

**Só se ama o que não se vê.
Ensaaios**



José Manuel Heleno

2019

www.lusosofia.net

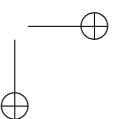
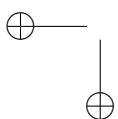




José Manuel Heleno

SÓ SE AMA O QUE NÃO SE VÊ.
ENSAIOS

LUSOSOFIA.NET







LUSOSofia:press

Covilhã, 2019

FICHA TÉCNICA

Título: *Só se ama o que não se vê. Ensaios*

Autor: José Manuel Heleno

Colecção: ArtigosLivros LUSOSOFIA

Paginação: Filomena Santos

Universidade da Beira Interior

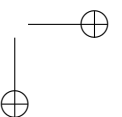
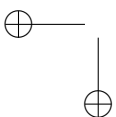
ISBN (PDF): 978-989-654-577-2



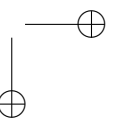
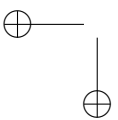
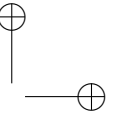
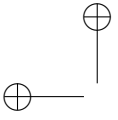


Índice

Nota Prévia	3
1 As costas vulgares de um homem qualquer	5
2 Ética e invisibilidade	13
3 Só se ama o que não se vê	25
4 Visível e invisível	33
5 Proust: A vida interior e o leitor de si mesmo	39
6 Da Curiosidade	51





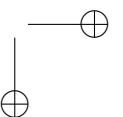
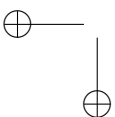






Nota Prévia

Se há tema ou problema que una os ensaios que se seguem é o de pensar o par visível/invisível. Ao aproximarmo-nos desse território complexo que se pretende conhecer ou adivinhar, descobrir ou inventar, embrulhamo-nos naquilo que é invisível e incerto. Interroguem-nos: o que é que não se vê? O que se esconde ou esquiva ao olhar e ao pensamento que tanto a filosofia como a literatura se esforçam por dar forma ou visibilidade? É isso que espicaça a nossa curiosidade. E é tudo isso, afinal, que se procura vasculhar nas páginas seguintes.







Capítulo 1

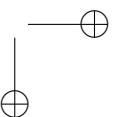
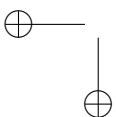
As costas vulgares de um homem qualquer

Não se trata de ver ou querer ver um homem pelas costas, desprezando-o, mas o contrário. Quando Bernardo Soares constrói uma pequena narrativa em torno do homem que vê pelas costas ao descer a Rua Nova de Almada, em Lisboa, é para lhe dar humanidade – é para que esse homem seja gente em vez de se perder no anonimato. Trata-se, assim, de alguém que, no meio da multidão, se desloca incógnito e indiferente. Bernardo Soares dá-lhe vida porque lhe dá uma história: o homem vai para o trabalho, é responsável por um lar, tem filhos, enfim, sente responsabilidades. E o heterónimo de Pessoa acrescenta: “Volvi os olhos para as costas do homem, janela para onde vi estes pensamentos”¹.

Num segundo momento, depois do homem que se vê pelas costas perder o anonimato, acrescenta o observador: “A sensação era exatamente idêntica àquela que nos assalta perante alguém que dorme”². E diz ainda que “tudo o que dorme é criança de novo”. Ora, as “costas deste homem dormem”, como

¹ Todas as citações remetem para Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*, por Bernardo Soares. Recolha e transcrição de textos: Maria A. Galhoz, Teresa S. Cunha, com prefácio e organização de Jacinto do Prado Coelho, 2 vol., Lisboa, Edições Ática, 1982. (Sigla utilizada: LD, seguida do número do volume e da página respetiva). Neste caso: LD, I, 52. (Tomámos a liberdade de atualizar a ortografia em todos os trechos transcritos).

² *Ibid.*





dorme o próprio homem; como dormimos todos nós, pois “ninguém sabe o que faz, ninguém sabe o que quer, ninguém sabe o que sabe”³.

Deste sono generalizado, que é uma inconsciência disseminada pelo universo inteiro, nasce uma “ternura informe”, uma ternura metafísica que afasta a mão pesada da tragédia e até do sofrimento. Bernardo Soares sabe que é em “plena vida que o sonho tem grandes cinemas”, o que é visível na forma como narra o mundo, ou seja, como deixa as imagens sucederem-se sem se cansar de mostrar essa sequência. Em o *Livro do desassossego* é visível essa série de imagens e, amiúde, essa ternura metafísica que exemplificámos a partir do homem que é visto pelas costas. O plano imanente da poesia pessoana mostra uma sucessão de aspetos que o poeta vai alinhando na sua prosa – como se estivessem lado a lado ou fossem momentos que se dizem sem se explicar, algo que possui ternura metafísica quanto baste, uma melancolia que se dá sem um queixume, antes uma cinematografia das sensações que se apresentam como paisagens que vão ocorrendo na alma.

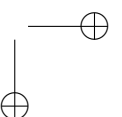
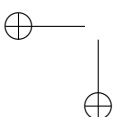
Não pode, por conseguinte, haver contradição entre ver os entes na sua estranheza congénita e vê-los como Deus os vê. Se Bernardo Soares chega a escrever que se pode “ver o polícia como Deus o vê”, ou seja, reparar em tudo como se fosse a primeira vez, “não apocalipticamente, como revelações do Mistério, mas diretamente como florações da Realidade”⁴, é porque ver as coisas na sua estranheza é vê-las como se um Deus as visse. A coisa em si kantiana, que só um Deus poderia conhecer, é agora pensada poeticamente pelo heterónimo de Pessoa.

A verdade é que Bernardo Soares não é exigente: apresenta essas paisagens sentidas, cinematografia das sensações ou fotografias em movimento, que se explicam pela densidade poética que a sintaxe, na própria estrutura frásica, consegue oferecer. A forma inimitável com que estas paisagens se vão dando mostra a sensibilidade do poeta por aquilo que parece desmenti-las: o quotidiano. Significa isto que o cansaço do quotidiano trataria, aparentemente, de limar as arestas das imagens e esbater as paisagens, tornando-as monótonas. Bernardo Soares, num gesto fabuloso, trata de mostrar que “a monotonia das vidas é aparentemente pavorosa”⁵. E o extraordinário, diremos nós, é o “aparentemente”, pois *é preciso monotonizar a existência para que ela não*

³ Ibid.

⁴ LD, I, p. 92.

⁵ LD, I; 61.





seja monótona, como esse cozinheiro que, anos a fio a trabalhar na casa de pasto, sai da cozinha para assistir a uma “cena de bofetadas na rua”, algo que “tem sempre qualquer coisa de apocalipse modesto”. Compreende-se, assim, que seja necessário tornar anódino o quotidiano “para que a mais pequena coisa seja uma distração”. Esta capacidade de mostrar que o quotidiano, a sua monotonia, é metafisicamente necessária, nem todos o conseguiram, afundados na ideia de que o quotidiano era monótono e que essa era a sua tristeza irreparável. Repetimos que para Bernardo Soares é preciso monotonizar a existência para que ela não seja monótona.

Mas não o poderemos fazer senão repensando a importância das sensações em Bernardo Soares. Afinal, todos sentimos. O que se trata é que o desassossego se deixa compreender como uma fragilidade do ser que sente. Como se o corpo, ao ver e ouvir, ao tatear, cheirar ou saborear, ferisse o ser que dá sentido ao que não cessa de ir sentindo. Quando Bernardo Soares se lastima da mudança (“mudar é sempre mudar para pior”), é essa impressão de tudo o que se vai sentindo que parece ferir aquele que o sente, pois “há uma acuidade horrível das sensações”⁶. Não se trata de uma dor, mas de uma forma ativa de ir sentindo e pensar o que se sente, justamente porque se vai sentindo o que se vai pensando, coisa que provoca a inquietude na alma (as “bexigas na alma”). Percebemos então que estamos no plano da imanência – expressão de Gilles Deleuze, que a referiu para mostrar essa forma radical de ir vivendo, sentindo de várias formas o que um presente indefinido nos vai oferecendo⁷.

É efetivamente uma perturbação que nem o sono alivia ou aquieta. Compreende-se, assim, que jamais poderá haver um livro do sossego, uma tranquilidade da alma que seria uma forma de negar a sua essência. Apenas pode haver uma coisa que vai perturbando – grão de areia nos pés da alma, que apesar de incomodar e ir perturbando nem por isso é insuportável. “Resume-se tudo, enfim, em procurar sentir o tédio de modo que ele não doa”⁸. Trata-se,

⁶ LD, I, p. 13.

⁷ Na verdade, poderíamos dizer que Soares vai deixando que uma “ferida (*blesure*) se incarne ou se atualize num estado de coisas ou num vivido” – como escreve Deleuze em “L’immanence: une vie” (In *Philosophie*, nº 47, Paris, Les Editions Minuit, 1995). O filósofo insistia que ao haver uma vida isso pode ser entendido como um campo de singularidades que vão acontecendo nessa consciência – campo transcendental que está antes de qualquer cisão entre um sujeito e um objeto. Entendamo-nos: é nesse campo transcendental, nesse plano de imanência, que acontece uma vida com as suas singularidades.

⁸ LD, I, p. 94.





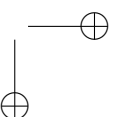
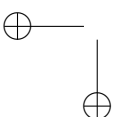
assim, de mobilar o tédio, esse cansaço da alma, essa pátria na qual nasceu o autor do *Livro*. Porque tudo, em Bernardo Soares, se deixa entender ou desentender em torno de expressões como tédio, paisagem e sonho. É constante a maneira como o guarda-livros vai fazendo paisagens de tudo aquilo que sente que, ao serem sonhos, nem por isso perdem realidade, antes a encontram de outro modo. O que é natural é o mundo ser misterioso – e basta desfiar paisagens que são sonhos e sonhos que são paisagens para o percebermos.

Na nossa perspetiva pode então nascer uma ontologia desta quase ferida das sensações, desse incómodo na superfície da alma. Mas vê-se bem que essa ontologia não pode nascer da neutralidade do ser, mas da sua intensidade, de qualquer coisa que vai enchendo a alma de pequenas incomodidades, cansativas mas suportáveis. Assim, *para um modo de sentir diferente, uma diferente ontologia*. Mas este plano do sentir diversifica-se em angústia e tédio, solidão e tristeza, observação e desatenção, para só referir alguns aspetos. Contudo, a angústia não é apenas a angústia, nem o tédio é o tédio, ou a felicidade a felicidade, pois, escreve Bernardo Soares, “irrita-me a felicidade de todos estes homens que não sabem que são infelizes”⁹.

Como sabemos, nada em Bernardo Soares é o que é. Há uma linguagem específica de Bernardo Soares: “eu não falo português, falo eu mesmo”, escreve algures. Ora, se há variações infinitas, subtis, no sentir, é o fragmento que melhor se adequa a essa tentativa de ir fotografando tais instantâneos. Sentir é fazer fotografias da alma, coisa que o fragmento pretende recolher seguindo nisso a essência da literatura – isso que se assemelha a um fósforo, no dizer de Roland Barthes, pois brilha mais antes de se consumir. O fragmento mede-se pela sua intensidade, algo que está em vias de se apagar definitivamente, como se os fragmentos fossem fósforos cujo destino fosse o de se acenderem para expirarem de imediato. Além do mais, o fragmento acaba por dispersar o próprio sujeito que o escreve, como se se libertasse ou descansasse de si, do seu eu. Escrever fragmentariamente ou ler ajuda o indivíduo a dispersar-se; a ser fotograficamente nas coisas e a descansar de si. Em face de tanto desassossego na alma compreende-se que Bernardo Soares quisesse dispersar-se para se aquietar¹⁰.

⁹ LD, I, p. 85.

¹⁰ LD, I, p. 18: “Leio e estou liberto. Adquiro objetividade. Deixei de ser eu e disperso”.





Mas o que é que nos atrai na prosa de Bernardo Soares? O seu lado anti-heroico, sofredor, radicalmente sonhador. Trata-se de uma espécie de heroísmo da melancolia, coisa que possibilita a identificação e justifica a paixão dos leitores, sempre incompreendidos e sós, sempre desejosos de ouvir uma voz capaz de traduzir os seus sentimentos. A prosa de Bernardo Soares mostra assim o destino metafísico de cada indivíduo, a sua solidão radical, uma outra maneira de falar como Samuel Beckett, embora sem a *secura* deste. O ponto de partida é o absurdo – o absurdo radical, sentido e vivido, o que permite compreender a figura tutelar do sonho, mas também a de um Fausto em eterno confronto com Mefistófeles. Assustados de tanta solidão e desse abandono metafísico que os tempos trataram de agigantar, os leitores de o *Livro do desassossego* querem ver nele as suas mágoas e o seu deserto, as suas figuras abandonadas e incompreendidas. Nos fragmentos de Bernardo Soares é do indivíduo que se fala. “Cheguei hoje, de repente, a uma sensação absurda e justa. Reparei, num relâmpago íntimo que não sou ninguém. Ninguém, absolutamente ninguém”¹¹. O extremo a que leva o exercício pensante, a necessidade de esticar a sintaxe, de obrigá-la a dizer aquilo que não se pode dizer, a desdizer-se, é um exercício obrigatório para quem sabe que o absurdo de tudo a isso nos obriga. Bernardo Soares leva ao extremo esse dizer do impossível – mesmo sabendo-o. E é neste sentido que vale a pena refletir sobre esse estranho modo de ser que une Bernardo Soares a *Bartleby*¹².

De facto, que pode haver de comum entre Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na Baixa lisboeta, e *Bartleby*, escrivão em Wall Street, em Nova Iorque? Se o primeiro escreve de forma compulsiva no quarto alugado de um quarto andar ou nos intervalos do expediente do armazém de fazendas onde trabalha, na rua dos Douradores, o segundo, *Bartleby*, personagem do conto homónimo de Herman Melville, não tem qualquer relação com a escrita a não ser a de um mero escrivão num escritório de um advogado de Wall Street. Contudo, tanto o ajudante de guarda-livros como o escrivão têm em comum a mesma melancolia, o mesmo desencanto e uma forma de vida que é uma das chaves para a compreensão da nossa contemporaneidade. E é natural que o leitor possa pensar que tanto um como outro poderiam, por exemplo, confessar

¹¹ LD, I, p. 30.

¹² “*Bartleby*”, in Herman Melville, *Billy Bud and other stories*, Penguin Classics, 1986.





que “as quatro paredes do meu quarto pobre são-me ao mesmo tempo, cela e distância, cama e caixão”¹³.

No entanto, se Bernardo Soares sofre de excesso de imaginação, Bartleby parece ter falta dela, pois repete incansavelmente uma das frases mais enigmáticas da história da literatura o *I would prefer not to* – expressão infatigavelmente dita e redita ao seu patrão cada vez que este lhe solicitava a realização de uma tarefa. Ora, o “preferia não o fazer” ou o “preferia não”, como também se poderia traduzir, condensa uma atitude que começa por parecer presunçosa e acaba por ser interpretada como um sinal de uma solidão irremovível. Como conciliar então as páginas prodigiosas de Bernardo Soares, ensimesmado numa solidão produtiva, uma genialidade recôndita e, por isso, capaz de elevar a literatura a um fulgor inimitável, e a pobreza máxima de Bartleby, também ele ensimesmado, mas estupidamente repetitivo no *I would prefer not to*, como se, sem nada que pudesse oferecer à literatura acabasse mesmo assim por nos oferecer uma lição inesquecível: a de que há vidas que nem a própria literatura alcança, misteriosas e fechadas, tão herméticas que servem apenas para acenar para um segredo eternamente selado? Ora, também aqui há literatura, que mais não seja pela ausência de um *dizer*, pelo silêncio, pela profunda melancolia que nada nem ninguém quebrarão. Se Bernardo Soares dizia que a sua alma era uma “orquestra oculta”, pois só se “conhecia como sinfonia”, Bartleby só poderia dizer, se o dissesse, que há apenas o silêncio e nada mais do que isso. Não há, nele, nenhuma metáfora possível que possa acolher o que pensa e sente.

Há, assim, vidas tão parecidas nas grandes cidades que tanto podem produzir páginas de onde jorram impressões sem nexos, mas onde a palavra tenta brilhantemente vestir as sensações, como uma *secura* que se resume a uma frase, desafiadora e atrevida, uma frase que se repete até à exaustão e parece indicar que nada há para dizer, que a vida é demasiado complexa para contar seja o que for. Talvez o excesso de palavras e a sua ausência se assemelhem muito mais do que parece. Contudo, tanto em Bernardo Soares como em Bartleby há uma autobiografia sem factos. De Bernardo Soares quase não há factos: o quarto onde vive é reles, a vida é monótona, come em casas de pasto e escreve; escreve um livro de fragmentos que são amontoados de impressões. Bartleby, de quem o narrador, o advogado que o empregou no seu

¹³ LD, I, p. 108.





escritório, confessa que “não há material para fazer a vida integral deste homem” (Bartleby), pouco ou nada se sabe, a não ser a de viver no escritório onde trabalha e que foi funcionário subalterno do Serviço de Refugos postais em Washington e que acabou por morrer nas Tombs (cadeias) como vadio. Se Bernardo Soares escreve: “Penso às vezes que nunca sairei da Rua dos Douroadores. E isto escrito, então parece-me uma eternidade”¹⁴, ou confessa que sente que “ainda ao dizer que sou sempre diferente, disse sempre a mesma coisa; que sou mais análogo a mim mesmo do que quereria confessar”¹⁵, escreve tudo isto como o próprio Bartleby o faria se escrevesse. No entanto, é precisamente por Bartleby não poder escrever que reside, paradoxalmente, a proximidade entre ambos.

À força de querer dizer o impossível, Bernardo Soares embrulha-se na língua porque se embrulha nas sensações e na forma como as pensa. Tudo, nele, é desarrumado. Ou então, para lhe darmos a palavra: “Tudo me interessa e nada me prende”¹⁶. Mas tal deve-se ao “peso de sentir”, à capacidade de sentir as coisas mínimas “extraordinária e desmedidamente”. Ao fazê-lo a própria linguagem torna-se delirante, como se sentíssemos o desejo, impossível, de exprimir a metafísica de tudo – isso em que ele era fútil quando era de grande seriedade nas sensações quotidianas. Escrever, por exemplo, num texto intitulado *Via Láctea*¹⁷ que “... com meneios de frase e uma espiritualidade venenosa ... rituais de purpura rôta, cerimoniais misteriosos de ritos contemporâneos de ninguém ... sequestradas sensações sentidas noutra corpo que o físico, mas corpo e físico a seu modo, intervalando subtilezas entre complexo e simples ...” e poderíamos continuar, mostrando neste e noutros textos o delírio da linguagem, como se a intensidade poética obrigasse a língua contorcer-se ao querer dizer o impossível.

Bartleby jamais faria tais exercícios. Dele pouco se sabe e pouco se espera, a não ser uma repetição enfadonha e enervante. Mas é nessa incapacidade de torcer a língua e de querer dizer o impossível; é nesse grau zero da linguagem e das sensações, que se apreende algo que, por ser tão distante do guarda-livros da Baixa lisboeta, dele se acaba por irmanar.

¹⁴ LD, I, p. 95.

¹⁵ LD, II, p. 21.

¹⁶ LD, II, p. 39.

¹⁷ LD, II, p. 31 e sg.







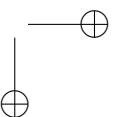
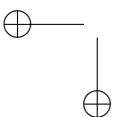
Capítulo 2

Ética e invisibilidade

“De modo que também nós, se formos julgados pelos nossos desejos inconscientes, somos um bando de assassinos, tal como o homem primitivo.”

Freud

Que a invisibilidade pode ser um problema, mostrou-o H. G. Wells ao escrever *O homem invisível* (1897), pois a solidão, o desespero e a loucura podem acometer um homem que se tornou invisível – precisamente o que acabará por ditar a morte de Griffin, o cientista que descobriu a fórmula da invisibilidade. O romance inicia-se com a chegada de um estranho a Iping, uma vila pacata onde o forasteiro se pretende refugiar para se dedicar às suas investigações. No entanto, o isolamento, a falta de dinheiro e de alimento de Griffin, transformam-no num ser agressivo, condenado a esconder a sua invisibilidade. De facto, uma das ideias do romance é a de que só aparentemente um homem invisível – e qualquer homem poderá sê-lo – tem um poder ilimitado. Daí que Griffin, mesmo invisível, acabasse por ser cercado e morto. Aliás, é no instante da morte que ganha visibilidade. Se o próprio Griffin fica possuído pela ideia de poder ilimitado e absoluto que a invisibilidade pode proporcionar, rapidamente se apercebe que tal não é possível. Serão os pormenores que acabarão por trair a sua invisibilidade, tais como manchas de sangue, pegadas na neve, enfim, rastros que vai deixando à medida que vai ficando mais exasperado, obcecado com as suas investigações. Incapaz de “esconder a sua invisibilidade” e de levar a cabo as suas pretensões, acabará





por ser perseguido e morto, como se o visível triunfasse sobre o invisível, ou seja, o bem sobre o mal.

Podemos inferir-se que uma das lições que se pode extrair deste romance é a de que se a visibilidade perverte, a invisibilidade perverte absolutamente. Mas não só. A solidão da invisibilidade, que mais não seja a incapacidade de se relacionar com os outros, origina sofrimento. Não é por acaso, aliás, que todos os habitantes de Iping acabarão por repudiar o homem invisível, tornando-o vítima da união entre os perseguidores, aqueles que são visíveis, precisamente. Dotado de um conhecimento invulgar (Griffin é cientista), o homem invisível é também munido de humor inconstante, agressivo, obsessivo e corrupto, epítetos negativos que se sucedem constantemente no romance de Wells¹.

Interroguem-nos então: será que mesmo que a invisibilidade nos possa fazer sofrer, não nos poderá tornar mais justos? Mas o que é ser justo? No começo do Livro II da *República* de Platão², Gláucón apresenta vários tipos de bens e considera que os mais importantes são os que valem por si. De facto, se há bens que valorizamos devido às consequências, outros há que estimamos por eles próprios. Ora, aprofundar a noção de justiça pressupõe o esclarecimento da noção de bem, em particular desses bens que devem ser estimados por si próprios e não apenas pelos efeitos que podem oferecer (que tanto pode ser a saúde como o salário, por exemplo).

Retoma-se então a tese paradoxal defendida por Trasímaco, no Livro I, ou seja, que a injustiça merece ser louvada pelos bens que proporciona e que

¹ Também Adolfo Bioy Casares, com a novela *A invenção de Morel* (1940), pensa a invisibilidade a partir de uma história que envolve um perseguido político, uma ilha abandonada e uma permanente confusão entre o real e a ilusão. Este perseguido, personagem que vai escrevendo o seu diário, vai relatando a sua paixão por Faustine, embora acabe por pensar que se trata de uma imagem criada por Morel - cientista que inventou uma máquina capaz de fixar pessoas e objetos em imagens. São estas imagens que fazem com que a personagem que narra os acontecimentos viva, afinal, como se fosse invisível, como se apercebe no momento em que deseja conhecer Faustine e descobre que esta não o reconhece como pessoa (nem poderia pois Faustine é apenas uma imagem). *A invenção de Morel* é uma novela fantástica que mereceu o elogio de Jorge Luís Borges, amigo de Bioy Casares e coautor noutros escritos.

² Todas as citações remetem para a tradução de Maria Helena da Rocha Pereira (Platão, *A República*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987).





a justiça é, amiúde, praticada contra a vontade, ou seja, *é apenas devido à impossibilidade de se cometerem injustiças que seguimos a justiça*. Atente-se que este argumento deve ser refutado, pois Gláucon refere-o apenas para mostrar o seu absurdo. E é a este propósito que surge a história do anel de Gíges.

Gláucon convida o seu interlocutor (Sócrates) a imaginar dois homens, *dotados do poder de fazerem o que quiserem*, que ao seguirem as suas paixões acabam por fazer o mesmo, ou seja, tanto o justo como o injusto “caminham para a mesma meta”³. Com efeito, se tanto o homem justo como o injusto são ambiciosos, pois é essa a natureza de todos os homens, ambos procuram alcançar os seus bens, algo que só não conseguem *porque a convenção (a sociedade) os impede*. Por outras palavras: qualquer pessoa é ambiciosa, e se acaso tivesse um poder ilimitado faria o que esse poder lhe proporcionaria, não importando que fosse justo ou injusto. Gláucon diz expressamente que só por convenção é que agimos de outro modo. Ora, no intuito de compreender o bem e a justiça é preciso imaginar o que o homem *faria fora de qualquer convenção*, pois só assim se compreende a pureza do seu ato.

Num dia em que Gíges, um pastor antepassado dos Lídios, apascentava os seus rebanhos, deu-se uma tempestade que fendeu o solo. Gíges, ao descer por essa fenda, acabou por contemplar um cadáver, “aparentemente maior do que um homem”, dentro de um cavalo de bronze, oco, “e que não tinha mais nada senão um anel de ouro na mão”. Ao arrancar este anel, Gíges deu-se conta posteriormente, numa reunião entre pastores, que se tornava invisível se “desse uma volta ao engaste do anel para dentro, em direção à parte interna da mão”⁴. E tornava-se visível se passasse de novo a mão pelo anel e virasse para fora o engaste. Munido deste poder, Gíges acabou por seduzir a mulher do soberano e matar o rei.

A questão é então a seguinte: *quem não cometeria o mal se acaso fosse invisível?* Como diz Gláucon: “Se, portanto, houvesse dois anéis como este, e o homem justo pusesse um, e o injusto outro, não haveria ninguém, ao que parece, tão inabalável que permanecesse no caminho da justiça, e que fosse capaz de se abster dos bens alheios e de não lhes tocar, sendo-lhe dado tirar à vontade o que quisesse do mercado, entrar nas casas e unir-se a quem lhe

³ *Rep.*, 359 c.

⁴ *Rep.*, 360 a.





apetecesse, matar ou libertar das algemas a quem lhe aprovesse, e fazer tudo o mais entre os homens como se fosse igual aos deuses”⁵.

O que é extraordinário neste trecho é a convicção de que ninguém é justo “por sua vontade”, ou seja, é apenas por convenção que somos constrangidos a sê-lo, como se todos acabassem por ser injustos se possuíssem um anel de Gíges. E porquê? Porque a injustiça pode ser “mais vantajosa” do que a justiça. E Gláucon desenrola os seus argumentos considerando que seria muito desgraçado aquele que, dotado de poderes invulgares, não se apropriasse do que deseja, como se de pouco valesse praticar o bem pelo bem. Numa expressão que nos incita a refletir, diz ainda Gláucon que o “suprassumo da injustiça é parecer justo sem o ser”⁶. Portanto, o injusto deve parecer ser justo, disso persuadindo os seus interlocutores, pois só assim a sua injustiça atinge a perfeição que deseja.

Muitos anos depois, em 1754, e em resposta a um tema de concurso proposto pela Academia de Dijon, Rousseau escreve o *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. É a espantosa “Nota IX” a este Discurso que merece a nossa atenção⁷. Com efeito, Rousseau, fazendo sentir a necessidade de uma reflexão sobre o homem – alicerce de qualquer conceção filosófica –, considera que se a soma dos males é superior à soma dos bens no que ao homem diz respeito, a responsabilidade desses males deve ser atribuída ao próprio homem. Escreve Rousseau que “não foi sem dificuldade que conseguimos tornar-nos tão infelizes”⁸. E num tom assumidamente pessimista, o autor lastima que o Homem, alimentado por um orgulho louco e “e sei lá que vã admiração por si mesmo”, tenha corrido atrás das misérias e feito cegamente com que o seu “progresso” o tenha afastado da natureza. E continua: “Os homens são maus; uma triste e contínua experiência dispensa a prova; contudo, o Homem é naturalmente bom, creio tê-lo demonstrado”⁹.

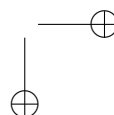
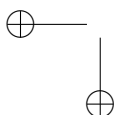
⁵ *Rep.*, 360 b.

⁶ *Rep.*, 361 a.

⁷ Rousseau, *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, Lisboa, Didáctica Editora, 1999.

⁸ *Ibid.*, p. 94-95.

⁹ *Ibid.*, p. 95.





E a verdade é que a diferença entre moral pública e privada é referida insistentemente por Rousseau. Ele lastima que aquilo que se deseja publicamente nem sempre coincida com o que desejamos para nós, pois, "não há lucro tão legítimo que não seja ultrapassado pelo que se pode fazer ilegitimamente e o mal feito a outrem é sempre mais lucrativo do que os serviços"¹⁰. Alguns exemplos servem para confirmar o que se ganha com a desgraça alheia, como o facto de talvez não existir "homem abastado a quem herdeiros ávidos e, muitas vezes, os seus próprios filhos não desejem a morte em segredo, nem um barco no mar cujo naufrágio não seja uma boa nova para qualquer negociante, nem uma casa que um devedor não quisesse ver arder com todos os papéis que contém; nem um povo que não se alegre com as catástrofes dos vizinhos."

É partindo das reflexões de Platão e de Rousseau que interrogamos: Como lida a ética com a invisibilidade? Poderíamos nós praticar o bem, e apenas o bem, *se acaso fôssemos ou nos tornássemos invisíveis*? Este teste, qual "experiência pensada", merece o nosso respeito, pois, segundo ajuizamos, *é a totalidade da ética que está em jogo nesta "experiência" que o anel de Gíges propicia*. Com efeito, mais do que as supostas vantagens que a injustiça pode oferecer, importa refletir sobre o que faríamos realmente se ninguém testemunhasse os nossos atos. Por exemplo: a nossa invisibilidade, acrescida de certos poderes, faria com que nos tornássemos agressivos (poderíamos até "matar" pessoas que não gostamos desde que ninguém soubesse), tanto como apoderarmo-nos de certos bens ou escutar o que não deveríamos. A quantidade de feitos que a nossa invisibilidade proporcionaria leva-nos a pensar que *só não somos injustos por convenção e não por natureza*. É verdade que poderíamos pensar que não seríamos injustos se acaso ficássemos invisíveis, mas não porque o não quiséssemos, *mas tão-só porque não conseguimos imaginar que tal invisibilidade fosse possível*. Ora, não o sendo, tal acabaria por nos convencer que não cometíamos tais "injustiças". Mas se acaso fosse efetivamente possível uma experiência em que fôssemos invisíveis, revelaríamos então facetas que só escondemos a nós próprios porque desconfiamos da sua concretização.

Trata-se, por conseguinte, de questionar se há uma ética da invisibilidade e se ela diverge de uma ética da visibilidade. Trata-se, ainda, de saber se esta ética da invisibilidade é mais "verdadeira" do que a outra – e, a confirmar-se,

¹⁰ *Ibid.*, p. 95.





certamente que nos obrigaria a rever os princípios éticos. Assim, se acaso fosse invisível, não veria eu o que não vejo agora? Em quantas casas não entraria e de quantos bens ou segredos não me apropriaria? E não trairia aquele que digo amar se acaso os meus atos fossem completamente invisíveis? Mais: que pelo facto de ninguém jamais saber quem os praticou, eles seriam sem “consequências”, ou seja, sem responsabilidade para aquele que os praticou?

Sem dúvida que a maior dificuldade desta ética da invisibilidade *é ela ser invisível*, impraticável. É certo que nos podemos atrever a pensar de outro modo no momento em que a ciência, de acordo com descobertas recentes, se debruça sobre a possibilidade de existir objetos invisíveis¹¹. Contudo, falamos em demasia de uma ética da visibilidade e recalamos a outra, como se ela nos atemorizasse e revelasse o outro lado de nós – de nós e da própria ética, precisamente. E uma das questões fundamentais, bem assinalada por Platão e Rousseau, é tanto a das “vantagens” da injustiça em relação à justiça (o que tanto Gláucon como Adimanto, o seu irmão, pedem insistentemente a Sócrates para esclarecer) como a necessidade de a injustiça aparentar que é justa – e não há injustiça que não propenda para essa postura: a de simular o seu contrário. Só que a justiça tem muitas vezes que parecer ser justa (tal como, paradoxalmente, se pode afirmar que a verdade se deve esforçar por mostrar que é verdadeira). E diz-se ainda que há sempre algo a ganhar quando se é justo: o *reconhecimento dos outros*, que mais não seja do(s) deus(es). Ora, este reconhecimento (honra, recompensas, juízos finais) não acabará por desgastar a justiça e o bem? Não será o último tributo à injustiça? Com efeito, se sou justo *porque quero ser reconhecido como tal*, não provará isso a minha injustiça?

Acresce que a ética da invisibilidade que extraímos da história de Gíges tem um companheiro aparentemente improvável: Freud. É nas “Considerações atuais sobre a guerra e a paz” (1915) que alude a uma história de Rousseau que lhe foi transmitida pela leitura de *O pai Goriot*, um romance de Balzac. Vale a pena citar o trecho na íntegra: “Em *O pai Goriot*, Balzac alude a uma passagem das obras de J.J. Rousseau, na qual este autor pergunta ao leitor o que este faria se – sem deixar Paris e naturalmente sem ser desco-

¹¹ Nos dias que correm são frequentes as descobertas associadas à universidade de Rochester a propósito dos *cloaking devices*. Referem-se, por exemplo, experiências laboratoriais em que é possível, através de um manto ótico, fazer desaparecer objetos por intermédio de um conjunto de lentes. Pode consultar-se o site da universidade a este respeito.





berto – pudesse matar, por um simples ato de vontade, um velho mandarim em Pequim, cujo passamento lhe traria enorme vantagem. Ele dá a entender que a vida desse dignatário não lhe parece muito garantida. *Tuer son mandarin* [matar o seu mandarim] tornou-se uma expressão proverbial para essa disposição oculta, que é também dos homens de hoje”¹².

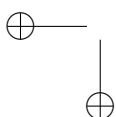
Esta reflexão de Freud enquadra-se num contexto francamente pessimista, compreensível se atendermos ao drama histórico que a desencadeia. Também a frase que citamos em epígrafe, retirada das “Considerações atuais sobre a guerra e a paz”, mostra como a psicanálise não tem ilusões: os homens têm pulsões agressivas que não se podem extirpar. De tal forma que Freud chega mesmo a escrever que “existem muito mais hipócritas culturais do que homens realmente civilizados”¹³. Significa isto que a psicanálise não se sente surpreendida, nem pela pouca moralidade do Estado, nem pela brutalidade do comportamento dos indivíduos. Freud considera que a sociedade se esforça por inibir essas pulsões agressivas e, não o conseguindo, acaba por desatar a violência que se conhece. A ambivalência afetiva – o fato de não haver amor sem ódio e vice-versa – é então uma “certeza” que deve merecer a atenção dos homens, pois só compreendendo essa ambivalência pode o ser humano esforçar-se por agir de forma apropriada.

Se Rousseau convidada o seu leitor a responder sinceramente sobre o que faria se acaso pudesse matar, “por um simples ato de vontade, um velho mandarim em Pequim”, é porque nos desafia a pensar a ética da invisibilidade, ou seja, o que cada um de nós é realmente sem o verniz social que nos cobre (a hipocrisia) e ainda o que faríamos se pudéssemos efetivamente agir escondidos pela nossa invisibilidade. Freud, como Gláucon, não tem dúvidas: seríamos outros, surpreendentemente diferentes do que agora somos quando, animais socialmente bem-comportados, escondemos esse fundo pulsional que a guerra põe a descoberto.

No entanto, a ética da invisibilidade – como teimamos em designar esta forma de agir que nos definiria se não fôssemos visíveis -, não nos poderia surpreender pelo bem que poderia ocasionar? Na verdade, se ao sermos invisíveis poderíamos cometer injustiças, não poderíamos também ou reparar injustiças ou tornarmo-nos, por exemplo, benevolentes? A ética da invisibili-

¹² Cf. Freud, *Introdução ao narcisismo, ensaios de psicologia e outros textos (1914-1916)*. Obras completas (Vol. 12). Tradução de Paulo César de Souza, Companhia das Letras, p. 180.

¹³ *Ibid.*, p. 167.





dade talvez surpreendesse até aquele que, nessa situação, praticasse virtudes ou até atos tido como inimagináveis aquando da sua visibilidade.

Sabemos que não haveria magia sem invisibilidade, como se a história da magia fosse em grande parte a história da invisibilidade, ou seja, no sentido em que se pode aprender a ser invisível e a ter (ou não) êxito nesse desígnio. Na história dos irmãos Grimm intitulada *A dança das 12 princesas*, é ainda o poder de se tornar invisível que faz com que um velho soldado receba como prémio, não só a mão da filha mais velha do rei – entre as doze que poderia ter escolhido – como o próprio reino. Foi do encontro com uma velha bruxa numa floresta, quando esta lhe ofereceu um manto dotado do poder de se tornar invisível, que surgiu a possibilidade de espiar as doze princesas e conhecer o que faziam durante a noite.

Ora, há inúmeras histórias (como as de Gíges e as histórias de Tolkien e de Harry Potter), em que determinados objetos – como mantos, peças de vestuário ou anéis - possibilitam a invisibilidade. Esta é adquirida porque alguém a dá ou porque há objetos que a facultam. Mas se para além de seguirmos a história da magia e a sua estranha persistência ao longo dos tempos – pois ainda hoje a magia é parte essencial de qualquer cultura -, devemos relembrar que o poder de se tornar invisível é um dos jogos e temas preferidos das crianças, mesmo que elas tenham que aprender a ser invisíveis, pois, não basta fechar os olhos para que os outros as deixem de ver. Uma vez mais, pouco compreenderemos do mundo infantil se não investigarmos esse poder de se tornar invisível, tal como compreenderemos melhor as pessoas se investigarmos essa "vontade de desaparecer" que tanto define o depressivo como aquele que, vítima de uma humilhação profunda, quer esconder-se dos olhares dos outros. O ideal será, então, desaparecer. Aquele que o quer fazer (esconder-se, dissimular-se, fugir do olhar dos outros) é o que deseja tornar-se invisível quando é denunciado pelo seu corpo. Se a invisibilidade corrompe ou pode corromper, ela pode também ajudar a descobrir a verdade (como o soldado do conto dos irmãos Grimm) ou até ajudar a vencer os inimigos ou a ultrapassar situações penosas. A criança que tapa os olhos e diz que vai desaparecer associa o eu aos outros – ou seja, se ela acredita que desaparece ao fechar ou tapar os olhos é porque não está a olhar e, simultaneamente, não está a ser





olhada. A criança deixa de existir como *self* pois considera que ao tapar os olhos deixa de existir para o olhar dos outros.

De invisibilidades e de anéis fala-nos também *As crónicas de Nárnia*, do escritor irlandês C.S. Lewis (1898-1963). No primeiro volume dessas crónicas, intitulado *O sobrinho do mágico*¹⁴, há anéis dotados de poderes mágicos que permitem transportar Polly e Digory, os protagonistas, para outros mundos. Há anéis amarelos, que os levam para locais intermédios, bosques, dos quais se parte para outros mundos, e anéis verdes, precisamente os que permitem regressar ao mundo “real”. Contudo, não é necessário que Polly e Digory enfiem os anéis ou lhes toquem, pois basta “tocar em alguém que os toque” para que a magia se transmita. Deste modo, são os anéis que permitem explorar outros mundos ou regressar ao mundo “real”. Ora, para mostrar a realidade dos outros mundos, é possível trazer pessoas e objetos desses mundos para o mundo “real”, precisamente o que aconteceu com a rainha Jadis, a Bruxa, que acabou por ser agarrar aos cabelos de Polly quando esta tocava no anel verde para regressar ao mundo “real”. Este mundo, o nosso, muito ganhará quando Aslan, o leão que criou um mundo harmonioso onde os animais falam chamado Nárnia, aconselha o que se deve fazer para criar um mundo melhor. É o mundo de Nárnia que pode oferecer um pouco de felicidade ao mundo “real”, como exemplifica a Maçã da Vida ao permitir que a mãe de Digory, de saúde débil, ingerisse o fruto e acabasse por se restabelecer. Nestes mundos múltiplos, onde se sai e entra, há sempre pessoas que desaparecem e reaparecem, pessoas que se deixam de ver e passam a viver apenas num desses mundos.

Se o podermos tornar-nos invisíveis questiona a ética de forma indelével, a regra por excelência da ética – a regra de ouro – acaba por revelá-lo. De facto, esta regra, quer na sua formulação positiva quer negativa, parte do pressuposto que o critério para determinar a justeza dos valores assenta na possibilidade de se universalizarem. Kant dizia expressamente que é da universalização de uma máxima que surge a lei moral, como se de uma “lei da natureza se tratasse”. Deste modo, ao ordenar categoricamente, o imperativo mostra a sua pureza, ou seja, a sua capacidade de ser uma lei e ordenar incondicionalmente. Mas também a formulação negativa da regra de ouro – “não faças aos outros aquilo que não gostarias que te fizessem” – assenta no pressuposto da universalização

¹⁴ C.S.Lewis, *As crónicas de Nárnia. O sobrinho do mágico*, Lisboa, Editorial Presença, 2003.





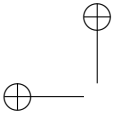
de valores. Deste modo, os valores que passam o teste da universalidade são os que podem e devem partilhar-se.

Tudo isto é interrogado aquando da invisibilidade do sujeito ético. É por eu fazer aquilo que ninguém vê; é por ser invisível no meio de um mundo visível, enfim, por ser exceção, que faço aquilo que não tenho por hábito fazer e que pode até ser contra a *convenção* (para utilizarmos a expressão platónica). Faço, assim, aquilo que ninguém vê e que só *a mim me diz respeito*, como se a regra de ouro fosse despropositada e só tivesse sentido num mundo visível. Ora, poderia defender-se que se a regra de ouro tivesse a importância que se quer fazer crer, deveria então ser assumida num mundo invisível. Contudo, imaginemos um interlocutor a responder-nos: “Se todos os meus atos pudessem ser vistos, não faria alguns deles. É precisamente por haver atos que ninguém vê que eu os faço, pois não os faria se fossem visíveis. Ora, não sou obrigado a agir como se todos os meus atos pudessem ser ou tornar-se visíveis.” Deste modo, ao mostrar que só ele goza ou pode gozar dessa invisibilidade, e o facto de não desejar uma regra de ouro, interroga a validade dessa mesma regra e o intuito universalizável que a norteia. O “homem invisível” dispensa a universalidade sem considerar a obrigatoriedade de segui-la ou justifica-la.

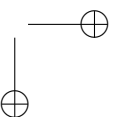
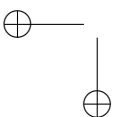
Conclui-se que o pressuposto da regra de ouro – o seu coração – é que tudo aquilo que tem valor só o tem porque se pode universalizar (qualquer um o pode e deve fazer). A ética vive desta certeza. Também o véu de ignorância de Rawls pressupõe o mesmo teste: sob o véu de ignorância somos seres racionais que podem fazer as suas escolhas – sobre o que se considera bem, justo, etc. – sem sabermos a nossa posição, o que permite universalizar as escolhas, puramente racionais e não movidas por interesses egoístas. Ora, a dúvida é a de que se trata de uma hipótese contratual – e é discutível que a ética se erga a partir de cenários hipotéticos – pois nada há que se assemelhe realmente ao véu de ignorância, apenas podemos pensá-lo.

O sujeito invisível, em contrapartida, assume a sua situação – ele é sempre um sujeito situado – o que, na sua perspectiva, é suficiente para justificar a sua atitude. “Se todos se encontrassem na situação que estou a viver, todos fariam como eu faço” (por exemplo: se todos estivessem na mesma situação que eu, todos quebrariam esta promessa. Sou cumpridor, mas a situação em que me encontro leva-me a quebrar a promessa. Ora, qualquer um o faria se se encontrasse efetivamente na situação em que me encontro). Se alguém gostasse





de se tornar invisível para fazer aquilo que ninguém faz, e ter assim o poder dessa invisibilidade, é precisamente por não querer universalizar a sua regra. Se o quisesse não desejaria tornar-se invisível. Apesar de respeitar o “mundo visível” sou eu que, *neste ou naquele caso*, não posso respeitá-lo. Ou seja, segui-lo, como ninguém seguiria se estivesse nessa situação determinada. O mundo invisível mostra a importância que atribuímos às nossas razões e o facto de elas serem tidas como verdadeiras mesmo que não possam ser universalizáveis. E se a ética não compreende ou aceita que pode existir este tipo de razões arrisca-se a ser censurada por nada compreender.







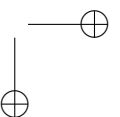
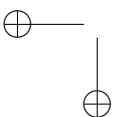
Capítulo 3

Só se ama o que não se vê

Adianta dizer que tudo o que se lê nas novelas de Henry James é demasiado misterioso e filosófico? No início de *Os amigos dos amigos* alguém recebe um diário e tem dúvidas sobre a sua eventual publicação. Contudo, há uma parte enigmática desse diário que merece ser tida em consideração – e é essa parte que constitui *Os amigos dos amigos*¹.

É nela que Henry James nos fala do amor. Mas de um amor entre pessoas que jamais se veem, quer dizer, ou nunca se encontraram fisicamente ou, se tal aconteceu, demorou cerca de vinte minutos sem que nenhum deles tivesse dito qualquer palavra. Vinte minutos de silêncio gravados para sempre na memória de ambos – a confiar na perspectiva de um dos presentes. O paradoxo é então: *como se pode amar alguém que nunca se viu?* Ou até que se viu sem que daí resultasse qualquer conversa? Do ponto de vista do narrador de *Os amigos dos amigos* esses dois desconhecidos amaram-se como se se conhecessem profundamente, pois, a ausência de palavras e de “encontros” – tantas vezes prometidos, mas tantas vezes falhados – não impediu que ficassem eternamente ligados. Mais: ambos sabiam que se amavam e ambos tinham interiorizado a imagem um do outro, o que permitia que se “vissem” mentalmente vezes sem conta e assim se confirmasse uma afetividade duradoura. Embora noutro contexto, razão parecia ter Shakespeare quando uma das personagens de *Sonhos de uma noite de verão* desabafava: “O Amor não

¹ Henry James, *Os amigos dos amigos*, Lisboa, Editorial Presença, 2007.





se vê com os olhos, mas com a mente; por isso é um Cupido alado pintado cego.”²

Ao recordarmos a forma como o amor surgiu em *Os amigos dos amigos* não se pode deixar de atender à especificidade do triângulo amoroso, ou seja, o triângulo constituído pela narradora, o amigo – que era também, previsivelmente, o seu futuro marido, mas que acabará por não o ser – e a amiga da narradora, personagem que se liga ao amigo³. A narradora confessa que foi ela a aperceber-se das parecenças entre o seu amigo (e futuro esposo) e a amiga pela qual nutria uma grande afeição. Pensou, então, marcar um encontro entre ambos – encontro que jamais acontecerá devido a várias peripécias. Contudo, um dos motivos que leva a narradora a confessar que ambos “devem” encontrar-se é o facto de tanto um como outro estarem marcados pelo dom da premonição. Expliquemo-nos: a amiga da narradora tinha pressentido a morte do pai, enquanto o amigo da narradora tinha pressentido a morte da mãe. Ora, duas pessoas que partilham o dom da premonição merecem conhecer-se, para além de se tratar de pessoas encantadores que têm em comum inúmeras coisas, até a fobia pelas fotografias. Com efeito, tanto um como outro detestavam serem fotografados, e só a muito custo, um deles – o amigo da narradora – aceita fazê-lo.

O tom melancólico da novela surge porque se trata de um amor trágico, de pessoas que se amam sem jamais se encontrarem, embora estejam certas dos seus sentimentos. Mas amam-se porque têm as mesmas premonições, as mesmas fobias, o mesmo destino. O “longo jogo das escondidas” mostra que o amor é principalmente uma imagem que se interiorizou: marca afetiva que dispensa até as palavras – como se não fosse necessário falar um com o outro para confirmar o que sentem. É tão evidente que não pode suscitar dúvidas – a ponto de, nas páginas finais da novela, a infeliz narradora, aquela que tanto entusiasmo manifestava para que os amigos se conhecessem, se torna ciumenta e acusa aquele que, enfim, já não poderá ser seu marido, de a “ver” todos os dias – mas essa personagem que ele “via” não era ela, a narradora e futura mulher, mas aquela da qual tanto ouviu falar e se apaixonará irrever-

² Quem o diz é Helena, a apaixonada por Demétrio que, por seu lado, ama Hérnia. Cf. Shakespeare, *A midsummer night's dream*, London, Edimat books, p. 545.

³ Não é por acaso que não há nomes em *Os amigos dos amigos*. Compreende-se que se queira manter em segredo as personagens “reais” a que se refere a autora do diário. Contudo, trata-se de uma estratégia literária de Henry James para abordar o tema da forma como o faz.





sivelmente. A narradora acabará por ficar sozinha, pois morrerão ambos os amigos – mas terá a dolorosa certeza que se amaram e estavam feitos um para o outro, como se fossem unidos pelo mesmo destino.

Uma das questões da novela de James é então o enigma de se amar alguém sem vê-lo. *Podemos até vê-lo*, mas aquilo que dá substância ao amor e o que nos leva a *fixá-lo* é, justamente, o que não se vê. No entanto, poderíamos acrescentar que se só se ama aquilo que não se vê, a verdade é que essa invisibilidade é *sentida e pressentida na extrema e pura visibilidade do outro*, quer dizer, no seu rosto ou palavras, no seu olhar, nos seus gestos, enfim, *nisso que se deixa ver e nos fascina*. Portanto, para que o não ver tenha a intensidade que se lhe reconhece, é preciso estar incrustado numa visibilidade qualquer. Eu preciso de ver o rosto do outro para compreender aquilo que, invisível, nele me arrasta e prende.

Em *A fera na selva*⁴, quando os dois protagonistas, John Marcher e May Bartram, se encontram e conversam demoradamente nas primeiras páginas da novela, fazem-no a pretexto de um encontro ocorrido anos antes, em Nápoles, do qual ambos se recordavam, embora de formas distintas e com diferentes intensidades. Desde esse encontro – que reinicia o contacto entre ambos e possibilita uma amizade que se entende até à morte de May –, fala-se de um segredo, de um acontecimento, algo que pode suceder de um momento para o outro, e do qual interessa estar vigilante e que é, seguramente, algo que vale a pena esperar, pois justifica uma vida. Quem o diz é John Marcher, mas rapidamente é secundado por May que aceita de bom grado acompanhá-lo nessa espera do acontecimento. Ora, daquilo que se trata, afinal, e que John Marcher acabará por reconhecer que não compreendeu devido ao seu egoísmo, foi a sua paixão por May, isso que foi o verdadeiro acontecimento da sua vida mas que *ele acabou por não ver*, apesar dos sinais de May no sentido contrário. Foi essa paixão que ele descobriu por mero acaso aquando de uma visita à campa de May, entretanto falecida. Foi aí que encontrou um estranho que tinha estampado no rosto uma dor funda, irreversível, uma dor própria de quem conheceu o amor e a perda irremediável do ente amado. Quando Marcher encontrou esse homem no cemitério, acabou por compreender que o acontecimento da sua vida, era algo que já tinha acontecido mas que o trágico era o

⁴ Henry James, *A fera na selva*. Tradução de Maria Teresa Guerreiro, Lisboa, Assírio e Alvim, 1986.



facto de ele não o ter visto nem pressentido. Agora era tarde demais. Já não vivia aquela que tanto fizera para ele se aperceber que, afinal, o acontecimento era de uma visibilidade espantosa, de tal forma que o cegou, ou antes, ele próprio ficou cego pelo seu egoísmo sem se aperceber do que entrava pelos olhos adentro. É por isso que a espantosa visibilidade de certos acontecimentos os tornam invisíveis, ou antes, *eles são acontecimentos e são espantosos porque não nos apercebemos da sua existência.* Estamos à espera de algo fantástico, inesperado, capaz de irromper na existência, e não esperamos que aquilo que acontece é o mais visível (como não recordar a *Carta Roubada* de Edgar Allan Poe, lida por Lacan?).

Quando, no prefácio aos *Novos ensaios sobre o entendimento humano*, Leibniz relembra o nome do ignorado Jules Scaliger para defender o inatismo, escreve que os *semina aeternitatis*, ou também *Zopyra*, são os “fogos vivos, os traços luminosos, escondidos dentro de nós mas que o reencontro com os sentidos faz aparecer como faíscas que o choque faz brotar do fuzil”⁵. Pois bem, estas faíscas ou sementes eternas são sinais do amor, dizemos nós, e são elas que preparam a extraordinária reflexão filosófica a respeito da tirania das pequenas percepções – percepções insensíveis que tudo dominam e que nos levam a fazer em cada instante as nossas opções. São essas pequenas percepções que provam que a alma pensa sempre; que está numa *inquiétude* incessante e que, se não as apercebemos, é porque o hábito o impede. Contudo, são elas que determinam todos os nossos gostos e paixões, os nossos amores e desamores. *Amar é ser tiranizado por pequenas percepções*, das quais nada se percebe. Mas a alma, ao ressenti-las continuamente, leva-nos a decidir em função delas. Podemos dizer, aliás, que em *Os amigos dos amigos* as personagens eram leibnizianas, dominadas por percepções sensíveis que criavam, ininterruptamente, inquietude nas suas almas. Ora, se somos dominados pelas pequenas percepções, não admira que “só se ame aquilo que não se vê”.

No entanto, dizer que o amor é cego pode ser falso em diferentes sentidos. Aquele que se ama é visto como nunca se viu e jamais se verá alguém com tanto deslumbramento. De tal forma se vê e se sente o amado que, na sua ausência, o alucinamos e fantasiamos. É verdade que muitas vezes somos incapazes de ver o seu rosto quando o amado ou amada se ausenta, do que

⁵ Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 34.



se segue, aliás, uma série de escrúpulos sobre “se já não o amarei com tanta intensidade”, ou “se estou a deixar de amá-lo”, por exemplo. Mas posso vê-lo de outras formas, como se o tato, o olfato, a audição, o paladar, fossem formas de ver e de prender o outro a mim. É por isso que aquele que amamos só pode ser a verdade; ele é o ente substancial, absolutamente verdadeiro. Ele é o verdadeiro, a verdade, porque ele é a essência quando se faz espontaneamente a *epoché* do mundo.

Quando Roland Barthes, nos *Fragmentos de um discurso amoroso*, nos fala do amor, são as suas figuras ou cenas que importam. O outro, o que se ama, é enquadrado numa cena qualquer. Do ciúme, da tragédia, da paixão, do cuidado, enfim, amar o outro é compreender a forma como nos enquadrámos nas figuras ou cenas que o amor propicia, quer dizer, a sua linguagem. Também as formas como o amor fala não esquecem o essencial: “que a linguagem é uma pele: esfrego a minha linguagem contra o outro...”⁶. Ao conversar com aquele que amo a minha linguagem torna-se uma pele; as palavras são dedos que tocam nos dedos (nas palavras) do outro. Contudo, se nos perguntarem o que pensamos do amor, teremos de confessar: nada!⁷. Como se só se pudesse ver o amor em existência, não em essência. Só se pode pegar o amor “pela cauda” ou, como acrescenta Barthes, “o lado mais sombrio, diz um provérbio chinês, situa-se sempre sob a lâmpada”⁸.

Convenhamos que uma das ideias mais interessantes de um ensaio de Freud intitulado *Luto e melancolia* é considerar que o melancólico sabe quem perde, mas não sabe dizer o *que se perdeu* com o desaparecimento do objeto amado.⁹ Se no luto há a consciência de quem se perdeu, na melancolia os processos inconscientes são bem mais poderosos, como se aquilo que se perdeu (e nos torna melancólicos) escapasse à consciência. Por conseguinte, se nos entristecemos por ter perdido algo, embora não saibamos o quê, é precisamente porque amamos sem sabermos o quê. Não raro, vemos o amor como algo que nos acontece sem que saibamos explicá-lo. Chegamos até a congratularmo-nos ou a lastimarmo-nos dizendo que o destino nos pregou uma partida.

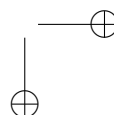
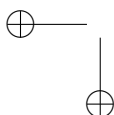
Há, no entanto, uma ideia em *Os amigos dos amigos* que desafia o que se entende por melancolia em *Luto e melancolia*. Sabemos que se o luto origina

⁶ Roland Barthes, *Fragmentos de um discurso amoroso*, Lisboa, Edições 70, s/d., p. 98.

⁷ Roland Barthes, *op., cit.*, p. 82.

⁸ *Ibid.*

⁹ Cf. Ed., port., p. 105.





um empobrecimento do mundo com a perda do ser amado, há, na melancolia, e de acordo com Freud, um empobrecimento do próprio eu. Escreve o autor que há uma depreciação do sentimento de si (*Selbstgefühl*). E apesar de Freud insistir que na melancolia há um elemento a mais em relação ao que se passa com o luto – pois a relação com o objeto não é simples devido aos *sentimentos ambivalentes* que se sentem –, a verdade é que a ideia de que o *eu se empobrece no melancólico devido à depreciação do sentimento de si* merece uma análise mais atenta. Com efeito, parece-nos que aquilo que se empobrece no melancólico é a relação com o mundo devido à fixação no objeto. O melancólico pode até regressar ao narcisismo da líbido, mas tal acontece *intensificando os laços* com uma imagem (a pessoa amada), o que não significa necessariamente uma depreciação de si e, portanto, a uma autocensura constante devido à ambivalência (amor /ódio) com que interiorizou o objeto amado que perdeu. E se pode haver tendência para o suicídio por parte do melancólico (em *Os amigos dos amigos* o amante acaba efetivamente por morrer alguns anos depois de ter perdido a amada), tal pode significar um desinteresse pela vida, embora um desinteresse em que, se não vale a pena viver se a amada deixou de existir, o certo é que o amante deseja *morrer com a imagem dela dentro de si*. Atente-se, uma vez mais, que não se trata de autocensura ou depreciação de si. Por estranho que pareça, trata-se antes daquilo que parece próprio da mania: uma forma de *exaltação de si*, embora de uma exaltação do eu unida à imagem da amada – fixação que originou a melancolia e a perda concomitante de interesse pelo mundo.

O melancólico não pode então persistir no seu ser – como diria Espinosa, o autor de a *Ética*. Se a tristeza significa uma diminuição da potência de ser é porque o *conatus*, a vontade de perseverar no seu ser, se debilita significativamente. O desejo do melancólico ligou-se irreversivelmente a algo (a alguém), de forma que a partir desse momento só pode existir uma diminuição do desejo de viver – precisamente aquilo que Espinosa chama de tristeza. Como se sabe, são três as afeções para Espinosa: a alegria (aumento da potencia de viver), a tristeza (diminuição dessa potencia) e o desejo (que é a consciência dos nossos apetites).

Ora, o que é extraordinário naquilo que a *Ética* nos ensina a respeito das afeções, é o facto de se considerar que a alma não pode fazer nada para orientá-las. É que se o homem não é um império dentro de outro império, tal significa que o homem não se sobrepõe à natureza, antes se explica por aquilo que há





de natural nele (e nele tudo tem a ver com a natureza). Falar do homem, compreender as suas afeções, é então compreender aquilo que ele é naturalmente. Tudo indica, portanto, que tanto Henry James como Espinosa concordariam neste ponto: *a alma não tem poder sobre as suas afeções*. E quando pensa que o tem é porque não se apercebe ou não admite que outra afeção se sobrepõe e subjuga à primeira. Daí que as afeções não sejam diferentes de qualquer outro fenómeno natural, pois só assim, na perspetiva de Espinosa, se pode analisar as ações e os apetites humanos “como se se tratasse de linhas, superfícies ou volumes”, ou seja, faz-se uma análise geométrica (exata) das afeções como se faz de outra coisa qualquer.

Quando a personagem de *Os amigos dos amigos* morre de amor, ou antes, vai desfalecendo a ponto de a melancolia se encarregar de dar o golpe final – pois não é possível desviar a líbido para outro objeto do mundo –, é porque a tristeza tomou conta dessa personagem. Parafraseando Espinosa, ela já não se esforça, enquanto está em si, para perseverar no seu ser, pois a tristeza é uma diminuição da capacidade de agir que pode ser ocasionada pela morte daquele que se amou. Se o “Amor não é senão uma alegria acompanhada da ideia de uma causa exterior”¹⁰, pode-se morrer de amor quando essa alegria não volta a despontar. Acaba-se por morrer sem se ter compreendido o que se amou, embora, longe de isso ser importante, mostra antes como o amor teima em esconder a sua razão de ser sem que a morte ou a sua proximidade tenha o poder de revelar.

Se estamos todos à espera de um acontecimento, de algo que possa ocorrer e possa modificar a nossa vida, é porque só conseguimos viver lançados para o futuro, em direção a essa forma de sentir que, bela ou sublime, preencha definitivamente a nossa existência. Contudo, o que pode acontecer é que essa suprema singularidade se torne visível quando não se espere, ou antes, *ela apareça mas não seja sentida enquanto tal*. É a esse propósito que *A fera na selva* nos pode dizer alguma coisa. Obcecados pelo nosso segredo, por aquilo que ainda não aconteceu, que ainda não se viu, acabamos por deixar escapar o mais importante: a capacidade de o invisível se imiscuir no visível e dar-se nele de forma capciosa.

¹⁰ Cf. Espinosa, *Ética*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1992, p. 281.





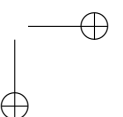


Capítulo 4

Visível e invisível

Sabe-se que a lição mais importante de Platão na alegoria da caverna é o elogio do invisível, ou antes, desse mundo ao qual não têm acesso os prisioneiros no interior da caverna, convictos de que a única realidade é o mundo das sombras que não cessam de observar. Só mais tarde, quando um dos prisioneiros se liberta, qual filósofo, caberá a responsabilidade de mostrar aos companheiros que ficaram retidos na caverna que essa não é a verdadeira realidade e não devem confiar naquilo que os seus olhos lhes oferecem. Afastar-se desse mundo das sombras e descobrir o sol, ou seja, a origem de tudo, esse Bem que tudo cria, é então a experiência a que deve aspirar o filósofo, como se lhe competisse descobrir uma realidade até então invisível e não aquela que os seus olhos lhe ofereceram anos a fio: esse mundo sensível que merece a reprovação incondicional, pois engana-nos e seduz-nos. Na verdade, os defensores de tal mundo reprovam veementemente todos aqueles, como os filósofos, que se atrevem a defender que há outra realidade, invisível e insuspeitável para quem sempre viveu no interior de uma caverna.

Quando o príncipezinho, personagem do livro homónimo de Saint-Exupéry, diz que o essencial é invisível para os olhos, é ainda esta atitude platónica que é pressuposta, mesmo que no plano literário. Não custa, portanto, reconhecer o lado platónico do príncipezinho, pois é ele que, de forma insistente, quer transmitir a quem o escuta a importância das razões do coração, essas que são “invisíveis” para os olhos, embora espantosamente visíveis para outros olhos: os da alma. Mesmo que se pudessem recordar inúmeros exem-





plos, a diferença platónica entre um mundo falso, feito de sensações, e outro mundo, esplendoroso e verdadeiro, a que só alguns têm acesso, porque capazes de se libertarem e verem mais além do que os outros, é unânime em reconhecer a matriz do pensamento filosófico e literário, provavelmente abraçados num paradigma religioso que teima em persistir.

Mas esta estrutura metafísica, consubstanciada na distinção entre visível e invisível, capaz de se ramificar noutras dicotomias, sendo uma das mais importante a distinção entre a alma e o corpo, tem recebido inúmeros reparos críticos tanto da parte da filosofia como da literatura. Sempre houve os que não aceitaram a distinção entre o visível e o invisível, quer dizer, entre a reprovação categórica de tudo o que respeita aos órgãos dos sentidos e o elogio da razão e da verdade concomitante.

Um conto de Hans C. Andersen intitulado *O fato novo do imperador* é, neste sentido, profundamente antiplatónico. Um imperador vaidoso, sempre disposto a trajar fatiotas novas, aceitou ao seu serviço dois forasteiros que se diziam tecelões e dispostos a fabricar um tecido, não apenas belo como dotado de propriedades mágicas – tecido do qual seria feito o novo vestuário do imperador. Ora, esse tecido era tão belo que “seria invisível para todas as pessoas que não desempenhassem bem as suas tarefas ou que fossem particularmente estúpidas”¹. Deste modo, como ninguém gostaria de ser acusado de não desempenhar corretamente as suas tarefas ou ser considerado estúpido, os astutos tecelões fabricaram um tecido de tal modo perfeito que era, de facto, inexistente, embora todos os que o viam afiançavam a sua existência e beleza. Assim, as pessoas desconfiavam do que viam, ou seja, nada, asseverando o que não viam mas que deveria existir, pois, se não o fizessem, seriam tidos como irresponsáveis ou estúpidos.

Se para Platão devemos desconfiar do que vemos se não quisermos ficar prisioneiros das sensações, no conto de Andersen devemos desconfiar do que não vemos, ou seja, só devemos aceitar aquilo que se vê efetivamente e não as ideias que nos querem impingir. Portanto, se Platão desconfia do sensível, Andersen desconfia das ideias que nos obrigam a ver o sensível de acordo com a sua lógica e não de acordo com aquilo que realmente se vê. Curiosamente, o “filósofo” da história de Andersen é uma criança. É ela – por não se sentir irresponsável e não temer que a acusem de estupidez ao não ver o que toda

¹ Cf. Hans C. Andersen, *Contos de fadas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2003, p. 35.





a gente vê –, que exclama na apresentação do novo fato do imperador que, afinal, as vestes do rei não existem. A criança limita-se a dizer aquilo que vê (nada!), como se a sua filosofia merecesse ser entendida como a capacidade de dizer o que se vê, algo muito mais difícil do que dizer o que não se vê. O extraordinário no conto de Andersen é que depois de a criança ter dito ao povo que afinal o imperador não levava nada vestido, este achou que eles (a criança e o povo) deviam ter razão, embora pensasse para si próprio que tal não era suficiente a ponto de interromper o cortejo. “E foi andando com um ar cada vez mais orgulhoso, enquanto os cortesãos continuavam a segurar uma cauda que não existia”². Este orgulho só prova a dificuldade em admitir como estava equivocado: não é com facilidade que um imperador reconhece os erros que comete!

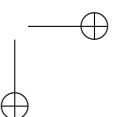
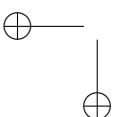
Se em *O fato novo do imperador*, um conto de fadas, há uma resposta à sóbria filosofia platónica, é porque a literatura tem o poder de desafiar todos os discursos. À sua maneira, contos e romances, novelas e peças de teatro, afrontam outras formas de pensar pelos seus próprios meios e recursos. Ora, esta capacidade da obra de arte literária ser multifacetada, quer descrevendo o que se vê, quer desconfiando e interrogando aquilo que é visto, é notória em obras que assumem experiências visuais, referem elementos antropológicos ou culturais e, por fim, podem até dar conta de experiências mais especulativas, quer dizer, assumirem uma vertente mais meditativa ou filosófica. O leitor mais atento dará conta que estas são as três posições defendidas em *Palomar*, romance de Italo Calvino³.

De facto, a frágil mas persistente dicotomia entre o visível e o invisível, entre o que se pode observar e o que, por ser invisível aos olhos, merece o nosso esforço e perseverança, tornando-se assim origem, fundamento ou causa, é uma matriz filosófica que norteia um sem fim de narrativas. Contudo, como vimos, é um conto de fadas que acaba por mostrar que o paradigma platónico merece ser revisto, se não mesmo invertido, mostrando que o mais difícil é ver, de tal modo que somos habitualmente guiados por ideologias invisíveis que têm a força de dirigir o nosso olhar e iludir-nos acerca da verdade.

O paradoxo entre o visível e o invisível, entre o que se vê e o que se não pode ou deve ver, é exemplificado quando o protagonista de *Palomar* caminha

² Hans C. Andersen, *op. cit.*, p. 42.

³ Italo Calvino, *Palomar*, Lisboa, Editorial Teorema, s/d.





ao longo de uma praia e encontra uma mulher jovem com os seios descobertos. Não se trata, agora, de sombras numa caverna nem de um fato de um imperador, mas sim de seios femininos, isso que leva o protagonista, o senhor Palomar, a hesitar entre olhar ou não olhar. Se opta pela primeira atitude, tal pode indiciar supremacia masculina, preconceito, curiosidade ou interesse que acabará por perturbar a tranquilidade daquela jovem que nada mais pretende de que um momento de repouso. Não olhar, por outro lado, pode mostrar desinteresse, como se o senhor Palomar vestisse uma espécie de *soutien* mental que o impedisse de apreciar aquilo que é digno de ser apreciado. O senhor Palomar está, assim, entalado entre duas posições inconfortáveis. Que fazer? Olhar? Ver e apreciar aquilo que se oferece aos olhos? Ou fingir que não vê fitando vagamente o horizonte marinho e afastando decididamente o olhar da jovem? Ver ou não ver: eis a questão.

O incongruente destas considerações acaba por ser assumido pelo discurso literário. Como se verá no seguimento da narrativa, Italo Calvino mostra como o protagonista quer observar singularidades, ou seja, tanto quer compreender o que é *uma* onda determinada, como *este* prado, *estas* tartarugas, *esta* osga, enfim, o sistema de observação do senhor Palomar é o de tentar compreender o singular, como se fosse isso que o interessasse verdadeiramente. Portanto, longe de compreender ideias (platónicas ou outras), o intuito é seguir *esta* onda, observar *este* gorila, *esta* osga, quer dizer, observar singularidades com as suas especificidades. Trata-se de uma tendência kierkegaardiana, para nos servirmos de uma expressão indicativa de um estilo filosófico associado ao filósofo dinamarquês. A haver uma ciência ela só pode ser do individual – paradoxo que é do agrado do senhor Palomar, como se fosse essa a única maneira possível de entender o mundo.

Para além das suspeitas sobre o que se vê – da veracidade ou falsidade do visível, da aposta numa verdade invisível, da, enfim, complexa relação entre o visível e o invisível – importa ao senhor Palomar escrever sobre o mundo e sobre a sua posição nele. É certo que o último capítulo do romance – intitulado “Como aprender a estar morto” – assenta na necessidade de compreender o mundo como se nós próprios, observadores, não existíssemos, o que equivale a refletir sobre a vida e a morte, como se o aprender a estar morto fosse uma espécie de fingimento essencial para a compreensão do mundo. Se *Palomar* é um romance *profundamente filosófico* é porque é *profundamente literário*, uma forma de seguir uma personagem – cujo nome, Palomar, é simbólica-

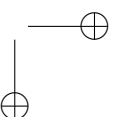




mente expressivo, pois é o nome de um observatório astronómico situado em San Diego, Califórnia – no intuito de compreender a relação de qualquer observador com o mundo. Deste modo, mais do que uma dicotomia entre visível e invisível, é preciso compreender que àquilo que se vê se une o que não se vê, como se o invisível se desse no coração do visível e não exteriormente. Mais do que uma exclusão, o que se deve atender é a imbricação entre visível e invisível – imbricação inevitável que adensa o mistério do que se vê.

Chesterton, na sua *Autobiografia*⁴, e no estilo paradoxal que lhe é peculiar, dizia que “as coisas que recordamos são as coisas que esquecemos”, pois a verdadeira dificuldade ao lembrar qualquer coisa é a de nos lembrarmos em demasia, com demasiada frequência, o que se deve entender que, ao lembrarmos, acrescentamos algo ao lembrado – compomo-lo, por assim dizer. Assim, até na memória aparece esta tensão entre visível e invisível – o que, a bem dizer, torna ainda mais fértil o campo literário.

⁴ Chesterton, *Autobiography*. Cap. II: “This is the real difficulty about remembering anything; that we have remembered too much – for we have remembered too often.”







Capítulo 5

Proust: A vida interior e o leitor de si mesmo

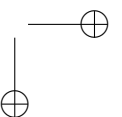
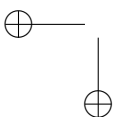
“ (...) As nossas impressões, as nossas ideias, possuem apenas um valor de sintoma”.

Proust, Vol. VI, p. 149.

De que adianta dedicar tantas páginas à descrição de um beijo? E principalmente uma descrição feita por um narrador aparentemente pretensioso, pois fala insistentemente da criança que foi e da forma como sofria quando a sua mãe tardava em dar-lhe o beijo que ansiava para poder adormecer. O certo é que se pretendermos sintetizar o início de *Em busca do tempo perdido*¹ como uma série de alegrias e reveses que um beijo pode despertar, pouco se compreende do romance de Proust. Terá de haver uma empatia entre o leitor e a obra, uma atração mútua capaz de resistir a todo o tipo de vicissitudes que não deixarão de surgir ao longo da leitura.

Um aspeto interessante, e que é pretexto para frequentes comentários, é a tendência para a digressão, ou seja, o facto de o romance de Proust ter inúmeras passagens que põem à prova a resistência do leitor, pois assemelham-se a divagações do narrador sem que isso pareça indispensável para a compreensão da obra. Deste modo, se a obra assume ser uma viagem por imagens

¹ As nossas citações remetem para *Em busca do tempo perdido*, na tradução portuguesa de Pedro Tamen (VII volumes, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2003). Doravante citaremos o volume e a página desta tradução.





ou impressões que um narrador insiste em oferecer aos leitores, é bom não esquecer que há também o tempo do leitor esse que, ao entranhar-se na obra, acaba por se extraviar, pois se é verdade que podem existir pontos comuns entre o leitor e o narrador, pode também perder-se nas suas próprias imagens ou impressões, afastando-se involuntariamente de tudo aquilo que vai lendo. Há, portanto, uma viagem que ora se faz em conjunto, como pessoas que partilham as mesmas paisagens, ora se bifurcam e afastam².

Um dos méritos de Proust é o de ter escrito um livro para si sem deixar de o escrever para os outros. Ao compreender que a subjetividade das descrições pode contribuir para sua objetividade, Proust esmerou-se na convicção do que o mais subjetivo é o mais objetivo. Pode até dizer-se que é posta em causa a consabida distinção entre subjetivo e objetivo. E isso devido ao que se pode relacionar com a “vida interior”, ou seja, essa capacidade de o narrador ser capaz de pensar e sentir o que vai vivendo. De facto, a todo o momento o narrador fala das suas sensações, como se fosse a única verdade que lhe restasse. Viver tanto é pensar o que se sente como sentir o que se pensa. Assim, a “vida interior” que é oferecida ao leitor de *Em busca do tempo perdido* é a possibilidade de conhecer outras formas de sentir e de pensar e, principalmente, de saber que não podem ser dissociáveis. Como escreve o narrador da *Recherche* nas páginas finais, “não há hora da minha vida que não tenha servido para me ensinar que só a percepção grosseira e errónea situa tudo no objeto, quando tudo está no espírito, mesmo aquela hora em que pela primeira vez sofri por a minha avó estar morta apenas porque a sua morte me entrou no pensamento, isto é, tanto tempo após a sua morte”³.

A “vida interior” é de tal modo importante, que no término da sua obra, quando Proust refere o que entende por literatura, afirma que “o dever e a tarefa de um escritor são os de um tradutor”⁴. Ora, essa capacidade de traduzir a “vida interior” significa que cada um tem em si próprio literatura quanto baste, exigindo-se apenas acuidade para a traduzir. Aliás, essa vida não se resume a uma mera sucessão de imagens, quer dizer, a uma espécie de sequência cinematográfica, mas antes a uma densidade que em vez de sequenciar as imagens as sobrepõe, cruza, condensa ou distorce.

² Vol. VII, p. 233:” Na realidade, cada leitor é, quando lê, leitor de si próprio.”

³ Vol. VII, p. 233.

⁴ Vol. VII, p. 211.



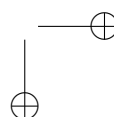
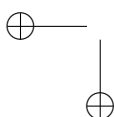


No entanto, a noção de “vida interior” – expressão que utilizamos para designar tanto aquilo que o narrador nos confia como aquilo que cada um vai sentindo enquanto vivente – não atende apenas à mera subjetividade mas aponta também para o que vai acontecendo na cena do mundo, ou seja, não se trata de uma expressão que teria como sinónimo somente o que se passa na “alma” do narrador, mas sim tudo o que se passa nessa alma atendendo às suas impressões pessoais e à forma como o sujeito *vai sentindo e descrevendo os factos que vão acontecendo fora dele*. Ora, não há nada “fora dele” que não tenha o seu reflexo dentro dele, ou seja, uma das lições de Proust é que todos os factos são filtrados por impressões e interpretações, pois, ao sermos seres-no-mundo, estamos imersos nele, o que, uma vez mais, nos obriga a rever a presumível separação entre sujeito e objeto.

Se o mundo está empobrecido; se cada um de nós pode desencontrar-se com a vida, tal deve-se à indigência da nossa “vida interior”. Numa ironia que lhe é própria, escreveu Proust, como se se dirigisse ao leitor atual: “Desde que os exercícios físicos gozam de grande favor, a ociosidade assumiu uma forma desportiva mesmo para além das horas de desporto, e que se traduz, já não em displicência, mas numa vivacidade febril que julga não dar ao tédio nem tempo nem lugar para se desenvolver”⁵. Compreende-se que ao deixarmos de pensar e de sentir nos tornamos mais pobres para nós e para o mundo. Ora, o intuito proustiano é o de incentivar a reaprender a viver – de tal forma que se quiséssemos falar dos nossos beijos é verosímil que nos tornássemos narradores tão prolixos e obstinados como o narrador proustiano. Com efeito, aquilo que apressadamente poderia censurar-se no romance proustiano revelase, afinal, como uma das suas maiores verdades. As nossas impressões são a nossa vida; e dizer a substância da nossa vida, descreve-la para nós ou para os outros, é engrandecer os viventes que somos. Quando Gregory Currie, em “Literature and the Psychology lab”, enaltece o poder da literatura em dar-nos a conhecer o mundo e a nós próprios é porque, escreve, ela nos dá o “insight we hope for”. De facto, nós desejamos ter o *insight*, a intuição ou perceção do que nos vai acontecendo, e é a literatura, e não apenas a psicologia, que o possibilita. Melhor; a literatura faz psicologia de outra forma.

Se é verdade que o escritor é um sujeito estranho, se pensarmos na obsessão em dar a conhecer aquilo que pensa do mundo sob a forma de uma

⁵ Vol., VII, p. 7.





narrativa, o leitor não o é menos. O leitor de Proust, como já referimos, se aceita as infundáveis digressões do texto, aceita também as digressões que vão ocorrendo dentro de si enquanto vai lendo. O mundo que se desdobra – mundo do texto e mundo do próprio leitor – vai-se atando e desatando à medida que a leitura prossegue, o que prova que se vai lendo o texto para que o leitor se leia a si mesmo e, ao ler-se, vai também anotando o que o livro lhe vai confiando. Ora, apesar desta dialética, não deixa de ser estranha a atividade de alguém que teima em contar histórias, convicto de que tais histórias merecessem ser relatadas.

Deste modo, o olhar proustiano não é tão-só um olhar literário sobre o mundo; é, bem poderíamos dizê-lo, um olhar que *não pode deixar de ser literário*, como se fosse essa a única forma de existir. Proust é a literatura. E por isso deve entender-se não tanto um endeusamento daquilo que escreve, mas sim como um exemplo de alguém que escreve literariamente, ou seja, não tanto por opção mas por ser esse o seu modo de ser. A língua estranha do romance proustiano só o é devido a esta dimensão superlativa da literatura, como se a própria distinção entre simples e complexo, entre descrições/interpretações prosaicas versus descrições/interpretações complexas não tivesse qualquer fundamento. Qualquer descrição /interpretação é sempre feita numa espécie de língua estrangeira. É por isso que *Em busca do tempo perdido* se assemelha a um “ensaio literário”, quer dizer, não tanto a um ensaio sobre romances, novelas ou contos, por exemplo, mas a uma forma *sui generis* da literatura ser, de tal forma que a *literatura fala de si própria por dentro, sem exterior possível*.

Em *O Lado de Guermantes* há uma coisa estranha que é a criação de uma espécie de mitologia em torno dos Guermantes. O narrador endeusa o palácio e as personagens que habitam Guermantes, como se pertencessem a outro mundo e a outra espécie. Curiosamente, se o narrador se esmera em descrever tais mitos, também Françoise, a velha criada, é merecedora de páginas profundas, sempre no intuito de mostrar que se ela nem sempre percebe o que é verdadeiro tem, no entanto, a capacidade de o mostrar. Deste modo, distingue-se entre perceber a verdade e agir verdadeiramente, como se houvesse uma sabedoria prática que se furta à teorização. De facto, o narrador tem amiúde o cuidado de diferenciar o *dizer* a verdade do *mostrar* a verdade. Françoise, com o seu saber de experiência feito, consegue ter êxito onde muitos não o têm, quer antecipando acontecimentos quer agindo como alguém





que conhece efetivamente os meandros da vida. Na sua linguagem simples, na sua manifesta incultura, há outra coisa que se vai exteriorizando⁶.

Quando Walter Benjamin que foi, aliás, tradutor de Proust, escreveu “O Narrador” (1936)⁷ lastimava o facto de ser cada vez mais raro “narrar algo com probidade”. Partindo de uma reflexão sobre a arte de narrar tal como a desenvolveu Lesskow, um escritor russo do século XIX, Walter Benjamin deplora o facto de “uma faculdade que parecia inalienável, a mais segura entre as seguras, está nos sendo retirada: a faculdade de trocar experiências”⁸. Ora, as narrativas assentam nesta capacidade de experienciar; na faculdade de transmitir de boca em boca o acervo de experiências, pois “a memória é a faculdade épica por excelência”. É assim que Benjamin contrapõe a arte de narrar à informação, isso que assumiu um papel decisivo no “capitalismo avançado”. Se a informação anula a memória; a narrativa é capaz de reproduzir experiências, mesmo que seja isso que se vai perdendo nos tempos que correm (nos de Benjamin e nos nossos). A figura do narrador é assim enaltecida por Benjamin, pois é ele que “permite que as suaves chamas da sua narração consumam por completo a mecha da vida”, ou então, o “narrador é a figura em que o justo se encontra consigo mesmo”⁹ – esta que é, precisamente, a última frase do seu ensaio.

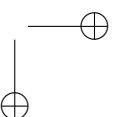
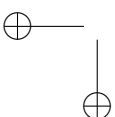
Contudo, o carácter épico da memória acaba por enraizar a narrativa na experiência de um povo, enquanto a novela foca a experiência de *um* herói, de *uma* odisseia ou de *um* combate. À narrativa, insiste Benjamin, compete abraçar *muitos* acontecimentos dispersos. No entanto, mais do que ajuizar sobre esta diferenciação entre narrativa e novela, o nosso intuito é salientar o elo entre experiência e narrativa, e o facto de a pobreza de uma envolver a pobreza da outra. Quando um Proust quer contar a sua história ressalta toda uma dimensão da experiência que, se não existisse, impossibilitaria a própria narrativa. E de que serviria a experiência se não existisse uma narrativa que a dissesse? Se *Em Busca do tempo perdido* é um romance interminável, é porque a experiência que o suporta exige esse carácter inacabado. Proust jamais

⁶ P. 66: “A verdade não precisa de ser dita para ser manifestada”.

⁷ Walter Benjamin, “El Narrador”, in W. Benjamin, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus Humanidades, 1991.

⁸ *Ibid.*, p. 112.

⁹ *Ibid.*, p. 134.





deixou de pensar o que foi sentindo – e só escrevendo poderia dar conta dessa inescapabilidade da experiência e da memória que a refletia.

Mas as narrativas, para além de traduzirem experiências, têm ainda esse poder surpreendente que é o de salvarem vidas. Scheherazade, a contadora de histórias das *Mil e uma noites*, salva a sua vida contando histórias atrás de histórias para que Schahriar, o sultão, não cumpra aquilo que prometeu, ou seja, dormir diariamente com uma virgem e, no dia seguinte, matá-la para que esta não possa ser tentada a dormir com outros homens. De facto, Schahriar e o irmão foram vítimas da infidelidade das esposas, daí que a vingança do primeiro fosse a de matar todas as mulheres que dormiam com ele uma só noite.

Scheherazade ao persuadir o grande vizir, seu pai, de que pretendia dormir com o sultão, tinha na verdade um plano em mente: a de salvar as mulheres do reino da crueldade do sultão. Com a cumplicidade da irmã, Scheherazade contava a sua história, sempre inacabada, e fazia com que o sultão, desejoso de saber o fim e envolvido no suspense, adiasse a sua decisão.

É deste modo que as narrativas podem salvar vidas. Relembremos que o narrador de *Em busca do tempo perdido* é um apaixonado pelas *Mil e uma noites*, principalmente pela versão mais erótica. O narrador admirava esta obra imemorial, cujas origens, traduções e retraduções são, elas próprias, histórias dentro de histórias. O certo é que Scheherazade ia adiando a sua morte e a de outras mulheres criando suspense, retardando a sua história e atraindo o sultão para um desfecho eternamente adiado, pois as histórias sucediam-se interminavelmente. É por isso que as narrativas têm uma relação fortíssima com a morte e o sexo. Mas não só. Um dos seus segredos está na forma como usa imagens e impressões e é capaz de aprisionar o leitor a umas e a outras sem que este conheça a razão.

Por exemplo, em “Combray”, a primeira parte *Do lado de Swan*, escreve o narrador a respeito dos livros de Bergotte, um escritor muito amado: “Era então que exprimia toda uma filosofia, nova para mim, através de maravilhosas imagens que se poderia dizer terem sido elas a despertar aquele cântico de harpas que então se erguia e a cujo acompanhamento conferiam algo de sublime”¹⁰. Ora, a leitura impressionava o jovem leitor de Combray precisamente pelas imagens que despertava, ou então, porque as descrições de Ber-

¹⁰ Vol. I, p. 102.





gote davam forma a imagens previamente existentes. O importante é, então, as imagens, no sentido em que estas exprimem sensações, justamente o que constitui a substância da vida. Cada vez que o narrador nos confia factos, descrições, leituras, é sempre de algo que diz respeito a imagens ou as suscita, como se estas fossem o outro nome das sensações ou impressões, isso que é, repetimos, a essência da vida. Seja ao falar de espargos ou espinheiros, da cor dos olhos da filha de Swan ou da filha de Vinteuil, das impressões ao longo de Tansonville, nas imediações de Combray, o narrador fá-lo sempre como se descrevesse seres anímicos, como se os espinheiros, por exemplo, não fossem meros espinheiros, mas seres com uma vida própria a merecer a nossa atenção.

Na apologia que faz da leitura são perceptíveis as observações que acabámos de fazer. Assim, mesmo que os livros não tenham “personagens reais”, nem por isso são menos importantes. Aliás, “todos os sentimentos que a alegria ou o infortúnio de uma personagem real nos fazem experimentar *só acontecem em nós por intermédio de uma imagem dessa alegria ou desse infortúnio*; o engenho do primeiro romancista consistiu em compreender que no aparelho das nossas emoções, como a imagem é o único elemento essencial, a simplificação que consistiria em suprimir pura e simplesmente as personagens reais seria um aperfeiçoamento decisivo”¹¹.

São então as imagens que nos permitem ter acesso à realidade, ou seja, e sem concessão por um idealismo displicente, apostado em depreciar as coisas, o que se pretende é mostrar que o real se dá de forma imagética, fantasmagórica ou alucinatória, algo que surge de um fundo de impressões ou sensações que tecem a vida de cada ser humano¹². Aliás, estas mesmas considerações poderiam ser encontradas não só em Bergson como no pensamento fenomenológico de um Maurice Merleau-Ponty, por exemplo. Aquilo que este último escreve acerca de Proust e Cézanne mostra esta proximidade e intercessão entre sentir e ser, formas inextricáveis que definem cada indivíduo.¹³

¹¹ Vol. I, p. 93 (itálicos nossos).

¹² Vol. VII, p. 200: “Só a impressão é um critério de verdade, por muito insignificante que pareça a sua matéria, por muito inapreensível que pareça a sua marca, e por conseguinte só ela merece ser apreendida pelo espírito, porque só ela é capaz, se o espírito souber retirar dela essa verdade, de o levar a uma maior perfeição e de lhe conceder uma pura alegria.”

¹³ Também o Sartre de *Vérité et existence* reflete filosoficamente o mesmo que Proust, embora este o faça literariamente.





Insistamos, todavia, que esta intercessão entre ser e sentir se alarga a ponto de abranger todos os entes. Ainda em “Combray”, mais propriamente aquando de um dos passeios do narrador a Tansonville, verosimilmente influenciado pelo desejo de ver a menina Swan, eis como o narrador descreve o que vê: “Não se ouvia qualquer ruído de passos nos caminhos. A meia altura de uma árvore incerta, um invisível pássaro, esforçando-se porque se achasse o dia curto, explorava com uma nota prolongada a solidão circundante, mas recebia dela uma réplica tão unânime, um choque, em retorno, tão redobrado de silêncio e de imobilidade, que se diria que se acabava de deter para sempre o instante que procurara que passasse mais depressa. A luz caía tão implacável do céu agora fixo que gostaríamos de nos subtrair à sua atenção, e a água que também dormia, e cujo sono era continuamente encrespado pelos insetos, sonhando sem dúvida com algum Maelstrom imaginário, aumentava a perturbação em que me lançara a visão da boia de cortiça, parecendo arrastá-la a toda a velocidade pelas extensões silenciosas do céu refletido (...)”¹⁴.

Neste longo trecho vê-se um pássaro que explora a solidão circundante e água que dorme e sonha com turbilhões (Maelstrom), coisa que fazia aumentar ainda mais a sua perturbação. O narrador proustiano vê as coisas com vida, como se os entes fizessem parte de um mundo eternamente vivo e sentido, repleto de segredos e de desafios, onde tudo tem vida e tudo merece a nossa atenção. É por isso que o romance de Proust é um convite à experiência do sublime. Por exemplo: quando o narrador vê pela primeira vez a filha de Swan, tem plena consciência de que há coisas e pessoas que se veem de uma forma tão profunda que “exige todo o nosso ser” e não apenas os olhos. Assim, é certo que a rapariguinha tem olhos negros, mas durante muito tempo, por “não conseguir separar a noção e a sua cor”, a forma como o narrador vê a rapariguinha de um loiro arruivado é com olhos azuis-vivos, “de sorte que, provavelmente, se ela não tivesse olhos tão negros – o que impressionava tanto da primeira vez que a víamos – eu não teria estado, como estive, mais particularmente apaixonado nela, pelos seus olhos azuis”¹⁵.

Todo o génio de Proust revela-se em expressões como esta. Aquilo que o narrador vê é uma rapariga que tem olhos negros. Contudo, pelo facto de ser de um loiro arruivado a sua imaginação encarregou-se de ver nesses olhos

¹⁴ Vol. I, p. 147.

¹⁵ Vol. I, pp. 150-151.





“realmente negros” uns olhos azuis. Mais: eles só eram azuis porque tinham sido vistos como negros. Se expressões como estas são ilógicas, a verdade é que deixam de o ser se pensarmos na forma como sentimos realmente o mundo, ou seja, como podemos distorcê-lo ou até falseá-lo para que ele possa tornar-se mais verdadeiro.

É no término de “Combray”, a primeira parte *Do lado de Swan*, que o narrador confessa o seu desejo de escrever e, simultaneamente, o dever de ter de renunciar a tal desejo devido ao “facto de não ter disposição para as letras”. Sabemos como esta “falta de disposição” se vai reiterando ao longo do romance. Mas agora, quando fala disso pela primeira vez, acrescenta de imediato que há pelo menos uma coisa que lhe resta e à qual não terá nunca que renunciar, como essas impressões belíssimas, embora fugazes, que parecem engrandecer-lhe a alma, como “um telhado, um reflexo de sol numa pedra, o aroma de um caminho”¹⁶ e tantas outras. Assim, à impotência de não ser, intelectualmente, o que desejava ser, juntavam-se agora essas impressões “pouco racionais” mas que lhe davam “uma espécie de fecundidade”. Todavia, foi precisamente a respeito de uma dessas impressões – a vista de uns campanários – que o narrador sentiu a necessidade de escrever a ponto de se sentir feliz, pois, tinha-se “desembaraçado tão perfeitamente daqueles campanários e do que ocultavam atrás de si, que, como se eu próprio fosse uma galinha e acabasse de pôr um ovo, desatei a cantar com toda a força”¹⁷.

Se a analogia não parece feliz, o certo é que a noção de fecundidade e o canto associado à ideia de se ter desembaraçado de algo, estimula-nos a entender o entusiasmo do narrador. Acresce, ainda, que a escrita o ajuda a desprender-se de certas impressões, quer dizer, o ser necessário escrever para suavizar, alterar ou até extirpar certas impressões – atitude que se manterá em todo o romance. No entanto, o narrador sabe perfeitamente que são os “pequeníssimos acontecimentos” que preenchem uma das nossas vidas, entre as várias que todos vamos tendo, e que são capazes de suplantar uma “vida intelectual”. As sensações acabarão por perdurar ao longo da vida, e são elas que abrem sulcos e deixam rastros. “É porque acreditava nas coisas, nos seres, enquanto os percorria (o narrador refere-se aos caminhos no lado de Méséglise e no lado de Guermantes) que as coisas e os seres que eles me fizeram conhecer

¹⁶ Vol. I, p. 189.

¹⁷ Vol. I, p.193.





são os únicos que ainda levo a sério e que ainda me dão alegria. Ou porque a fé que cria se esgotou em mim, ou porque a realidade só se forma na memória, as flores que hoje me mostram pela primeira vez não me parecem verdadeiras flores. O lado de Méséglise, com os seus lilases, os seus espinheiros, as suas cinerárias, as suas papoilas, as suas macieiras, o lado de Guermantes com o seu rio cheio de girinos, os seus nenúfares e os seus ranúnculos constituiriam para sempre, para mim, as imagens das terras onde gostaria de viver (...)”¹⁸.

Mas estas impressões não têm apenas a ver com os caminhos, sejam eles do lado de Méséglise ou do lado de Guermantes. A segunda parte *Do lado de Swan*, intitulada “Um amor de Swan”, fala-nos da paixão desse estudioso de Vermeer por Odette. Ora, também aí são interessantes as referências ao desenvolvimento do amor e a descoberta da sonata para piano e violino de Vinteuil. Quando Swan ouve essas frases musicais em casa dos Verdurin, o prazer que a música desencadeia nele é paralela à sua descoberta de Odette – que é, curiosamente, descrita por não ser suficientemente bela aos olhos de Swan. Contudo, é em “Um amor de Swan” que se vê a mestria de Proust ao lidar com os sentimentos, ou seja, com aquilo que denominámos “vida interior”. Por exemplo: o amor de Swan por Odette, mas também os seus ciúmes e desconfianças, e a forma como, num ápice, regressa ao conforto e segurança de se saber amado por ela depois de ter desconfiado radicalmente, tudo isto mostra a densidade e a abundância de sensações que um amante pode sentir pelo amado. Assim, não admira que “Um amor de Swan” sirva de modelo a uma narrativa na qual uma paleta infinita de sentimentos se dá a conhecer, como se o narrador nos abrisse a forma de sentir e pensar de Swan à medida que se vão sucedendo os encontros e desencontros com a amada.

Tudo se passa como se estivéssemos munidos de um potente telescópio que, ao ser apontado ao longínquo – os pensamentos e a forma de sentir de cada sujeito –, os aproxima tornando-os dignos de serem estudados. Poderíamos, aliás, comparar o telescópio – capaz de encurtar o longínquo – com o microscópio, aparelho que aumentaria o próximo, mostrando as pequenas sensações e os pequenos pensamentos que vão ocorrendo no indivíduo. Repeitimos que este dar a conhecer a fenomenologia dos estados íntimos, em particular do amor (pois é ele que produz a maior paleta de sensações), mostra a perícia do narrador proustiano. Por exemplo; se, por várias vezes, Swan las-

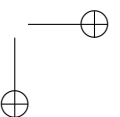
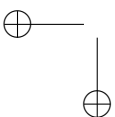
¹⁸ Vol. I, p. 195.





tima a pouca inteligência de Odette – referência que retoma incessantemente, embora seja vista de perspectivas distintas, em função do contexto das cenas – também acontece vê-la como menos bela de que muitas outras mulheres que conhece, até com alguns traços de rosto pouco atraentes, para não falar de alguma obesidade que vai despontando à medida que os anos passam e que a vão desfeando mais do que seria previsível.

Mas é esta transformação da vida interior, algo que é magistralmente relatado pelo narrador de *Em busca do tempo perdido*, que constitui uma das genialidades da obra. O narrador dá a ver o que se sente incentivando que nós próprios vejamos o que vamos sentindo, como se o livro interior do leitor que somos, fosse, paradoxalmente, o mais fechado e o mais aberto de todos os livros.







Capítulo 6

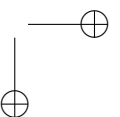
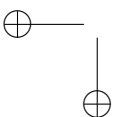
Da Curiosidade

Um dos contos de Guy de Maupassant, *Uma aventura parisiense*, inicia-se do modo que se segue: “Haverá na mulher sentimento mais vivo que a curiosidade? Ah! Saber, conhecer, chegar àquilo que se sonhou! Do que seria ela capaz para o conseguir! Uma mulher, quando a sua curiosidade impaciente desperta, será capaz de cometer todas as loucuras, todas as imprudências, todas as audácias, não recuará diante de nada.”¹

Se a curiosidade é tema frequente em contos e novelas é porque se trata de uma noção que oscila entre um sentido depreciativo e elogioso. O primeiro refere-se invariavelmente a algo negativo: uma espécie de maldade que pode também ser pecado ou inveja, por exemplo, ou até um perder-se na tagarelice quotidiana, na mundanidade, espécie de concupiscência dos sentidos. É assim que esta noção desprezível da curiosidade pode estar associada à ideia de que ser curioso é fazer o jogo do diabo, quer dizer, à sofreguidão com que se alimenta a vista e um saber de índole duvidosa.

Por exemplo: Plutarco, no pequeno tratado intitulado *Da curiosidade*, tem uma perspectiva pouco ou nada animadora sobre o tema. Refere-se, com efeito, à curiosidade como “uma necessidade de conhecer os defeitos dos outros”, lastimando que nos alimentemos das suas imperfeições e nos esqueçamos das nossas. Há, assim, uma reprovação da curiosidade, não havendo nenhuma situação em que o moralista venha em sua defesa. Diz que somos curiosos

¹ In Guy de Maupassant, *Contos escolhidos*. Tradução de Pedro Tamen, Lisboa, Dom Quixote, 2012, p. 43.



porque procuramos desvendar os segredos dos outros, não apenas porque gostamos de conhecer aquilo que eles escondem e dissimulam como nos tornamos alegres com a sua infelicidade. Somos de tal modo sequiosos de “novidades” – das mais “frescas”, pois as mais velhas deixaram de ter importância –, que as “novas tragédias” são sempre um espetáculo agradável aos olhos dos curiosos. Plutarco chega ao ponto de comparar a curiosidade ao adultério, pois se este é uma “espécie de curiosidade do prazer do outro”; uma necessidade de “pesquisar o que está escondido aos olhos da multidão”, a curiosidade é, por seu lado, “uma maneira de violar, de pôr a nu o segredo dos outros”. Não se estranha, por conseguinte, que o moralista grego relembre que o curioso não se cansa de torcer o pescoço ou que a curiosidade seja “necessariamente seguida de bisbilhotice”, de tal forma que “a classe dos caluniadores pertence à raça dos curiosos”. “É a mesma família!” – exclama Plutarco².

Há, no entanto, um sentido elogioso da curiosidade que é apanágio da filosofia, da ciência, do saber em geral. Este não existiria se o homem não fosse curioso; se não tentasse compreender e não se esforçasse para tanto. Parente do espanto platónico e aristotélico, a curiosidade está então na origem do filosofar, tanto como na origem da ciência e da revolução científica protagonizada por Galileu e Newton. Mas não só. Em *O uso dos prazeres*, o segundo volume da *História da sexualidade* de Michel Foucault³, a noção de curiosidade revela outra faceta. Com efeito, sabe-se como o autor, apostado em conhecer a forma como o sujeito se constituiu como sujeito desejante e “viveu” a sexualidade, analisa as «“técnicas” de si”», as práticas sexuais, enfim, a forma como “problematiza” o seu corpo. Se tudo isto pressupõe o “jogo da verdade”, quer dizer, a sua constituição ao longo das épocas históricas e as atitudes em relação ao corpo, à higiene ou à ascese, é, diz Foucault, a curiosidade que o impeliu a fazer tais estudos. Escreve o autor: “É a curiosidade – em todo o caso a única espécie de curiosidade que vale a pena ser praticada com um pouco de obstinação: *não aquela que procura assimilar o que é conveniente conhecer, mas a que permite desprendermo-nos de nós próprios.*”⁴

² Ver, a propósito do pequeno tratado de Plutarco, o ensaio de Bérengère Basset: “De la polypragmosyne à la curiosité: réception du traité de Plutarque *De la curiosité* à la renaissance – Fables, Exempla et aneodotes dans la réflexion morale sur la curiosité au XVI siècle”, in *Camena* n° 15 – mai 2013 (disponível on-line).

³ Michel Foucault, *O uso dos prazeres*. Lisboa, Relógio D’Água Editores, 1994.

⁴ *Ibid.*, p. 14 (itálicos nossos).



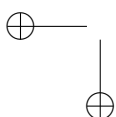
O curioso, portanto, é aquele que deve conhecer com um intuito: o de se desprender de si, quer dizer, de ser capaz de se “desencaminhar”, entendido aqui como uma forma de conhecimento crítico que questiona a ideia que formamos de nós próprios e dos outros. Se a curiosidade proporciona o despreendimento de nós é porque dá a conhecer os jogos da verdade, mostrando-nos a genealogia das ideias, das representações, das práticas quotidianas. Tem, por isso, um poder crítico inaudito. Longe de ser “o desejo de explorar as coisas cujo conhecimento não tem nenhuma utilidade”, como escrevia Santo Anselmo, a curiosidade é antes uma indagação das coisas que se podem revelar úteis, pois permitem um conhecimento diferente – um “desencaminhamento de si”.

Curiosamente, um filósofo como Michel Henry acaba por defender um ponto de vista oposto ao de Michel Foucault. Na entrevista que concedeu a Sébastien Labrusse em 1993⁵, e apesar de considerar a curiosidade como o motor da atividade científica, sublinha que a curiosidade, “como desejo de saber, é anterior ao saber”. Que significa isto? Que a curiosidade nos prende a qualquer coisa alheia ao sujeito; qualquer coisa que não é ele, como se este desqualificasse a sua própria vida em proveito de outras. Sabe-se que Michel Henry, defensor da imanência radical e da ideia de vida, de auto-afeção, defende esse invisível que é a presença do indivíduo a ele mesmo. Se a curiosidade afasta o indivíduo de si mesmo, remetendo-o para o exterior, *é então do interior que o afasta*. Assim, a curiosidade é dispersão⁶.

Não admira, no entanto, que muitos definam a curiosidade como um desejo de saber e ver. Há uma concupiscência qualquer cada vez que se quer saber e ver; uma vontade de ter ideias ou imagens do que se desconhece, ou seja, se quisermos matar a nossa curiosidade, devemos então fazer perguntas ou pormo-nos a investigar para que alguma coisa se acalme dentro de nós. O cônjuge que cheira a roupa do consorte, a mãe que vasculha a mochila dos filhos, a carta que se abre embora não nos seja dirigida, a vontade de espreitar pelo buraco da fechadura para espiar a intimidade do outro, tanto como as investigações científicas ou filosóficas, tudo isto são sinais de quem quer sossegar a vontade de saber, formando ideias ou imagens das coisas ou das

⁵ Intitulada “L’invisible et la révélation”, aparecida na revista *Autrement*, nº 12, *La curiosité, vertiges do savoir*, 1993. As nossas citações remetem para: Michel Henry, *Entretiens*, Sulliver, 2007.

⁶ Cf., Michel Henry, *op. Cit.*, p. 99 e sg.





peçoas. Pergunta difícil é a de saber se a curiosidade que nos leva a espreitar um vizinho que sai a horas desusadas é a mesma que nos leva a interrogar se Deus existe, se foi ele o criador de tudo ou até se haverá um juízo final.

O certo é que uma curiosidade é também uma indiscrição. Os curiosos são indiscretos; perguntam de mais; perscrutam de mais, enfim, não temem a bisbilhotice e são levados a imiscuir-se onde não devem. Pode até conciliar-se esta indiscrição com a ideia de que uma curiosidade é uma informação interessante, mesmo que pouco conhecida. Abundam os livros de curiosidades, tanto como os programas radiofónicos ou televisivos, para não falar das páginas e páginas de curiosidades que enchem os jornais diários. Mas como pode uma informação, mesmo que interessante, arrastar multidões, servir de chamariz para milhares de pessoas? De onde vem o poder das coisas curiosas? Porque nos atraem elas? O que é que a curiosidade dá a ver? Qual o jogo que se estabelece entre o visível e o invisível?

Diz-se que um trabalho feito por um curioso é um trabalho com pouco valor, ligeiro, amador, de alguém que pouco conhece do que faz, embora possa ser manifesta a vontade de conhecer. Um curioso pode ser um diletante que se dedica a fazer uma tarefa pode até ter um êxito inesperado, a fazer corar de vergonha os especialistas, pessoas que conhecem essa tarefa como a palma das suas mãos (o que é, diga-se a propósito, uma metáfora enganadora, pois, nem todos conhecem a palma das suas mãos). Mas se o trabalho do curioso indica algo que o distrai, como se afugentasse o tédio ou a melancolia, há outras formas de curiosidade que parecem não assentar na distração mas sim na vontade de saber ou de ver mais – de saber e ver para além daquilo que os outros sabem e veem.

Mas não será a curiosidade divertida? E não sofreremos por ser curiosos? Certamente. O prazer de conhecer é ambíguo: tanto se relaciona com a descoberta de algo que parece importante, para nós e para os outros, como é um prazer cruel, um desejo de maltratar o outro, de sermos *voyeurs* e destaparmos os seus segredos.

Se a curiosidade é uma paixão é, amiúde, uma paixão pela novidade. Ora, que há na novidade de tão atraente? Porque é que nos apaixonamos pela novidade? Dizer que é o saber, por exemplo, não é inteiramente satisfatório. O curioso gosta de possuir ideias e imagens das coisas que o atraem, ou seja, quer fazer com que elas se tornem presentes no seu espírito. Não admira, por conseguinte, que a curiosidade seja transversal a outros temas, como a inveja,





o ciúme, o amor ou a fantasia. Aquele que inveja tem curiosidade em saber algo – e fazer assim com que certas imagens se apresentem ao seu espírito para sossegar (ou inquietar?) o seu ânimo. Daí que a curiosidade mate – e que muitas vezes seja um jogo de vida ou de morte, quer dizer: tenho que matar a curiosidade antes que ela me mate! Aquele que é curioso é o que se ocupa de algo, que se rodeia de cuidados (de acordo aliás, com o sentido grego da palavra “cuidado”, *périspo*).

É assim que no *Conto de Amor e Psique*, de Apuleio, a curiosidade tem um papel essencial. Por várias vezes Psique esteve em riscos de vida devido à sua curiosidade. Contudo, pode também dizer-se que foi essa mesma curiosidade que a salvou, pois Cupido jamais a teria desposado se não a tivesse socorrido de uma das vezes em que mostrou uma curiosidade que parecia fatal.

O que fica por saber é o que é que desperta a curiosidade. E, além do mais, se haverá ou não objetos curiosos – objetos que tenham essa qualidade que falta a muitos outros e, ainda, objetos que a adquirem em certas épocas históricas. Ser curioso é tão irresistível como jogar ou criar. É terrível o imperativo: “Tens que satisfazer a minha curiosidade!”.

Quando Pascal se dispôs a pensar a infelicidade dos homens considerou que ela vem de uma única coisa: “A de não saber permanecer em repouso, num quarto”. E o filósofo acrescenta que os homens procuram divertir-se (jogar, guerrear, etc.) apenas porque não descobriram o prazer de estar em casa. Assim, se a curiosidade tem uma feição “divertida”, quer dizer, se as pessoas curiosas passam a vida a “sair de casa”, a dar fé do que se passa com os outros, é porque não sentem o prazer de estar em repouso, o que pode significar, para Pascal, o prazer de estar em paz consigo próprio. É esta tranquilidade da alma que o filósofo tanto elogia que desafia o frenesim do divertimento e, portanto, da curiosidade e da concomitante infelicidade que pode assumir.

Ao tentar perceber o que move o homem “divertido”, Pascal descobriu que tal se deve a uma “infelicidade natural da nossa condição”, fraca e “tão miserável que nada pode consolar-nos”⁷. Contudo, poderia dizer-se que o *divertimento* pascaliano não se deve confundir com a curiosidade, pois se o primeiro mostra uma distração natural do ser humano, ou seja, qualquer coisa que o leva a distrair-se da sua “infeliz condição”, a curiosidade provaria um

⁷ Pascal, *Pensées*. Texte établi par Léon Brunschvicg, Paris, Garnier-Flammarion, 1976 (§ 139-136).





interesse pelo mundo, uma vontade de o conhecer e até de se entusiasmar com ele. Pascal diz que os homens gostam de ruído e de agitação, de forma que aquilo que lhes dá prazer é não tanto a posse mas a procura, pois “gosta-se mais da caça do que da presa”. Ora, a psicologia do homem curioso parece que tem traços semelhantes. Também ele não suporta a sua infeliz condição e procura prazer noutros lados, tanto que o que o atrai é a própria curiosidade, o que o torna um caçador infatigável. Assim, logo que acerta na presa, rapidamente procura outra, o que mostra o seu amor pela curiosidade.

Percebe-se então que o *divertimento* pascaliano é uma forma de o homem não querer assumir-se, quer dizer, conhecer-se a si mesmo e optar por um projeto espiritual. Ao divertir-se, afasta-se de si – e foi nesse sentido que destacámos uma das facetas da curiosidade, ou seja, esse afastar-se de si e entranhar-se na vida do “mundo”. Ora, como não ver nestas reflexões o prelúdio daquilo que Heidegger, o autor de *Ser e tempo*, aborda quando relaciona a curiosidade com a existência imprópria da quotidianidade, essa forma inautêntica de nos afastarmos de nós próprios ao tagarelarmos e ao perdermo-nos no meio dos outros? É a este propósito que nos ocorre a faceta pascaliana do divertimento – essa e a reflexão agustiniana sobre a curiosidade.

Com efeito, quando Santo Agostinho, no Livro X das *Confissões*, reflete sobre a curiosidade, fá-lo depois de uma célebre descrição e apologia da memória, para além de uma crítica a todas as formas de conhecimento sensível e a concupiscência que o acompanha. A curiosidade surge no seguimento de uma meditação sobre as misérias da vida humana e das tentações concomitantes. Percebe-se que o encontro com Deus só é possível se nos libertarmos das seduções de que os sentidos são pródigos, como se fosse necessário afastarmos do mundo para nos aproximarmos de Deus. A gula, a sedução pelos olhos ou ouvidos, pelo perfume, tudo isso são tentações que exigem uma vigilância constante. Ora, a curiosidade é uma forma perigosa de concupiscência, pois corresponde a um desejo “de conhecer tudo, por meio da carne”. O curioso é esse concupiscente que, sob o pretexto de querer conhecer e ser científico, se deixa arrastar pela voluptuosidade dos olhos, paradigma da curiosidade. De facto, para Agostinho, curioso é aquele que quer ver – tendo este “ver” uma amplitude semântica que se estende a qualquer outro sentido, pois tanto substitui o ouvido (posso dizer que “vejo este som”) como um cheiro ou até, por exemplo, o tato (é verosímil que diga algo como: “vejo como é duro”). Esta importância do ver faz da curiosidade uma concupiscência dos olhos, uma





volúpia que chega ao ponto de poder ter-se curiosidade em olhar para cadáveres ou para seres que nos fazem empalidecer de medo e entristecer, mas nem demovem a nossa curiosidade. Aristóteles, como se sabe, fazia as mesmas referências na sua *Poética*. Numa palavra, o curioso quer tornar visível o que até então permanecia escondido, ignorado, invisível. Incapaz de suportar o desconhecimento, anseia que lhe seja revelado algo que é essencial para ele.

É então a curiosidade que explica a existência do teatro e a paixão concomitante. As artes mágicas, a forma como imploramos que Deus faça milagres e prodígios, os vários tipos de espetáculos, tudo isso são formas de curiosidade que não cessam de nos tentar e de nos prender a atenção, desviando-nos do essencial. Exclama Agostinho: “Quem poderá contar as insignificantes e desprezíveis misérias que todos os dias tentam a nossa curiosidade, e o número de vezes em que escorregamos?”⁸

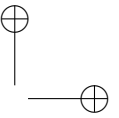
Até acontecimentos tão simples como um cão a correr atrás de uma lebre nos podem distrair de pensamentos importantes. Se não for Deus a socorrer-nos e a afastar-nos de tentações como estas, ficaremos loucamente absorvidos pelos acontecimentos mundanos e não poderemos elevar-nos até ao Senhor. Agostinho repete que a curiosidade é inconstante e insidiosa – até na nossa própria casa qualquer coisa nos pode distrair, desde um estelião a caçar moscas até uma aranha pode ser motivo de distração. “De tais misérias – escreve Agostinho –, está repleta a minha vida”. É necessária, portanto a misericórdia divina para nos afastar de tais inutilidades e destas perturbações anímicas.

Para Santo Agostinho a ênfase é dada ao lado mundano da curiosidade, como se o autor jamais entendesse a curiosidade como aquilo que nos pode impulsionar a procurar e a encontrar Deus. Ao invés, a curiosidade é o modo de ser da mundanidade e, por isso, o engodo para nos embrenharmos na sensualidade e nos distrairmos do mais importante: o espírito e a existência do divino. Compreende-se, assim, que a curiosidade surja no meio de outras tentações, como a voluptuosidade e o orgulho. As quatro paixões funestas como o desejo, a alegria, o medo e a tristeza, são perturbações da alma, intimamente relacionadas com as tentações que referimos⁹. Ora, para afastar estas “perturbações” – que nascem incessantemente na alma –, Agostinho implora a misericórdia divina e faz apelo àquilo que, na memória, assinala a presença

⁸ S. Agostinho, *Confissões*, Livro X, §35.

⁹ *Ibid.*, Livro X, § 14.





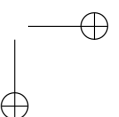
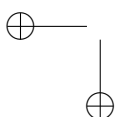
Dele. A dialética entre o visível e o invisível, entre a carne e o espírito, está na própria memória, ou seja, tanto há uma memória sensível como outro tipo de memória, mais profunda e espiritualizada, palácio onde podemos encontrar Deus.

Mas se a curiosidade está associada ao mal e à perversidade, como se o próprio desejo de conhecer só pudesse ser um desejo infeliz (porque maldoso e perverso) resta perguntar porque é que, afinal, somos tentados pela curiosidade. Se até em nossa casa a curiosidade nos assedia, fica por compreender o que faz com que sejamos efetivamente curiosos, ou seja, o que levará a desviar-nos de nós e de Deus e a sermos atraídos por algo que não nos diz respeito. Será que estamos cansados de nós e precisamos de nos distrair com os outros? Assim, o importante é saber como “é feita” a curiosidade, ou seja, porque é que ela nos possibilita estar fora de nós e até satisfazer-mo-nos por isso.

Uma das respostas possíveis para a questão transata, encontra-se em Heidegger, principalmente na obra já citada por nós: *Ser e tempo*, datada de 1927. Com efeito, ao analisar a quotidianidade, Heidegger mostra como o existente está imerso nela. Significa isto que a *compreensão*, como forma prioritária de aceder ao ente, capaz, aliás, de fundar a *explicação*, é aquilo que assinala a abertura de cada um de nós ao mundo. Ora, ao revelar-se como um ser-no-mundo, o existente expõe-se e identifica-se com o *se*, ou seja, aceita ser dominado pelo que *se* diz, pelo que *se* pensa, sente, etc. Se cada um de nós escolhe as suas possibilidades fá-lo no seio da quotidianidade. Interessa, por conseguinte, elucidar a forma como o existente está lançado no mundo e o compreende. A tagarelice (§ 35) é um modo de ser prévio do compreender do existente, pois é assim que ele, ao falar e partilhar esse dizer, se compreende a si e aos outros. Escreve Heidegger: “A tagarelice é uma possibilidade de compreender tudo sem a apropriação prévia da coisa” (§ 35).

Tudo indica, portanto, que a tagarelice nos dá a evidência e a segurança que nos permite viver com os outros. Embora Heidegger fale dessa evidência como se tratando de algo medíocre, pois assenta no que se diz, o certo é que o autor inicia o parágrafo 35 afirmando expressamente que não se deve encarar a tagarelice de forma depreciativa, mas sim como uma das características da estrutura do existente na sua vivência quotidiana.

Deste modo, cada indivíduo, no seio da quotidianidade, tem necessidade de compreender o mundo que o rodeia e define. A curiosidade (§ 36) é um





modo de ser do existente que lhe permite ver o mundo, mesmo que a palavra *ver* tenha aqui um sentido alargado. Heidegger cita, aliás, filósofos como Aristóteles e Parménides, embora detendo-se principalmente em Santo Agostinho, ao recordar as *Confissões* (Livro X, § 35), para mostrar toda a riqueza semântica do *ver*. Mas por que será tão importante a curiosidade para compreensão do existente? Ao estar preocupado, o existente não deixa de procurar o longínquo para o aproximar de si, quer dizer, para aproximar alguns dos seus aspetos. Assim, ao deixar-se arrebatar por um dos aspetos do mundo, o indivíduo mostra-se obcecado pela novidade. De facto, ao ser curioso, o existente quer conhecer coisas novas, saltando de novidade em novidade, e mostrando assim a sua *incapacidade* em permanecer junto daquilo que é próximo. Se esta *incapacidade* é uma das características da curiosidade, as outras são a *distração* e a *agitação*. Ao estar por todo o lado e em lado nenhum, a curiosidade é *agitada*, constantemente *distraída* pelas novidades que não cessam de se oferecer ao indivíduo, *incapaz* de sossegar e de se ocupar inteiramente com o mais próximo.

Para Heidegger a *curiosidade* é então uma das características existenciais da estrutura do existente no seio da quotidianidade, juntamente com a *tagarelise* e o *equivoco*. Trata-se de uma forma determinada de compreender os entes mundanos, não apenas aqueles que estão à mão, em face, mas também uma possibilidade de ser-no-mundo com os outros. O que ressalta é o lado demasiado mundano desta curiosidade, que embora seja uma característica desse ser que está sempre aí, no seio do quotidiano, enquanto ente lançado no mundo, caído nele e que o compreende a partir de um estar afetado irremovível, nem por isso, repetimos, ficamos satisfeitos em relação a essa vontade de saber, concupiscência dos sentidos ou desejo da razão em ultrapassar os seus próprios limites.

É a este propósito que vale a pena determo-nos na resposta de David Hume. Com efeito, é no término da parte três do livro dois, secção dez, do *Tratado da natureza humana*, que o filósofo escocês relaciona a curiosidade com o amor da verdade¹⁰. Se o “amor da verdade é a origem de todas as nossas investigações”, é conveniente diferenciar a verdade enquanto “proporção das nossas ideias” e a verdade enquanto “conformidade das nossas ideias dos objetos à sua existência real”. Contudo, parece consensual admitir que a di-

¹⁰ David Hume, *Treatise of human nature*, Oxford, Clarendon Press, 1978.





ficuldade de uma verdade atrai aquele que gosta de conhecer. Esse gosta da “ação da mente”, da sua irrequietude e da satisfação que surge ao dedicar-se a questões que podem ser ruinosas para o seu tempo, saúde ou até para a sua fortuna. Significa isto que o desejo de conhecer pode acabar por se revelar inútil, quer dizer, são frequentes as situações em que os investigadores estão convictos estarem a trabalhar para uma boa causa e esta, posteriormente, se revelar inócua. Não ganhamos nada em cair nesse desconforto e, repetimos, nessa dedicação a questões que são frequentemente inúteis.

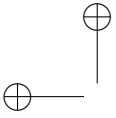
De tal modo que Hume afirma: “Não pode haver duas paixões mais parecidas uma com a outra do que a caça e a filosofia”¹¹. A perseguição de uma presa, quando não serve para alimento, é muitas vezes desnecessária, tal como a “perseguição” de certos temas filosóficos. No entanto, é real o “desapontamento” quando falhamos o alvo ou quando raciocinamos incorretamente. David Hume mostra então que aquilo que é curioso na caça e na filosofia é, afinal, da mesma ordem que o jogo, algo que nos entretém e nos distrai do mundo com uma dedicação invulgar. Se temos o desejo de conhecer, se isso se aparenta à caça, à filosofia e ao jogo, é preciso realçar o que une estas atividades: a curiosidade, precisamente. Ora, por que somos curiosos? Por que desejamos conhecer a verdade?

É a este respeito que Hume recorda a importância das crenças na vida do ser humano. Todos desejam animar e fixar as suas ideias na imaginação, coisa que ajuda a compreender a curiosidade, como uma vontade de fixar ideias, dar-lhes uma âncora e acabar assim com o desconforto de “não se saber o que pensar”. A curiosidade é então uma vontade de fixar as nossas crenças, ou seja, as nossas ideias, e isso é, diz Hume, vivido apaixonadamente por nós. Até aqueles que não são curiosos – como esse estrangeiro que chega a uma povoação e nada conhece das pessoas que nela habitam –, rapidamente acabarão por ter vontade de “fixar certas ideias sobre os seus habitantes”. As ideias são sentidas como algo vivificador – e é isso que nos apaixona e nos atrai.

Ao associarmos a curiosidade à novidade – tema recorrente, de Plutarco a Heidegger – faltava, parece-nos, referir a necessidade de relacionar a curiosidade com a fixação das nossas crenças. Se procuramos a novidade é porque, paradoxalmente, queremos sossegar de vez as nossas apreensões. Deste

¹¹ *Ibid.*, p. 451.





modo, só há agitação na curiosidade quando esta não encontra aquilo que a pode sossegar. Se assim for, satisfazemos a nossa curiosidade como alguém que acaba por matar a fome e, saciado, deixa de pensar nos seus desejos. No entanto, todos sabemos que a fome acabará por reaparecer. O vivente que somos define-se pela sua insaciabilidade. E não deixa de ser curioso que assim seja!

