na igualdade entre os homens" (p. 23). Constituindo aquilo a que Kundera chamaria um dos Paradoxos Terminais, o jovem vive esta dupla crença de um modo absoluto. Cada pessoa é assim uma nómada, um espaço de uma verdade privada e algo incomensurável, e o conjunto das pessoas uma série homogénea de nómadas entre as quais o conflito deve ser maximamente atenuado.

Daqui para a incultura vai um passo lógico a dois compassos: um propriamente musical, o outro ético. No primeiro compasso, a mónada moderna dissolve-se na música até à surdez cultural: os jovens, "enquanto têm o seu walkman na cabeça, não podem ouvir o que a grande tradição tem a dizer-lhes. E quando o retiram, depois de o terem utilizado muito tempo, é para se aperceberem de que estão surdos" (p.89). No segundo compasso, "a recusa de distinguir torna-se um imperativo moral, que se opõe à discriminação" (p. 29). Por certo que Kant se surpreenderia que um imperativo moral pudesse conduzir à paralização ética. Mas nós, que nos sentámos ao seu ombro a ler Braudillard, não temos dificuldade em identificar mais uma estratégia fatal, mais um defeito perverso: "a abertura era dantes a virtude que permitia procurar o bem servindo-se da razão: agora equivale à aceitação de tudo e à negação do poder da razão" (p. 38). Começa-se a desenhar com alguma nitidez o fechamento da mente americana.

2.

Mas claro que esta geração pós-moderna, mais do que construtora da sua situação, é herdeira acrítica de um certo estado de coisas. Acto contínuo, a questão de Bloom é: como se chegou até aqui?

Há uma explicação geral, e essa já está em Tocqueville: a democracia gera sociedades profundamente desencantadas onde o cidadão se preocupa unicamente consigo mesmo.

Há depois uma primeira explicação particular imediatamente relacionada com a explicação geral: a América é o exemplo acabado de uma sociedade democrática.

Há finalmente uma segunda explicação particular, a narrativa da perda dos fundamentos do povo americano.

Para Bloom são três os pilares da América: a "Declaração de Independência", que fundamenta a América como comunidade política e na sequência da qual "a América conta uma única história, a do progresso ininterrupto e inelutável da liberdade e da igualdade" (p. 57); Locke e Adam Smith, que fundamentam a América institucional, a aliança entre liberalismo e racionalidade; e finalmente a Bíblia como "Livro Total" (p. 61), depositária dos valores e da compreensão última do mundo.

É ao comentar a desagregação destes três pilares que o tom apocalíptico começa a aparecer com alguma clareza.

Bloom lamenta profundamente a desmistificação que se fez da história americana, a nova versão em que a Guerra de Independência aparece também e sobretudo como um conflito de interesses económicos e em que se fala de um quase extermínio dos índios. Sabota-se assim a identidade política de um povo e contribui-se para a sua desagregação enquanto comunidade.

Lamenta igualmente o peso cada vez menor que a Bíblia tem na mentalidade americana, o qual vem sendo progressivamente substituído por referências culturais germânicas (sobretudo Heidegger e Nietzsche) e por uma psicologização generalizada da esfera ética. As primeiras trouxeram um certo niilismo, ainda que americanizado como um niilismo "sem abismo" (p. 176) e mesmo com "happy end" (p. 166); a segunda faz do "moi" o substituto moderno da alma" (p. 197).

Finalmente lamenta o irracionalismo generalizado provocado pela relativização dos valores e dos saberes. E na medida em que esse irracionalismo não afecta a racionalidade intrínseca da esfera económica e tecnológica, antes a reforça, reforçando a sua autonomia, a aliança entre liberalismo e racionalidade tende a desaparecer. Ficam assim abertas as portas para todas as tentações totalitárias, para as alianças entre a racionalidade técnica e o declínio ou mesmo a aversão pela cultura.

3.

Soluções? Regressar a Locke e Adam Smith, regressar à Bíblia, regressar à Declaração de Independência.

Não se chega a perceber se Bloom é ingénuo ou se terá lido um certo Nietzsche. Com efeito, Nietzsche defendeu por vezes a necessidade das "piedosas mentiras", isto é, de subtrair ao conhecimento geral as verdades cruéis que pudessem provocar uma diminuição da vontade de viver. Mas se é esse o caso, então Bloom parece ter acreditado nas suas próprias mentiras.

O mais provável, porém, é que Bloom seja um conservador arraigado com um grau de miopia suficiente para poder terminar a sua obra com esta declaração solene: "assim como em política a responsabilidade pela sorte da liberdade no mundo foi entregue ao nosso país, assim a sorte da filosofia (leia-se: da cultura) no mundo foi entregue às nossas univer-

sidades" (p. 330). Realmente, seria caso para desesperar do destino da cultura...

Como quer que seja, os problemas que Bloom levanta - e até porque o seu diagnóstico é no geral correcto - são de facto preocupantes. Voltaremos a eles mais tarde, dessa vez em andamento hermenêutico.

III

À ESPERA DOS BÁRBAROS

Ao cuidado do Sr. J. M. Coetzee

1.

Para Finkielkraut, o facto decisivo na configuração da contemporaneidade foi a transformação de a cultura em "a minha cultura". Em termos de paradigmas, o que aí se joga é a substituição da concepção iluminista de uma cultura universal pela concepção romântica de uma cultura nacional. É a génese e o desenvolvimento desse processo que Finkielkraut tenta estabelecer.

Mas fá-lo talvez de uma forma demasiado apressada, desde o início é visível o andamento dicotómico do seu pensamento - a cultura para um lado, as culturas para outro - bem como a "ontologização" de cada um desses campos. E contudo, Finkielkraut enuncia claramente os aspectos a partir dos quais se poderia (e deveria, creio) interpretar as coisas de outro modo. O que lhe falta é uma certa **hermeneutização** dos conceitos. Eu explico-me.

2.

Finkielkraut tem razão quando diz que para que o conceito de **Volkgeist** (génio nacional) se impusesse perante o iluminismo foi preciso que Napoleão ocupasse a Alemanha e esta tivesse necessidade de recorrer à noção de uma especificidade própria para contrapor aos valores universais com que a França justificava a sua hegemonia. Infelizmente, Finkielkraut não retira daí quaisquer lições a não ser constatar a chegada ao topo de tal conceito, isto é, separa o conceito das condições históricas em que surge e se desenvolve. Ontologiza, portanto, como se um conceito fosse só o que ele diz ser e não uma subtil máquina de guerra, ou seja, um enunciado contra alguém em favor de outro alguém. Neste sentido, um conceito é sempre um tour de force, o que diz di-lo à custa de algo que cala e recalca para que o seu dito apareça como a única fala possível. Finkielkraut não o nota, toma os conceitos à letra, é por isso incapaz de estabelecer qualquer mediação entre eles.

3.

Hermeneutizar talvez o tivesse levado a desconfiar de analogias tentadoras porque magicamente englobantes - por exemplo, ler no movimento de desconstrução do etnocentrismo, na filosofia da diferença, portanto, uma "traição generosa" (p. 63): a que conduz o indivíduo a encerrar-se, a pretexto da igual validade de todas as culturas, na sua etnia própria, ou seja, num novo Volkgeist. O que é simplesmente não compreender o contexto histórico que tornou possível (até necessária) a filosofia da diferença, nem ver que o que aí se

joga, se situa já num outro campo que o da Volksgeist, no campo novo de um pensamento ou de uma "pedagogia da relatividade" (p. 117) - o que Finkielkraut, muito de passagem, reconhece mas do que, mais uma vez, não retira quaisquer ilações.

4.

Acérrimo defensor de uma cultura universal ao modo do iluminismo (reconhecendo embora, mesmo que só implicitamente, a impossibilidade de aí retornar), a grande bête noire de Finkielkraut não poderia deixar de ser a chamada era pós-moderna, esse espaço de contaminação generalizada que apaga todas as diferenças, que iguala ao nível de um consumismo lúdico, e em nome de uma nova concepção de cultura, aquilo que outrora era considerado a grande cultura e a sub-cultura.

Não se pode negar que, em alguns aspectos, a crítica de Finkielkraut seja pertinente: por exemplo, no que respeita ao **devir-adolescente** do mundo contemporâneo, mais a mais uma adolescência de que "magicamente" se ausentou qualquer sentido trágico do mundo.

Mas o seu negativismo radical, o seu querer regressar a um paradigma perdido, tornam-no cego para a possível linha de resistência que se pode (e deve) traçar no **próprio interior** da nossa contemporaneidade.

Aristocrata, por herança de pensamento, Finkielkraut sente-se já um espectador melancólico e impotente da invasão da barbárie. Resta saber se seguirá o exemplo dos nobres romanos ou se o seu êxito mass-mediático é capaz de o prender ainda à vida...

IV

UMA BREVE CARTA PARA UM LONGO ADEUS

Ao cuidado do Sr. Peter Handke

1.

Todo o discurso apocalíptico *"se propõe em nome da luz, do ver e da visão, e duma luz da luz, duma luz mais luminosa que todas as luzes que ela torna possíveis"* (Derrida, 1981: 466). Essa luz mais luminosa é a Verdade a partir da qual o discurso apocalíptico se distende até ao limiar do abismo, para aí nos convidar ao regresso. Um regresso em nome dessa verdade anterior, um regresso a essa verdade anterior. **"Regressar a"** é assim a palavra-chave de todo o discurso apocalíptico. A palavra capaz de retardar precisamente o apocalipse.

Pelo contrário, todo o discurso hermenêutico se propõe como travessia: da pré-compreensão para a compreensão, da conjectura para o fazer sentido, da figura para a refiguração. Deste movimento, a ideia central é a de que o sentido não está por **detrás de** mas no **ir para a frente de**. A ideia central é a de que é preciso pensar **a partir de** e para **depois de**.

2.

Mas fundamentalmente, a travessia hermenêutica do fim da cultura implica considerar a verdade desse fim. A cultura acabou, eis o ponto por onde tem que se começar.

Para entendê-lo, há que retomar a força de certos itinerários hoje tornados clichés ou mesmo apressadamente desconstruídos. Vale a pena, neste momento, recordar a citação de Derrida: *"fim da história, fim da luta de classes, fim da filosofia, morte de Deus, fim das religiões, fim do cristianismo e da moral (...), fim do sujeito, fim do homem, fim do Ocidente, fim de Édipo, fim da terra, Apocalipse now"*.

Em cada um desses fins é fácil ler um combate particular da filosofia da diferença (um cliché), uma acção para-terrorista da guerra aberta contra o logocentrismo (outro cliché), o início de uma gaia ciência (mais outro cliché), o pôr-se a caminho de um pensamento nó-mada (ainda outro cliché).

Não se pode negar que em determinados momentos este pensamento fez curto-circuito consigo próprio. Que houve uma apropriação triunfante que transformou esses discursos numa retórica por vezes simplesmente ininteligível. Mas será de uma grande miopia intelectual julgar (e há quem o faça) que se podem retomar certas temáticas para aquém desse pensamento. Como se nos pudéssemos furtar à evidência de que esse pensamento conduziu todos os temas a um ponto de não-retorno.

3.

É nesse ponto de não-retorno que mais propriamente se pode ler o fim da cultura. É um ponto de nulificação total, de um enorme vazio. Pensar para além dele é difícil, tão difícil que só a impotência criativa parece responder-lhe.

Não direi que essa impotência é mentira. Não negarei também que o nosso tempo é desoladoramente epigonal, que muitos cedem à tentação de pensarem para aquém desse fim. Mas a única, a verdadeira tarefa que nos cabe é abrir uma porta nesse muro.

Há algumas estratégias para isso. Ouçarn por exemplo Baudrillard:

"Sejamos estóicos: se o mundo é fatal, sejamos mais fatais do que ele. Se é indiferente, sejamos mais indiferentes do que ele. Há que vencer o mundo e seduzi-lo com uma indiferença pelo menos equivalente à sua."

"Por isso, contra a aceleração das redes e dos circuitos procurar-se-á a lentidão, a inércia. No mesmo movimento, contudo, procurar-se-á também algo mais rápido que a comunicação: o desafio, o duelo. Por um lado a inércia e o silêncio, pelo outro o desafio e o duelo" (1987: 84).

Retenhamos, de passagem, esta ideia: por um lado a inércia e o silêncio - isto é, **Para Sempre**; por outro o desafio e o duelo - ou seja, **O único Animal Que?**. Retenhamos também a hipótese da sua reversibilidade.

Mas há outras estratégias.

As mais fascinantes, as mais difíceis também, passarão talvez por Laruelle e por Girard, ou mesmo pela estranha tentativa de os pensar conjuntamente, como o faz o meu amigo Manuel Sumares. Mas falta-me a competência filosófica para essa travessia, deixo apenas o anúncio da sua rota.

As mais acessíveis vêm no rescaldo do debate em torno do pós-moderno e permitem-nos responder a algumas das questões colocadas por Bloom e por Finkielkraut.

4.

Retomemos essas questões. Para Bloom, a questão fundamental é a do divórcio entre racionalidade e técnica, para Finkielkraut é a da transformação da cultura em gadget. Para ambos, o culpado acaba por ser um só: o pós-modernismo.

Creio que poderíamos encontrar em Habermas e Apel o mesmo tipo de questões e até a mesma designação para o culpado - mas com a enorme vantagem de uma resposta substancialmente diferente.

Com efeito, em vez do regresso à Razão Universal iluminista a que Bloom e Finkielkraut aspiram, a proposta, genericamente considerada, de Habermas e Apel passa por uma razão argumentativa e consensual, isto é, por uma pragmática comunicacional. Quer isto dizer que se começa, primeiramente, por aceitar a desconstrução da razão que o pós-modernismo terá levado a cabo. Mas que se procura depois estabelecer as condições subjectivas e intersubjectivas de uma livre comunicação linguística que permita criar linhas de sentido consensuais, respeitando os limites e as especificidades de cada campo: o técnico-científico, o instrumental-estratégico e o interpretativo-comunicacional.

Esta racionalidade menor já deu mostras de ser capaz de problematizar a ciência e a tecnologia em termos éticos, impedindo assim uma sua autonomia no limite fascizante; e é ela própria o melhor exemplo de se conseguir avançar na dessacralização da cultura sem que isso implique a perda da sua função re-semantizadora.

Quer dizer, esta racionalidade menor consegue de facto fazer a travessia das questões de Bloom e de Finkielkraut. Toda a diferença está em que enquanto estes pretendem um regresso ao Iluminismo, Habermas e Apel transportam as exigências iluminista através do cenário de ruínas da pós-modernidade. Como toda a travessia implica transformação, essas exigências são recontextualizadas, mas como toda a recontextualização abre um mundo, elas tecem, com a sua nova identidade, o pensamento a vir.

5.

Mas quem, hoje, melhor sabe destas racionalidades menores são os poetas e os romancistas. Seria interessante mostrar que existe uma diferença análoga à que acabámos de ver entre Bloom e os escritores dessa nova geração que ele critica, um Ellis, um McInerney, um Leavitt, ou entre Finkielkraut e o seu suposto companheiro de armas, Kundera (diferença aqui duplicada por aquela que existe entre o Kundera ensaísta e o Kundera romancista: o ensaísta sabe o romancista sabe mais e melhor, mas não sabe por onde passa esse saber).

Mas já é tempo de deixarmos o sr. Bloom e o sr. Finkielkraut dirigirem-se aos seus endereços. São endereços que não constam do nosso mapa, digamos-lhe adeus e prontos.

A nossa direcção é agora uma certa prática romanesca do **depois**, na placa que a indica pode ler-se o seguinte: "escrever não é assim tão importante, mas não se pode fazer outra coisa".

V

O LIVRO POR VIR

Ao cuidado do Sr. Blanchot

1.

"Há um provérbio judeu admirável: O homem pensa, Deus ri. Inspirado por esta sentença, gosto de imaginar que François Rabelais ouviu um dia o riso de Deus e que foi assim que a ideia do primeiro grande romance europeu nasceu. Agrada-me pensar que a arte do romance veio ao mundo como o eco do riso de Deus.

Mas porque é que Deus ri quando vê o homem pensar? Porque o homem pensa e a verdade escapa-lhe. Porque quanto mais os homens pensam mais o pensamento de um se afasta do pensamento do outro. E enfim, porque o homem nunca é aquilo que pensa ser." (Kundera, 1986: 193).

2.

É bem provável que Abelaira tenha também ouvido o riso de Deus. É até possível que, como todo o romancista (pese embora o Sartre), Abelaira se sinta Deus e se ria do pensamento humano, se ria de si mesmo enquanto pensa. Ou será simplesmente que, "*perante o espectáculo dos homens*", Abelaira escolheu a primeira das duas únicas atitudes possíveis: "o riso ou as lágrimas"? (1985: 88-9).

Como quer que seja, *O Único Animal Que?* aparece-nos como um "vaudeville" cujos personagens fossem teorias, fossem os múltiplos saberes que constituem a cultura humana. Neste sentido, *O Único Animal Que?* não poderia ser senão um romance que vem depois do fim da cultura.

3.

Rir da verdade e da cultura sempre se riu. Bakhtine pôde até ver nesse riso uma das molas da transformação da cultura e a característica central das formas estéticas, nomeadamente das romancescas (cf. 1963 e 1965).

Mas embora sempre se tenha rido da verdade, nem sempre se riu da mesma maneira. Bakhtine mostra-o claramente mas não viveu o bastante para ver (ou ter distância para ver) a mutação contemporânea desse riso.

Miticamente colocaria a origem dessa mutação no texto de Nietzsche "*Introdução Teorética Sobre a Verdade e a Mentira em Sentido Extra-Moral*", nomeadamente nesse parágrafo hoje arquetípico em que se diz que a verdade é "uma multidão movente de metáforas". Mas como, e Nietzsche também o disse, as revoluções caminham a passo de pombo, talvez só hoje as consequências reais desse pensamento sejam visíveis.

Literariamente, essa mutação tem duas fases: a da entrada no modernismo e a da passagem do modernismo para outra coisa (talvez lhe possamos chamar pós-modernismo).

4.

O essencial da entrada no modernismo talvez se possa resumir assim: dantes ria-se da verdade em nome de outra verdade, agora põe-se em dúvida a própria hipótese de haver verdade.

Creio que isto será mais ou menos evidente se pensarmos na distância que vai de Eça a Pessoa, isto é, que vai de uma pedagogia do riso a uma pedagogia do absurdo. Ou talvez seja suficiente atentar apenas no itinerário de Eça: rimos muito n'O **Crime do Padre Amaro**, um pouco menos e já com alguma melancolia n' **Os Maias**, quase nada a não ser num esgar levemente desesperado n' **Correspondência de Fradique Mendes**. O que se passa é que do Crime para o Fradique Mendes, Eça foi perdendo as certezas naturalistas em favor de um cepticismo radical. Não tão radical quanto isso se olharmos ao franciscanismo que perpassa a sua última fase. Mas radical em todo o caso se pensarmos que Fradique Mendes prefigura de alguma maneira o universo pessoano: desde a sua heteronomia incipiente até esse "passar através" que é o primeiro passo de uma ontologia do vazio.

No modernismo ri-se pouco ou quase nada. Podemos rir com os personagens de Almada Negreiros, mas é obviamente um riso diferente daquele que provoca um Conselheiro Acácio.

Quando rimos do Conselheiro Acácio rimos de cima, rimos de alguém que nos é inferior, que o narrador coloca à nossa mercê. E ainda que esse riso seja subversivo - na medida em que o Conselheiro Acácio é o *establishment* - ele é também uma forma de (contra-)poder.

Pelo contrário, quando rimos dos personagens de Almada é de nós mesmos que rimos, já que esses personagens estão ao nosso nível e assim os trata o narrador. É pois riso mais dilacerado mas que convinha, em todo o caso, distinguir da auto-ironia romântica. Porque o que se passa na auto-ironia romântica é um desfasamento entre o ego e o super-ego, enquanto que aqui há um desajuste entre a verdade a que se aspira (que nos personagens de Almada seria a soma de uma aprendizagem) e as verdades que o mundo dissemina até ao seu desaparecimento. A auto-ironia romântica é uma queda psicológica, a auto-ironia modernista é uma queda ontológica.

5.

É esta queda ontológica que a consciência pós-moderna deixa por sua vez cair. Não porque se recue a um estado anterior de certeza, mas porque se deixa a verdade (ou a teoria que a persegue) entregue a si própria. O sujeito pós-moderno sabe que a teoria faz sistema consigo mesma, que não precisa dele senão como testa de ferro, como face visível de um desenvolvimento formal que tem as suas leis imanentes. Na medida do possível, o sujeito pós-moderno desliga-se da teoria, adopta a estratégia de um anarquismo epistemológico. Isto pode ter duas consequências: o riso ou a mística (mas qualquer uma delas não exclui necessariamente a outra, como aliás teremos oportunidade de ver).

Da mística falaremos a propósito de **Para Sempre**. Do riso pós-moderno pode-se di-

zer que ele recupera a dimensão caricatural do absurdo. Há aqui que pensar consequentemente essa perturbante afirmação de Max Brod de que quando Kafka leu o primeiro capítulo d'O Processo aos amigos toda a gente riu alto e bom som. Qualquer sistema que siga a sua lógica até às últimas consequências desemboca no absurdo e no risível. O modernismo entendeu esse absurdo pelo lado da sua impossibilidade ontológica; o pós-modernismo entendeu-o pelo lado da sua impossibilidade epistemológica. No modernismo o personagem é sempre um sujeito na procura vã da verdade; no pós-modernismo o personagem é uma multidão de verdade à procura de um sujeito onde possam incarnar. Como o que finalmente reencontramos O Único Animal Que?

6.

Quem é o personagem central de O Único Animal Que? Um macaco hominizado ou, talvez mais correctamente, o problema da hominização. E donde vem essa ideia? Do desenvolvimento rigorosamente lógico de uma bem conhecida teoria antro-po-linguística. É esse o ponto de partida do romance e o narrador, o próprio macaco hominizado, di-lo desta forma:

"No princípio era o problema. O problema do Prof. Garden. Que se resume facilmente: «Seremos a língua em que me exprimo?». Daqui a fórmula famosa que havia de abalar o mundo científico, mas deixou indiferentes as massas ignaras: «Ensinemos um grilo a falar italiano e ele transformar-se-á em homem italiano. Ensinemos um homem a falar cri-cri e ele tornar-se-á grilo!»" (p. 22).

O ponto de partida é pois a redução ao absurdo de um determinado princípio epistemológico. Raramente o romance se afastará desta opção inicial. Uma a uma, todas as teorias com um mínimo de relevo na cena contemporânea são ridicularizadas, todas as referências culturais (e elas acumulam-se desordenadamente ao longo da obra) nos aparecem como algo de supérfluo. Mas por detrás desse supérfluo nada de substancial, ou de natural, se preferirem, se esconde ou recalca. Apenas o paradoxo emerge: o paradoxo que cada teoria é em si própria, o paradoxo da especularidade das teorias entre si, o paradoxo do homem - alguém que pode defender não importa qual teoria sem que isso afecte o seu essencial, mas que parece só poder saber o seu essencial através de uma teoria.

7.

Como seria de esperar, este riso repercute-se também na estruturação romanesca. São múltiplas as alusões à escrita como jogo, não tanto um jogo com as próprias estruturas da linguagem como com a comunicação, isto é, com o narratário.

Com efeito, O Único Animal Que? não apresenta grandes problemas de legibilidade, faz até parte do seu riso o uso de soluções romanescas estereotipadas. Mas a indecisão do narratário arrasta consigo a indecisão da finalidade da escrita - não saber para quem se escreve é não saber para que se escreve. O jogo consiste pois em ir escrevendo para o saber, o que arrasta consigo uma série de hesitações e de mudanças de rumo imprevisíveis.

Apesar disso, não se trata de um romance sobre o romance ou de um romance contra o romance, nos moldes do negativismo modernista. Trata-se, sim, de hiperrealizar o romance como género tradicional: contar muitas histórias com múltiplas peripécias usando todos os

recursos possíveis, inclusive os esteriótipos. O que mais uma vez conduz ao paradoxo: para fugir à desconstrução programática do sentido cai-se no que já não é capaz de fazer sentido.

8.

Começa-se a ver que *O Único Animal Que?* é uma operação que nos vai empurrando para o zero.

Claro que há o saldo do riso e talvez também o mais complexo da sátira à revolução portuguesa. Mas haverá sobretudo o saldo da escrita, da necessidade desse mínimo ajuste com o mundo que se faz através das palavras: "*No fundo, via o mundo como uma grande folha de papel manuscrita ou, para tudo dizer, reagia como se não pudesse ser vivido aquilo que eu não pudesse escrever para alguém*" (p. 198).

Claro que este ajuste é também ele, a um primeiro nível, paradoxal: as palavras medeiam o mundo no mesmo movimento em que o distanciam. Mas poderemos entendê-lo igualmente como a aceitação lúdica de uma certa inexorabilidade: se não há outra hipótese senão viver pelas palavras (isto é, se qualquer regresso à natureza é um regresso culturalizado) usemo-las então com a consciência do que esse uso Institui - o que não é sair do paradoxo mas torná-lo produtivo.

Neste sentido, qualquer prática de escrita só pode ser inconclusiva. Ora, a impossibilidade de um fim significará pelo menos duas coisas: que a soma dessa escrita é tangencial a zero, mas que um resto acena lá da página onde arbitrariamente o romance se encerra.

Chamaria a esse resto o passo místico e diria que o que me decepciona em *O Único Animal Que?* é esse passo não ser interior ao próprio texto, como acontece em *Para Sempre*. Fica, contudo, a lucidez e a coragem de conduzir a aventura humana para o paradoxo - e convenhamos que a aprendizagem disso não é coisa simples...

VI

BIOGRAFIA DE UM HOMEM COMUM

Ao cuidado do Sr. Laruelle

1.

Talvez nos falte um grão de zen para percebermos que o passo místico pode ser outra coisa que a plenitude e o excesso. Não conheço nenhuma história em que se conte que um monge budista, ao atingir o *satori*, tenha levitado, ou sentido que era trespassado por lanças de fogo, ou cegado definitivamente. O que essas histórias dizem é que aquele monge estava a rachar lenha e continuou a rachá-la, aquele outro trazia água do rio e continuou a trazê-la, e um outro sentia a brisa da tarde e continuou a senti-la.

O passo místico é o passo depois do fim, o passo de um homem finalmente comum, por isso desde sempre comum. Um passo imperceptível.

2.

Não admira que os críticos não tenham dado por isso - pelo passo imperceptível que é **Para Sempre**.

Pensou-se talvez que a aventura romanesca de Vergílio Ferreira tinha chegado ao fim com **Signo Sinal**. De certa maneira é isso que se poderá depreender do estudo de Helder Godinho - **Signo Sinal** aparece aí como a resolução do universo imaginário de Vergílio Ferreira, como o lugar de encontro da Grande Ordem Universal.

Ora, que pode um autor fazer depois desse encontro entre todos auspicioso? Mais a um autor que é um exemplo paradigmático da fórmula "autor de um só livro" (e isso Helder Godinho mostra-o de forma notável)?

De modo que grande parte da crítica refugiou-se numa já cansada distinção entre fundo e forma para nos dizer que **Para Sempre** era tanto mais perfeito do ponto de vista formal quanto nada de novo acrescentava à obra de Vergílio Ferreira.

Esta in-solicitude semântica não nos deve espantar, devemos até ser condescendentes com ela, deixá-la seguir o seu caminho. Nos mosteiros zen os grandes mestres são porteiros, jardineiros ou homens velhos sentados ao sol. Tudo o que acontece acontece por causa deles, mas só o sabemos depois, quando o olhar está afiado pelo amor e ama "aqueles que são assim: quando entram numa sala, não são pessoas, personalidades ou sujeitos, são uma variação atmosférica, uma mudança de cor, uma molécula imperceptível, uma população discreta, um nevoeiro, uma nuvem de gotas. Tudo mudou na verdade. Os grandes acontecimentos também não se fazem doutro modo: a batalha, a revolução, a vida, a morte..." (Deleuze, 1978: 81). Os grandes livros também não.

3.

Não sei ainda se há uma questão da velocidade em Vergílio Ferreira. Mas se houver, ela deve ter a configuração de uma "metafísica dos meios de transporte". Algo assim: o carro como processo de desterritorialização - o sujeito atravessa a paisagem (**Apelo da Noite, Aparição**); o comboio como processo de desertificação - o sujeito e a paisagem fogem-se mutuamente (**Nítido Nulo**); a bicicleta como processo de reterritorialização - o sujeito circula a paisagem (**Conta-Corrente e Para Sempre**).

Como quer que seja, a bicicleta é emblemática do andamento silencioso e despojado de **Para Sempre**:

"Andávamos de bicicleta - porque é que isso dá prazer? muda-se de paisagem mas é o fruto do nosso esforço, sentimo-nos compensados. E há o triunfo do equilíbrio na aresta das duas rodas, todo o nosso corpo subtilizado nesse mínimo de suporte. E há a ascensão de nós nesse movimento alado. E há a simplicidade, quase o esquematismo dessa máquina de andar" (pag. 224).

Mas sobretudo, o andar de bicicleta é aqui o processo de percorrer a inteireza das coisas, uma certa luz original que faz emergir e revelar o mundo, isto é, um modo de conhecimento:

"Sigo eu atrás na plenitude da manhã, enquanto à nossa volta, de um lado e de

outro, é um grande plaino de verdura, vai passando lentamente, árvores rasteiras, poços com a sua nora e ao alto o céu azul e o ar cheio de luz, uma luz nítida arrefecida, sem o frémito à volta aquando do calor. E é quase só, o que ficou, sobretudo a luz. Uma luz condensada táctil, esquadriada em rigor, luz calma, poisada nas coisas sem as trespassar, percorrendo-lhes apenas o relevo para emergirem inteiras na suavidade da manhã" (pag. 225).

Como se vê, este modo de conhecimento não vai pela apreensão mas simplesmente pela percepção - e embora tangenciais, a distância que as separa é a que medeia entre o poder e a solicitude. De uma certa maneira, entre a cultura e a mística.

4.

Porque o que é a cultura, o que são as ideias?

Em *Para Sempre* há a história do Manaças e do Miranda. Discutem a existência de Deus e todo o longo cortejo das suas implicações. Na juventude, um diz sim, o outro diz não. Um pouco mais tarde invertem as posições e tomam à sua conta os mesmíssimos argumentos do adversário - é assim que as verdades procuram o seu sujeito para fundarem a estupidez do lugar. Nas palavras do narrador:

"há um fio de argumentação e de resposta à argumentação com uma contra argumentação, existem ambas por si e há quem tome uma à sua conta e quem a tome à outra, o que é secundário porque o desenrolar dos argumentos é que é" (pag. 256).

Esta dessacralização da cultura, este compreendê-la na sua mecânica autónoma é o primeiro passo do fim. A partir do momento em que se o sabe é impossível deixar que a cultura seja ainda instituinte, que nos possamos rever em qualquer ideia ordenadora. Daí a rejeição liminar, por parte do narrador, de qualquer forma cultural que se revista de um carácter ostensivamente ideológico. Daí, e agora de um modo mais fundo, a constatação de que o campo cultural é um vasto cemitério. Não por acaso o narrador foi director de uma "Biblioteca Geral", e por menos acaso ainda a sua função não era tanto a de um bibliotecário, quanto a de um coeiro:

"Passo pelos longos corredores, de cima a baixo os livros nos seus túmulos. São milénios de balbúrdia, tagarelice infindável, filósofos, investigadores, poetas, doutores da Igreja, moralistas, juristas, políticos, algaraviada infernal, interminável algararra através das eras - estão imóveis nos seus túmulos irrisórios. (...) É a hora grave do fim, meu tempo mortal." (pag. 23).

5.

Nada disto é propriamente novo na obra de Vergílio Ferreira. A diferença está no lugar donde é perspectivado. Já não se trata de manter um corpo-a-corpo feroz com os mitos encapotados do nosso tempo, de mostrar a radical inutilidade de tudo ou de configurar o gesto anti-heróico da disistência - ainda que os restos disso se possam entrever aqui e ali.

Trata-se, antes de mais, de um longo confronto consigo próprio, de um esforço de afastar o pessoal das ideias em favor de um essencial emotivo. Por detrás da cultura, "numa Irrealidade sideral, num vago halo de névoa" (pag. 34), desenrola-se a biografia de um

homem comum, na dimensão estritamente humana de uma infância ou de uma velhice que existem como momentos perfeitos, mas vazios.

Perfeitos porque fecham o tempo e o seu sentido em mónadas de memória que, como as esferas musicais, vão ocupando sucessiva e harmoniosamente cada um dos seus lugares possíveis. O narrador evoca desde uma espécie de intemporalidade (já que ele vê, quer o passado quer o futuro), as cenas cristalizam-se brevemente como figuras de cera, esfumam-se depois devagar, reaparecem mais tarde, perdem-se de novo.

E vazios porque falta a palavra que os explique e deles faça parcelas de uma soma a haver.

6.

É esta procura da palavra essencial, que une os vários fios de Para Sempre. E é o encontro reiterado da sua ausência que no mesmo movimento os desune, deixando que pelos seus interstícios emergja o vazio.

O passo místico é esta capacidade de inscrever no romance o vazio inominável, de fazê-lo percorrer a duração de uma biografia como um subtil processo de selecção - o que resta, depois, é a cifra desse mesmo vazio, a sua paradoxal plenitude (e talvez aqui nos falte outro grão de zen para compreender que o vazio pode ser outra coisa que uma falha ou uma falta).

Leria três cifras em Para Sempre: a arte como conhecimento agnóstico, o amor como bifurcação, a música como vazio pleno.

É na interrogação de um professor sobre a palavra que se coloca a hipótese de serem os artistas quem sabe a palavra essencial, esses "que não dizem o que dizem, mas dizem apenas o silêncio primordial, ou seja o que não se diz" (pag. 196). Este dizer sem dizer, este conhecimento sem conhecimento seria a forma específica de a arte realizar a travessia, se encaminhar para o depois do fim.

Paralela a esta palavra da arte, há a palavra da plenitude humana possível. Pela primeira vez num romance de Vergílio Ferreira um homem e uma mulher dizem-se "amo-te". E dizem-no com o imenso desamparo de todo o amor que sabe que está para além de qualquer racionalização, que sabe, sem nunca o saber realmente, que é a mútua travessia da materialidade de um corpo pelo vazio de um espírito:

"Que é que eu amo em ti? Não é o teu corpo, não é o teu espírito, mas a transfiguração de um pelo outro, a transcendência da tua carne frágil, a abordagem de quem tu és no mais profundo de ti, na posse compacta de todo tu, no espasmo de um punho cerrado" (pag. 208).

Mas sobretudo há a palavra enigmática da música, dessa Avé Maria de Schubert que o narrador toca num violino da sua infância, mas que repercute até ao imaginável da sua morte, até ao silêncio desse violino na sua caixa-caixão. Significante vazio na sua pura consistência sonora,

"a melodia enche o silêncio da casa, enche todo o meu passado que a procura. Toda a terra vibra nela, todo o universo se explica numa palavra final. A mais alta,

a mais profunda. Mas não sou eu que a faço vibrar, é ela só a si mesma se diz. (...) Que palavra se diz neste dizer? Não a sei" (pag. 303).

É assim o passo místico: o som sem o sentido - conhecimento agnóstico; entre o som e o sentido - bifurcação amorosa; o som como seu próprio sentido - vazio pleno.

Para o percebermos melhor talvez se possa imaginar que entre cada duas palavras de Para Sempre existe uma terceira - om. O romance aparecer-nos-ia então como aquilo que de facto é: uma litania imensa como o mundo, uma percepção intensa como a vida. Por exemplo assim: "quanta coisa a vida nos dá e a perdemos em distração - o cheiro, o som, a cor. O sabor, o tacto. Ah, tornar vivo e nítido o que podemos sentir" (pag. 219). Ou então assim: "Olho ainda, não me canso de olhar, escuto o silêncio intrínseco dos começos da vida" (pag. 161).

Mas o mais simples é imaginarmos que Vergílio Ferreira estava a escrever e continuou a fazê-lo.

VII

A BIBLIOTECA

ao cuidado do Sr. Eco

1. PRE-TEXTO

BLANCHOT, Maurice

1959 *Le Livre à Venir*, Gallimard, Paris,

COETZEE, J. M.

1980 *Waiting for the Barbarians*, Penguin Books, Iddlesex (Ed. Vt.: À Espera dos Bárbaros, trad. de José Agostinho Baptista, Dom-Quixote, Lisboa, 1986).

ECO, Umberto

1983 *De Bibliotheca*, Fabbi & Bompiani, Milão (Ed. Vt.: A Biblioteca, trad. de Maria Luisa Rodrigues de Freitas, Difel, Lisboa, 1987).

HANDKE, Peter

1972 *Der Kurze Brief zum langem Abschied*, Surkamp Verlag, Frankfurt am Main (Ed. Vt.: Uma Breve Carta Para Para um Longo Adeus, trad. de Maria Adélia Silva Melo, Difel, Lisboa, s/d).

LARVILLE, François

1985 *Une Biographie de L'Homme Ordinaire*, Aubier, Paris.

MOURA, Vasco Graça

1980 *Instrumentos para a Melancolia*, Oiro do Dia, Porto.

SABATO, Ernesto

1973 *Heróis e Túmulos*, trad. de Carlos Loures, Europa-América, Lisboa.

2. Texto

ABELAIRA, Augusto

1985 *O Único Animal Que?*, O Jornal, Lisboa.

APEL, Karl-Otto

1972 *Transformation der Philosophie*, 2 vols., Surkamp Verlag, Frankfurt am Main (Ed. Vt.: *La Transformación de la Filosofía*, 2 vols., trad. de Adela Cortina, J. Chamorro e J. Conill, Taurus, Madrid, 1985).

BAKHTINE, Mikhail

1965 *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Trad. de Andrée Robel, Gallimard, Paris, 1970.

BLOOM, Allan

1987 *The Closing of the American Mind*, Simon & Schuster (Ed. VT.: *L'Ame Desarmée, Essai sur le déclin de la culture générale*, Trad. de Paul Alexandre, Julliard, Paris, 1987).

BAUDRILLARD, Jean

1983 *Les Stratégies Fatales*, Grasset, Paris,

1987 *L'Autre par Lui-même*. Habilitation, Gallimard, Paris (Ed. Vt.: *El Otro por si Mismo*, Trad. de Joaquim Jordá, Anagrama, Barcelona, 1988).

DELEUZE, Gilles

1978 *Dialogues*, Flammarion. Paris.

DERRIDA, Jacques

1981 "D' Un Ton Apocalyptique Adopté Naguère en Philosophie" in *Fins de L'Homme* (A partir du travail de Jacques Derrida), Galilée, Paris, pag. 445-486.

FERREIRA, Vergílio

1983 *Para Sempre*, Bertrand, Lisboa.

FINKIELKRAUT, Alain

1987 *La Défaite de la Pensée*, Gallimard, Paris.

GANS, Eric

1985 *The End of Culture, Toward a Generative Anthropology*, University of California Press, Berkeley.

GIRARD, René

1961 *Mensonge Romantique et Vérite Romanesque*, Grasset, Paris, 1976.

1972 *La Violence et le Sacré*, Grasset, Paris.

1978 *Des Choses Cachées depuis la Fondation du Monde*, Recherches avec Jean-Michel Oughurlian et Guy Lefort, Grasset, Paris.

GIUDICE, Daniele del

1983 *Lo Stadio di Wimbledon*, Einaudi, Torino (Ed. Vt.: O Estádio de Wimbledon, trad. de Ana Ferreira e Rodrigues Vaz, revisão Literária de José Carlos Costa Marques, Difei, Lisboa, 1987).

GODINHO, Helder

1985 *O Universo Imaginário de Vergílio Ferreira*, Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa.

HABERMAS, Jurgen

1981 *Theorie des Kommunikativen Handelns*, 2 vols., Surkamp Verlag Frankfurt am Main (Ed. Vt.: *The Theory of Communicative Action*, 2 vols., trad. de Thomas McCarthy, Heinemann, Londres).

1983 *Moralbewusstsein und Kommunikatives Handeln*, Surkamp Verlag, Frankfurt am Main (Ed. Vt.: *Molare & Communication*, trad. de Christian Bouchin d'homme, Cerf, Paris).

KUNDERA, Milan

1986 *L'Art du Roman*, Gallimard, Paris.

LARVELLE, François

1986 *Les Philosophies de la Différence*, Puf, Paris.

1985 *Une Biographie de L'Homme Ordinaire*, Aubier, Paris.

NIETZSCHE, Friedrich

1873 *"Introdução Teorética sobre a Verdade e a Mentira no Sentido Extra-Moral"* in O Livro de Filósofo, trad. de Ana Lobo, Res. Porto, 1984.

SUMARES, Manuel

1986 *"O Uno-Múltiplo"* in Revista Portuguesa de Filosofia, Tomo XLII, FASC. 3-4, . Braga, pag. 393-401.

1987 *"Un Certain Commencement"* in La Décision Philosophique, nº 3, Osiris, Paris, pag.75-79.

1988 *Prefácio a As Filosofias da Diferença de Laruelle*, Rés, Porto.

3. CONTEXTO

1. AS MUSAS

Antónia Coutinho e Clara Rocha e Cristina Silva e Elizabeth Lima e Luisa Roubaud e Luisa Borges e Luisa Matos e Maria Cabral e Paula Godinho e Teresa Santos.

2. O LUGAR DONDE

Um quarto entre uma janela e uma porta; pela porta vem-se do mundo, pela janela vai-se para o verde.

3. O LUGAR ONDE

Mestrado em Literatura e Cultura Portuguesa Contemporâneas da Universidade Nova de Lisboa,

Seminário de Cultura Portuguesa Contemporânea orientado pela Prof. Clara Rocha.

4. O LUGAR PARA ONDE

Este, por exemplo...

4. SEM TEXTO.