

ESTÉTICA E POLÍTICA

BIBLOS

REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

**ANTÓNIO PEDRO PITA**

*Universidade de Coimbra  
Faculdade de Letras/Departamento de Filosofia, Comunicação e Informação  
Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX – CEIS20*

## “MUDAR A VIDA” PRECISA DA ARTE?<sup>1</sup>

### **Resumo**

Mudar a vida é mudar no tempo de uma determinada forma. Ou: é mudar o tempo da vida de uma determinada forma. Há um ponto ou há um momento da mudança do tempo da vida em que a arte seja necessária? Em que ponto ou em que momento da mudança do tempo da vida é a arte necessária? O âmbito da questão não é a subjetividade ou a individualidade. Não se trata de saber se e como determinadas obras de arte tocam alguns indivíduos e os envolvem e mudam. Trata-se de identificar, no princípio eficaz das transformações políticas do século XX, categorias, processos e finalidades de ordem estética (e, por vezes, também artística) intransitivamente responsabilizados por consequências de ordem política.

**Palavras chave:** arte, vida, transformação, subjectividade, Arte do século XX.

---

<sup>1</sup> Conferência pronunciada na Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, em 21. maio. 2012 por iniciativa dos Programas de Pós-Graduação em Literatura e em História. Agradeço a honra deste convite à Prof.<sup>a</sup> Doutora Patrícia Peterle, à Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria Bernardete Ramos Flores e ao Prof. Doutor Andrea Santurbano. A conferência foi retomada, em versão diferente, na Universidade de Coimbra, no Ciclo “As Artes do Colégio”, em 28. Setembro. 2012, correspondendo a um honroso convite da Prof.<sup>a</sup> Doutora Rita Marnoto.

A matéria da conferência pertence ao Curso “O neorrealismo em questão ou estética e poética do neorrealismo”, integrado no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidades, ministrado no Departamento de Letras da PUC-Rio, entre 07.março.2012 e 30.maio.2012. Agradeço à Prof.<sup>a</sup> Doutora Isabel Margato e ao Prof. Doutor Alexandre Montauray o privilégio deste inesquecível semestre de trabalho.

**Abstract**

Change life is changing in time in a certain way. Or, is change the time of life in a certain way. There is a point or a moment of change there life time where art is needed? At what point or at what time of changing time of life is the art necessary? The issue is not subjectivity or individuality. It's not about whether and how certain works of art play some role in individual change. The aim was to identify in 20th Century, categories, processes and aesthetic purposes (and sometimes also artistic) intransitively responsible for consequences of political order.

**Keywords:** art, life, transformation, subjectivity, Art of the 20th Century.

Embora tivesse sido o surrealismo a recontextualizar, como imperativo, a famosa declaração de Arthur Rimbaud nas novas condições políticas e culturais, não será excessivo ler nela o concentrado ético das grandes inquietações geradas pela 1.<sup>a</sup> Guerra Mundial e o núcleo disseminante de práticas subversivas, mais do que revolucionárias, mesmo depois da sua ligação com a *transformação do mundo* de Marx.

Em rigor, a dupla “mudar a vida/transformar o mundo” responde a uma crise que é muitas crises.

É, em sentido estrito, uma crise política. Uma crise que a autoconsciência demoliberal considerará ter solução nos mesmos quadros jurídicos, políticos e sociais que geraram a crise, eventualmente corrigidos nos erros da sua realização.

É, em sentido lato, uma crise social: prende-se com a convicção de que foram sobretudo os problemas sociais que fragilizaram a estrutura jurídica e política, cuja amplitude é, contudo, insuficiente para gerar uma solução positiva.

O reconhecimento da justeza teórica do pensamento de Marx fortalece-se, aliás, com a vitória da Revolução Russa em 1917, que mostra pela primeira vez que a eternidade não era burguesa.

Mas há uma outra crise, que é uma crise civilizacional: a interrogação e a auto-interrogação de um modelo de racionalidade suspendem uma eficácia longamente inquestionada, geram ou consolidam saberes que se constituem como limites internos dessa racionalidade e mostram-se compatíveis com a descoberta (ou a revelação) da fragilização da hegemonia europeia e a afirmação de pluralidades culturais nacionais, testemunho inequívoco de um mundo que deixou de ser europeu.

A história, ou melhor: o devir, já se não limita a ser o objeto ou o correlato de um saber que identifica o sentido da sua dinâmica interna (foi o século XIX que consagrou as filosofias da história como espaço privilegiado da movimentação revolucionária: basta pensar no positivismo e no marxismo); torna-se ela própria matéria transformável, substância plástica, entidade maleável; o futuro não se limita a estar inscrito na lógica de um pensamento, ocorre o que já foi designado por *atualização da utopia*, atualização no sentido em que é o atual e não o real que se opõe ao virtual, e que não é sem relação com a *paixão*

do real que Alain Badiou tornou “a chave de toda a compreensão do século”<sup>2</sup>.

O devir, a história, o tempo das utopias pautam-se pela linearidade e pela homogeneidade. No sentido em que utilizo a expressão, a *atualização da utopia*<sup>3</sup> não é, simplesmente, uma depuração que liberte a linearidade e a homogeneidade das suas excrescências. A *atualização da utopia* vive da subversão do própria noção de real: o “real” (vamos pôr entre aspas e deixar espaço para uma reconsideração deste tópico tendo em conta toda a complexidade desta categoria) torna-se matéria transformável, substância plástica, entidade maleável. O real não é um continuum ou, pelo menos, um continuum cujo movimento obedeça a uma necessidade teleologicamente orientada. A convicção do século é a de que é possível intervir *de facto* no movimento do real.

O problema (ou o enigma), que não é um pequeno problema, consiste em identificar a linha de sutura entre o pensamento político e a experiência estética, que é responsável pela intervenção no movimento do real; e em verificar que o lugar de explicitação da maior radicalidade de uma movimentação política é menos o espaço concetual do político-social do que a densidade da experiência estética.

Aquilo que já me permiti designar por “imaginário de revolução”<sup>4</sup> é o pressuposto de *recomeço absoluto* ou, noutros termos, a redução das dimensões da temporalidade à *substância do tempo* (para recorrer a uma verso de Sophia de Mello Breyner Andersen), que caracteriza a experiência de revolução.

Nesse plano, no plano utópico e ucrónico do “imaginário de revolução”, mudar a vida é sobretudo mudar *de tempo*. O verso de Sophia identifica, com precisão inexcedível, a condição para essa mudança *de tempo*: habitar a *substância do tempo* é, justamente, a condição necessária para mudar *de tempo*.

<sup>2</sup> ALAIN BADIOU, *O Século* [2005], Idéias&Letras, Aparecida-SP, 2007, p. 58.

<sup>3</sup> DOMINIQUE GRISONI, ROBERT MAGGIORI, “L’actualisation de l’utopie” in *Les Temps Modernes*, n.º 343, février. 1975, p. 879-928.

<sup>4</sup> ANTÓNIO PEDRO PITA, “O Dia Inicial: 25 de abril ou o «imaginário de revolução»” in MARIA BERNARDETE RAMOS FLORES e MARIA DE FÁTIMA FONTES PIAZZA (org.), *História e Arte. Movimentos artísticos e correntes intelectuais*, Mercado das Letras, Campinas – SP, 2011, p. 15-25.

Permanecer nesse plano é, contudo, uma impossibilidade empírica. A mudança *de* tempo torna-se mudança *no* tempo. O que significa, então, tornar a mudança *no* tempo a coordenada identitária de “mudar a vida”?

Mudar a vida é mudar no tempo de uma determinada forma. Ou: é mudar o tempo da vida de uma determinada forma.

Há um ponto ou há um momento da mudança do tempo da vida em que a arte seja necessária? Em que ponto ou em que momento da mudança do tempo da vida é a arte necessária?

O âmbito da questão não é a subjetividade ou a individualidade. Não se trata de saber se e como determinadas obras de arte tocam alguns indivíduos e os envolvem e mudam. Trata-se de identificar, no princípio eficaz das transformações políticas do século XX, categorias, processos e finalidades de ordem estética (e, por vezes, também artística) *intransitivamente* responsabilizados por consequências de ordem política.

Este gesto, em que o pensamento político reconhece em si mesmo um limite, que não é um defeito nem uma incapacidade, capaz de resolver-se por uma delegação na ordem estética, é característico, mas não é o único, da relação entre a política e a arte.

O conhecido artigo de António Gramsci intitulado “Marinetti revolucionário?”<sup>5</sup> permite clarificar alguns pontos.

Nenhum é, simplesmente, contextual. Gramsci escreve, não o esqueçamos, nos inícios de 1921: menos de quatro anos após o início da revolução russa, quase doze anos volvidos sobre a publicação do *Manifesto do futurismo*. Estes passados diferentes unificam-se, concentram-se (ou parecem concentrar-se) num mesmo devir paradoxal.

O ponto de partida de António Gramsci, que se prolonga de certo modo como tema central desenvolvido em várias modulações ao longo do texto, é a resolução de um paradoxo: “muitos grupos de operários viram com simpatia (antes da primeira guerra europeia) o futurismo. Aconteceu muitas vezes (antes da guerra) que grupos de operários defendessem os futuristas das agressões intriguistas de «literatos» e «artistas de carreira»”<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> ANTONIO GRAMSCI, “Marinetti revolucionário?” in *Escritos políticos*, vol. II, Seara Nova, Lisboa, 1977, p. 245-247. O artigo fora inicialmente publicado no jornal *L'ordine nuovo*, em 05 de janeiro de 1921.

<sup>6</sup> Idem, *ibidem*, p. 245.

É importante a referência explícita e repetida às circunstâncias em que essa simpatia se manifestou: “antes da primeira guerra europeia” (*europeia*, note-se) significa também “antes da revolução russa”; “antes da revolução russa” significa: antes de um dos desenlaces possíveis da crise como crise social. Mas significa também que a revolução russa constitui o limite daquela proximidade, daquela compreensão e daquela simpatia.

António Gramsci avança um pouco mais. Nessa atitude dos operários italianos (proximidade, compreensão, simpatia) podia detetar-se a intuição de uma necessidade insatisfeita no terreno proletário. Era fácil delinear a configuração de um novo Estado e de uma nova estrutura económica. Gramsci retoma, de Lénine, uma formulação singular para pensar a transição: “o Estado operário não pode ser, por um certo tempo, mais do que um Estado burguês *sem a burguesia*”<sup>7</sup>. E observa que uma fábrica, passado do poder capitalista ao poder operário, “continuará a produzir as mesmas coisas materiais”<sup>8</sup>, sem privar a humanidade “de produtos materiais necessários à sua subsistência e desenvolvimento”<sup>9</sup>.

A produção cultural e artística é de uma outras ordem. A produção cultural e artística é “a criação de uma nova civilização” e “a criação de uma nova civilização é algo absolutamente misterioso”<sup>10</sup>. De certo modo, as modulações do eco deste “absolutamente misterioso” vão prolongar-se por décadas. A expressão não é enigmática. É (voluntariamente?) polémica: por um lado, procede a uma distanciação (ou libertação) retroativa; por outro, concentra uma capacidade crítica antecipante, capaz de ajudar a esclarecer algumas das contradições da estética que se quis pensar a partir do marxismo.

A distanciação retroativa mais clara e mais importante (no plano estético e no plano político) é o reconhecimento da insuficiência conceptual da tradição marxista no campo da estética. António Gramsci é claro: no campo do ativismo socialista, permanece insatisfeita (isto é: não respondida, não esclarecida, não tematizada) a necessidade de resolver o “mistério” que é a “criação de uma nova civilização”. Os fragmentos relativos às questões estéticas que se encontram, dispersos,

<sup>7</sup> Idem, *ibidem*, p. 246.

<sup>8</sup> Idem, *ibidem*, p. 246.

<sup>9</sup> Idem, *ibidem*, p. 247.

<sup>10</sup> Idem, *ibidem*, p. 246.

em várias obras de Marx e de Engels – em várias oportunidades selecionados, reunidos e organizados em *imaginário* corpus singular – são insuficientes. Poderíamos até dirigir a esses fragmentos e ao sentido imaginário da sua unificação a mesma pergunta que Louis Althusser lançou aos textos filosóficos de Marx: é deles que se pode extrair a sua filosofia ou é preciso procurá-la *noutro lado*?

Admitamos: *mudar a vida* e *criar uma nova civilização* são sinónimos. Mas os caminhos cruzados desta sinonímia relacionam-se com as soluções das crises da crise. Tanto quanto *mudar a vida*, a expressão *criar uma nova civilização* requeria ser soletrada palavra a palavra, conceito a conceito.

No texto de António Gramsci em que nos situamos, o conceito de “civilização” não é explicitado. Ganha contexto, no entanto, e horizonte de leitura, se aproximado, nos inícios dos anos 20, a obras como *Filosofia das formas simbólicas* que Ernst Cassirer começa a publicar em 1923 (2.º vol.: 1925; 3.º vol.: 1927), o mesmo ano em que Georg Lukàcs edita *História e consciência de classe* e Ortega y Gasset funda a *Revista de Occidente*. E um sentido revolucionário é-lhe conferido pela sintonia problemática com as referências à revolução na política e à revolução na economia.

O acesso ao sentido de “civilização” está aberto e, simultaneamente, delimitado pela repetida discriminação dos elementos constituintes de “civilização”: falamos de artes (poesia, teatro, romance, música, pintura), de filosofia (o lugar em que é pensado o pensamento que ocorre sob várias formas), da linguagem (que estabelece comunicação e onde o pensamento ganha forma) e do costume. Para António Gramsci, a clareza da expressão impõe-se por si mesma, a nitidez do enunciado parece dispensar mais esclarecimentos e explicitações. É uma decisão aparentemente contraditória com a ideia de que essa criação é “algo absolutamente misterioso”.

Aparentemente. Do mesmo passo que coloca a tradição revolucionária a que pertence num presente sem passado, o seu gesto voluntário e polémico radicaliza a descontinuidade temporal e coloca, *no futuro*, as condições de génese, de criação, da nova civilização. A revolução na política pressupõe uma continuidade, a revolução na economia pressupõe uma continuidade – a revolução na cultura e na artes pressupõe descontinuidade, *isto é*, destruição.



Não há como apropriar-se da linguagem nascida num contexto social determinado e reorientá-la em função de um outro contexto. É necessário destruir: “neste campo, «destruir», aqui, não tem o mesmo significado que tem no campo económico; destruir não significa privar a humanidade de produtos materiais necessários à sua subsistência e ao seu desenvolvimento; *significa destruir hierarquias espirituais, pre-conceitos, ídolos, tradições rígidas*”<sup>11</sup>.

Ora, na medida exata em que esta é uma tarefa política prioritária dos revolucionários, pode reconhecer-se que os futuristas, não partilhando dos seus princípios políticos, a cumpriram com êxito.

“Mudar a vida” precisa da arte? Sim: é a arte que cria as condições imateriais da existência; a confluência das artes, da filosofia e da linguagem num enigmático, incerto e heterogéneo *comum* é o elemento fundamental da criação de uma nova civilização. Não: *não há um arte de transição*, não há uma arte capaz de acelerar a revolução pela antecipação dos valores ou dos imaginários próprios das sociedades revolucionárias; a politicidade da arte não é prospetiva.

É enquanto linguagem capaz de estabilizar e consolidar ou, pelo contrário, desarticular e subverter a própria enunciação e organização do pensamento e do sentimento – que a arte, as artes se tornam mais profundamente políticas.

O movimento do real na sua facticidade, na sua nudez precisa do dispositivo ficcional da arte.

Foi o que os futuristas perceberam ou intuíram. António Gramsci pondera: os futuristas “tiveram a clara e nítida ideia de que a nossa época, a época da grande indústria, da grande cidade operária, da vida intensa e tumultuosa necessitava de novas formas de arte, de filosofia, de costume e de linguagem”<sup>12</sup>.

Situemo-nos neste verbo “necessitar”: é importante perceber como é que as novas formas de arte se relacionam com o movimento do real, ou com o real mudando, para que essa relação possa ser dita *necessária*. (*Necessária*, percebe-se, na aceção de *indispensável*).

Para ir ao encontro desta questão, o século XX percorreu caminhos muito diferentes. Maiakovski concebe “o trabalho formal do artista

<sup>11</sup> Idem, ibidem, p. 247.

<sup>12</sup> Idem, ibidem, p. 247.

como uma engenharia para a configuração de toda a nossa vida prática”. O enunciado pertence a uma crónica de 1922: um ano após o artigo de António Gramsci, no contexto febrilmente criativo da revolução russa de 1917.

O trabalho (note-se: *o trabalho formal*) do artista não tem em si mesmo a sua finalidade, o trabalho do artista configura “toda a nossa vida prática”. Apesar da proximidade, o tópico não é hegeliano. Não se trata da realização prática da arte. Maiakovski mantém a separação entre o trabalho formal do artista (isto é, a especificidade do trabalho artístico) e o processo de configuração da vida prática.

O trabalho formal do artista é um laboratório. Por um lado, desenrola-se uma pesquisa que aprofunda a complexidade de uma instância autónoma. O centro desta pesquisa não se circunscreve *ao sentido* da expressão artística. O vínculo da arte à política não se estabelece unicamente pelo privilégio concedido ao sentido transmitido na experiência estética ou na obra de arte. O vínculo da arte à política tem consequências na estetização da vida social. Mas estas consequências serão tanto mais fortes quanto mais apurada (elaborada, sofisticada) for a pesquisa sobre as condições da mediação, o tal “trabalho formal”.

O âmbito do trabalho formal do artista – sublinhe-se a preocupação de Maiakovski: o trabalho do artista é o trabalho formal – é a mediação. Se é legítimo incrustar aqui um tópico da obra fundamental de Vassily Kandinsky, a forma é a coerência exterior de uma necessidade interior. A insistência na pesquisa do processo de formação das formas, neste memo período (Focillon, Elie Faure, Paul Klee, Kandinsky, mesmo o jovem Lukàcs) resulta justamente da percepção de que estão a mudar as condições de configuração da necessidade interior e que se impõe uma organização, uma outra organização da intensidade caótica, vital, do espaço interior do mundo.

No seu laboratório, Maiakovski – mas também Malevich, Kandinsky, Shoenberg – persegue as formas de que a nova época necessita porque, sem ganhar consistência em formas fundamentais (podemos retomar António Gramsci: artes, filosofia, linguagem, costume), uma época é ainda, e só, *possibilidade informe de uma época*.

Incide a sua atenção no trabalho gráfico de organização da página, na materialidade sonora e plástica da palavra. Avalia a extensão performativa da corporalidade do artista que trabalha e do produto do trabalho do artista. Estuda a organização do espaço público a partir da utilização

plena dos dispositivos técnicos que a época – sobretudo a grande viragem produzida pela revolução industrial – colocou à disposição dos artistas sem esquecer a noção fundamental de que a sobredeterminação política das transformações industriais já não era, na Rússia dos soviets, o capitalismo.

Interessa muito ao movimento da nossa reflexão, mesmo se este seu momento não se fixa nele, o facto de esta pesquisa de Maiakovski sobre os dispositivos de mediação ter suscitado imediatamente reservas *políticas* quanto às dificuldades de comunicação. Mostra que *sentimos com atraso*. Sentimos em formas que não são as formas da nossa época. E que uma direção que o trabalho dos artistas deve prosseguir e um objetivo que deve perseguir respeita à adequação entre os modos de produção de sentir e as formas de agenciamento desses modos de produção.

Questão básica. Diria: *elementar*. É que a outra dimensão do laboratório que é o trabalho formal do artista é, justamente, o estudo dessa adequação, dessa compatibilidade, desse ajuste: das propostas produzidas no laboratório do trabalho formal do artista e a destinação social dessas invenções. Se um ajuste pleno e sem resistência da invenção ao modo atual de sentir significa a irrelevância política e social do trabalho formal da invenção, o ponto nodal da dificuldade reside em encontrar a linha, o contorno exato do desajuste.

Importa sublinhar: é sob *o modelo da engenharia* que Maiakovski pensa a relação entre o trabalho formal do artista e a configuração da vida prática.

O por-vir do modelo da engenharia é conhecido. Em Agosto de 1934, no 1.º Congresso de Escritores Soviéticos, Jdanov consagra a expressão “engenharia de almas”: *os escritores são os engenheiros de almas*. A determinação precisa (*são engenheiros*) é dificilmente compatível com o objeto da engenharia (*as almas*). Esta nova ocorrência da engenharia para identificar o trabalho do artista não coincide nem prolonga a sua ocorrência no pensamento de Maiakovski. Aqui, como foi dito, o trabalho formal do artista participa da transformação da experiência sensível do mundo.

No caminho percorrido até chegar *e reelaborar-se* no discurso de Jdanov, o trabalho dos escritores deixa de ser especificado como trabalho *formal* e fica caracterizado pelo “realismo socialista” como *método* (“e decidimos que o realismo socialista é o método fundamental da lite-

ratura e da crítica literária”); além disso, o objeto do trabalho de engenharia dos escritores ganha uma precisão paradoxal: *é a alma*.

Esse, foi um caminho longo, contraditório, acidentado – que a história do surrealismo testemunha com particular nitidez. O surrealismo toma forma na convicção de que não é uma escola (ou tendência) artística mas um meio de conhecimento de continentes até então, como se sabe, pouco explorados (o inconsciente; o maravilhoso; o sonho; a loucura, os estados de alucinação; em suma: o avesso do cenário lógico) e na designação da arte como o lugar onde se aprofunda a pesquisa sobre o real efetivo do mundo, para além do visível, dom imediato, do comum.

Mas não teve como manter-se alheio, ou independente, ao curso da revolução russa, isto é, ao devir estaliniano da revolução russa. A sua história é também a história do difícil ajuste entre as condições de subversão ontológica e as condições de revolução político-social – e a sua *tragédia íntima* lê-se no passo individual de Louis Aragon, ao renunciar ao surrealismo para aderir ao realismo socialista.

O *novo realismo*, de que o manifesto de G. Apollinaire pretendia lançar as bases em 1917, num objetivo que o surrealismo nascente tornou, de certo modo, o seu *programa*,<sup>13</sup> acaba por vincular-se, por via da intervenção tornada exemplar de Louis Aragon, a uma estética de Estado, consagrada menos à indagação do real efetivo do mundo do que à unificação ideológica de consciências e de sensibilidades.

O realismo socialista é a única configuração artística em que o real vive a estabilidade da autossuficiência.

Em todas as outras, encontramos, como pressuposto, o que talvez pudéssemos designar como uma *insuficiência do real* ou, mais rigorosamente, *uma insuficiência da imediatidade do real*.

O real necessita de mediação para ser visto, para ser refletido, para ser consciencializado, para ser aprofundado.

---

<sup>13</sup> No seu Programa-manifesto *L'esprit nouveau* (1917), G. APOLLINAIRE escreve: “O espírito novo admite, pois, as experiências literárias, mesmo ocasionais, e essas experiências são, por vezes, pouco líricas. Daí por que o lirismo não passa de um domínio do espírito novo na poesia atual, que frequentemente se contenta com pesquisas, investigações, sem se preocupar em dar-lhes uma significação lírica. Contudo, tais pesquisas são úteis, constituirão as bases de um novo realismo” (cit. In: MAURICE NADEAU, *História do surrealismo* [1964] Perspetiva, São Paulo, 1985, p. 22).

Sublinho, porém, uma outra expressão no trecho de Antonio Gramsci: “a nossa época devia ter novas formas”<sup>14</sup>. E aproximo-a de dois passos de Baudelaire: “cada época tem o seu porte, o seu olhar, o seu gesto. É sobretudo numa galeria de retratos (a de Versalhes, por exemplo) que se torna fácil verificar essa proposição”<sup>15</sup>.

A época, o tempo da época torna-se sensível, visível, no porte, no olhar, no sorriso. E o devir, a historicidade de uma época (o modo como o tempo trabalha as condições de cada época) ganha visibilidade nas grandes obras plásticas.

A questão pode remodelar-se: numa determinada época, *o que é que necessita (de formas) de arte?* Ou ainda: que traz a arte, enquanto mediação privilegiada, à nossa experiência do real?

Tento avançar com a ajuda de uma página do escritor português Carlos de Oliveira: “Certo dia, rebentando como de costume, a tiros de pólvora, uma das breves colinas gandaresas donde extraem a sua cal, os camponeses viram com espanto que a colina era oca. Estalactites suspensas do céu calcário. Gotas de água? De pedra? Por esta referência longínqua e autêntica começa o primeiro poema do livro. [Carlos de Oliveira refere-se ao livro *Micropaisagem*] Mas não só a memória. Também o tempo, a elaboração do poema através de estratos sobrepostos do tempo, com um rigor que simula a reacção química ou um pequeno sistema planetário. Todo esse rigor, todas essa frieza, partiram assim do real, do quotidiano. Frieza aparente, julgo eu. O livro, qualquer livro, é uma proposta feita à sensibilidade, à inteligência do leitor: são elas que em última análise o escrevem. Quanto mais depurada for a proposta (dentro de certos limites, claro está), maior a sua margem de silêncio, maior a sua inesperada carga explosiva. A proposta, a pequena bomba de relógio, é entregue ao leitor. Se a explosão se der ouve-se melhor no silêncio.”<sup>16</sup>

Em que pode ajudar-nos esta página? Para já, propõe-nos pensar a eficácia da obra, do livro (“qualquer livro”) sob a metáfora da *explosão*: “o livro, qualquer livro, é uma proposta feita à sensibilidade, à inteligên-

<sup>14</sup> ANTONIO GRAMSCI, o.c., p. 247.

<sup>15</sup> CHARLES BAUDELAIRE, *O pintos da vida moderna*, Vega, Lisboa, 1993, p. 22-23.

<sup>16</sup> CARLOS DE OLIVEIRA, *O Aprendiz de Feiticeiro*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1971, p. 267.

cia do leitor (...) Quanto mais depurada for a proposta (...), maior a sua carga de silêncio, maior a sua inesperada carga explosiva. A proposta, a pequena bomba de relógio, é entregue ao leitor. Se a explosão se der ouve-se melhor no silêncio.”

Mas uma explosão já ocorreu no início da página e fora do poema. Rebentar a colina não é chegar à profundidade: o primeiro e mais inesperado resultado deste rebentamento é criar (descobrir, entrar) um espaço vazio, onde as “estalactites suspensas do céu calcário” constituem cristalizações do tempo. A explosão colocou subitamente como se fosse no mesmo plano da imediatidade das coisas (mas não é) o tempo das colinas rebentadas, o tempo dos camponeses que rebentam, o tempo do espaço oco, o tempo das estalactites.

O propósito do paralelismo parece claro. Quando deflagrar, a carga explosiva do poema vai *revelar* uma colina oca (um espaço vazio) e estalactites suspensas. Escrevera, na linha imediatamente anterior ao passo citado: “a memória, uma estalactite”:

O que faz a explosão (o poema, o livro, a arte)? Interrompe a experiência comum do tempo. E revela a possibilidade de uma outra experiência do tempo, ancorada nas estalactites da memória que a explosão fez descobrir. (Limite-me a anotar: Walter Benjamin recorre também à imagem da explosão na sua análise das condições e das consequências da descontinuidade, sobretudo nas 14.<sup>a</sup> e 15.<sup>a</sup> teses *Sobre o conceito de história*<sup>17</sup>).

Volto atrás. Não é pouca coisa que a arte suscite a mudança, a transfiguração da experiência do tempo. Não é pouca coisa que a arte seja, antes de mais, *isso*: o que desencadeia uma mudança do tempo, uma mudança da experiência do tempo. Mas um dos desenlaces da subversão da linearidade e da homogeneidade é permitir *uma concentração na obra*, uma concentração na “configuração saturada de tensões” que a obra é,

A obra, de certo modo, imobiliza o devir: é uma configuração que suspende o devir, é um modo de ser “um presente que não é transição”<sup>18</sup> – e nessa condição reside a singularidade da experiência que a obra permite.

Depois, aguardar a explosão e *saber ouvir*.

---

<sup>17</sup> Idem, *ibidem*, p. 229-30.

<sup>18</sup> Idem, *ibidem*, p. 230.