



COLEÇÃO
HESPÉRIDES
LITERATURA

34

FIGURAS DO IDIOTA

Literatura Cinema Banda Desenhada

Cristina Álvares
Ana Lúcia Curado
Sérgio Guimarães de Sousa

ORGANIZAÇÃO

hhuus



Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos

FIGURAS DO IDIOTA

Literatura Cinema Banda Desenhada

ORGANIZAÇÃO DE

Cristina Álvares

Ana Lúcia Curado

Sérgio Guimarães de Sousa

hhuus



Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos

FIGURAS DO IDIOTA

LITERATURA CINEMA BANDA DESENHADA

Organização: Cristina Álvares | Ana Lúcia Curado | Sérgio Guimarães de Sousa

Direcção gráfica: António Pedro

Edição do Centro de Estudos Humanísticos
da Universidade do Minho

© EDIÇÕES HÚMUS, 2015

End. Postal: Apartado 7081 – 4764-908 Ribeirão – V.N. Famalicão

Tel. 926 375 305

E-mail: humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V.N. Famalicão

1.ª edição: Fevereiro de 2015

Depósito legal: 386709/15

ISBN 978-989-755-115-4

ÍNDICE

11 **Introdução**

Cristina Álvares / Ana Lúcia Curado /
Sérgio Guimarães de Sousa

TEORIA DA IDIOTICE

17 **What kind of kind is “idiot”?**

João Ribeiro Mendes

29 **Sartre teorizador da estupidez**

Luís Pereira

45 **É possível rir com Bartleby?**

Luís Mourão

O VAZIO PESADO DA IDIOTICE

55 **Figuras do enigma: escritores e escritvães idiotas (Herman Melville, Fialho de Almeida e Bernardo Soares)**

Isabel Mateus

69 **Idiotas na ficção queirosiana**

Maria do Carmo Cardoso Mendes

81 **Quando idiotas nos passam a perna: efeitos discursivos de um personagem à deriva**

Clarisse Fukelman

95 **Conhecimento e (ir)racionalidade:
reflexos do conto “O espelho” de João Guimarães Rosa**
Cynthia Maria Jorge Viana

107 **Le voisin indélogeable: le vide pesant de l’idiotie
dans *Les Catilinaires*, d’Amélie Nothomb**
Cristina Álvares

HUMOR, SÁTIRA E CARNAVAL

119 **Arfia – Babanag , un couple d’idiots? *Dans la danse
du roi et Mille hourras pour une gueuse*,
de Mohammed Dib**
Rachida Simon

133 **Os limericks de Edward Lear:
a idiotice ao serviço do *nonsense***
Conceição Pereira

143 **L’ironie et la figure de l’idiot sous les traits du naïf :
procedé d’apprentissage et variante de la docte folie
dans les nouvelles de Mérimée**
Marie-Odile Ogier-Fares

155 **De *Borat* a *Os Simpsons*: a morte da idiotia
e o renascimento da idiotice ou o estranhamento
do mundo**
Paulo Alexandre e Castro

169 **A figura do idiota no *Animé***
Sara Joana Silva

179 **A soberana idiotice em *O Truculento* de Plauto
ou um espelho próximo do real**
Adriano Milho Cordeiro

IDIOTICE, INGENUIDADE E CINISMO

- 195 **L'Idiot en tant que tentative de réalisation d'un idéal éthique : entre Don Quijote, le Christ et l'autoportrait de l'auteur**
Mina Apic
- 205 **A figura de Schah-Baham nos contos orientais de Claude Crébillon**
Ana Alexandra Seabra de Carvalho
- 217 **Saber, patriarcado... e idiotia (Sobre *A Queda dum Anjo*, de Camilo Castelo Branco)**
Sérgio Guimarães de Sousa
- 227 **Depois da epopeia: ironia e desencanto n'Uma viagem à Índia de Gonçalo M. Tavares**
Pedro Meneses

IDIOTAS E PUERIS

- 243 **O idiota e a representação do (im)poder na literatura para a infância**
Sara Reis da Silva
- 253 ***The Idiot Boy* de William Wordsworth: Uma autofiguração romântica de liminaridade e marginalidade**
Paula Alexandra Guimarães

A-NORMALIDADES

- 267 **A vida como loucura na tradição erasmiana e sapiencial portuguesa**
Manuel Curado

- 281 **Expresar la soledad del yo.
Un ejemplo en una novela de Jordi Coca**
Maria Dasca
- 291 **“El subnormal encubierto” em Juan José Millás:
um espia de rara mobilidade
entre as duas faces do real**
Almerinda Maria do Rosário Pereira
- 301 **‘A magia e a idiotice**
João Peixe

CONHECIMENTO E (IR)RACIONALIDADE: REFLEXOS DO CONTO “O ESPELHO” DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Cynthia Maria Jorge Viana

cynthiaviana@gmail.com

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS, BRASIL

O real não está nem na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.

JOÃO GUIMARÃES ROSA

ESCREVER É A ARTE DE ENTRELAÇAR, precisamente, fios que vão tomando forma e significado. É arranjo de palavras, é se perder em pensamentos. É contar um enredo que se constrói em momentos de questionamento, de obscuridade, de paralisia e de sofrimento. Escrever parece ser um caminho para tentar resistir, e existir... Seria para o artista um movimento em que se vislumbra um ponto de luz? Indícios que apontam para o desejo de experimentar uma vida com menos sacrifícios e desencontros? Partindo de tais inquietações, este trabalho focaliza-se na profundidade e radicalidade do movimento empreendido pelo artista no momento da criação, a fim de discutir sobre sua capacidade de denunciar o sofrimento humano e social.

Inspira-se nas elaborações do filósofo frankfurtiano Theodor Adorno (1988) em sua *Teoria estética*, e na narrativa do conto “O espelho”, do escritor brasileiro João Guimarães Rosa (2005). Objetiva-se pensar uma possível aproximação entre caminhos que parecem aludir-se, o do artista e o do personagem do conto, a fim de discutir a universalidade da arte como conhecimento histórico e social. De antemão é necessário dizer que a discussão proposta não tem a pretensão de se embrenhar no debate contemporâneo sobre a possível morte da arte ou se uma determinada manifestação artística – ou ainda, um autor específico ou uma obra de arte em particular – deva ou não ser considerada como

95

.....
CONHECIMENTO
E (IR)RACIONALIDADE:
REFLEXOS DO CONTO
“O ESPELHO” DE JOÃO
GUIMARÃES ROSA
.....

Cynthia Maria Jorge Viana

arte. O objetivo não é tecer considerações sobre estímulos, sejam eles literários ou musicais, pois se entende que tal pretensão estaria além do alcance deste trabalho e do intuito da autora. Cabe deixar claro que, ao optar por ter como pano de fundo uma obra literária, a intenção não é classificá-la ou analisá-la, e sim pensar em uma possível aproximação entre trajetórias que parecem ser conduzidas pela possibilidade da descoberta e da experiência.

Começemos... Como um caçador de si mesmo, o personagem sem nome de Guimarães Rosa parece se preparar para um encontro. Por meio dos sentidos e de uma conversa travada com o leitor – aqui experimenta-se o contato com a forma escrita peculiar de Rosa^[1] –, o personagem inicia a narrativa de sua experiência, não aventura, como ele mesmo nomeia. A partir de tal narrativa é possível pensar uma trajetória que parte de um fato singular – o contato com a própria imagem refletida em um espelho –, em um dado momento particular, e que pode ser universalizado: a busca e o encontro com um outro de si. Neste sentido, o contato com a arte e o contato com o espelho parece se aproximar: enquanto o personagem parece ter sido levado, pelo olhar, a procurar algo para além de sua imagem refletida no espelho, o artista “(...) ver na escuridão o que nos passa totalmente despercebido na vida e comunicar-nos pela luz da arte” (Rosenbaum, 2008: 84).

E assim começa o personagem de Rosa, chamando o leitor para que o siga em sua narrativa-experiência:

Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições. Tomou-me tempo, desânimos, esforços. Dela me prezo, sem vangloriar-me. (...) O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho nem tenha idéia do que seja na verdade – um espelho? Demais, decerto, das noções de física, com que se familiarizou, as leis da óptica. Reporto-me ao transcendente. Tudo aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles.

¹ “A proposta de sua linguagem é desestabilizar o *status quo* da língua. (...) O ataque ao lugar comum, ao clichê, também atinge os provérbios e as máximas, desmontados para revelar sentidos imprevistos. Exemplos: ‘infelicidade é questão de prefixo’, ‘amor à futura vista’, ‘ele era um caso achado’, ‘no que lhe dizia desrespeito’, ‘num impasse de mágica’, ‘foi um Deus-nos-sacuda’ etc.” (Rosenbaum, 2008: 84).

Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo (Rosa, 2005: 113).

Apostando em um milagre que não se vê – ou na tentativa de ver algo que não se mostra facilmente e deixar de ver o que se mostra em demasia –, desde o início do conto, o personagem descreve um momento precioso, quando, a partir de seu estranhamento diante de sua imagem no espelho, inicia um trabalho minucioso para compreendê-la; trabalho que parecer estar alicerçado entre o enigma/problema que se coloca a ele e uma possível compressão do fenômeno. Por meio dos sentidos, principalmente da visão, o personagem inicia uma busca de si, incitado por uma questão fundamental: “Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível?” (*Ibidem*). Esta indagação surge depois do momento em que alguma coisa explode:

Foi num lavatório de edifício público, por acaso. Eu era moço, comigo contente, vaidoso. Descuidado, avistei... Explico-lhe: dois espelhos – um de parede, o outro de porta lateral, aberta em ângulo propício – faziam jogo. E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri... era eu, mesmo! O senhor acha que eu algum dia ia esquecer essa revelação? (*Ibidem*, 115).

Dada a desconfiança das imagens – talvez em alusão a Platão que atentava para a separação entre realidade e ilusão, ao indicar a força das imagens e o embuste a que elas poderiam levar os homens (Gagnebin, 1993) – refletidas por um espelho, e descartada a veracidade e a fidedignidade do meio fotográfico como dimensão capaz de captar momentos precisos, como saber se as imagens captam e revelam também as máscaras humanas? Partindo disso, o personagem conclui que as fotografias, “Valem, grosso modo, para o falquejo das formas, não para o explodir da expressão, o dinamismo fisionômico. Não se esqueça, é de fenômenos sutis que estamos tratando” (Rosa, 2005: 114). Sim, se trata de fenômenos sutis... E se trata, inclusive, de uma questão que também ao artista, no momento da criação, é-lhe fundamental: a tensão entre forma e conteúdo.

Em Adorno (1988), é possível destacar a relação entre arte e sociedade por meio de alguns elementos fundamentais que compõem a estrutura da arte. Entre os elementos que compõem tal estrutura, a forma e o conteúdo talvez sejam os mais precisos para fundamentar a crítica da arte à objetividade. Como um momento importante, mas não o único, a forma se refere ao conteúdo, a ele lhe dá sentido, e é, por ele, substanciada. A “unidade” da forma – caso seja possível nomear dessa maneira em Adorno – traduz-se como mediação do conteúdo no “seu outro”. Para ser unidade ou organização dos vários elementos, a forma proporciona a conexão de aspectos diversos. O processo de “formação” da obra surge da sedimentação do conteúdo, e, entrelaçando-o à logicidade da obra e à forma, Adorno afirma que,

Incontestavelmente, a substância de todos os momentos de logicidade ou, mais ainda, a consonância das obras de arte é o que se pode chamar a sua forma. (...) A dificuldade em isolar a forma é condicionada pelo entrelaçamento de toda a forma estética com o conteúdo; deve ser concebida não só contra ele, mas através dele (*Idem*, 162).

Na tensão entre forma e conteúdo, a forma traz a mediaticidade^[2] das obras de arte. Essa mediaticidade desmente a ideia da arte como algo imediato e coloca a forma como a elaboração das partes que constituem a arte. Ao condensar os elementos que tornam as obras de arte inteligíveis e críticas, a forma se faz como mediação entre a estrutura social, alvo da sua crítica, e a própria obra à qual dá substância, e é desta relação, que se pode pensar na aproximação entre arte e sociedade.

Voltemos ao conto de Rosa... Como um caçador de sua “vera forma”, o personagem roseano, por meio de infundáveis especulações, embrenha-se em um movimento desesperado na tentativa de entender a rotina e a lógica do mundo. Em um salto substancial que o conduz

² “O que, em rigor, nelas aparece como evidente e ingênuo, a sua constituição como algo que se apresenta em si coerente, por assim dizer, sem falhas e, portanto, imediatamente, é devido à sua mediação em si. Só assim elas se tornam significantes e seus elementos se transformam em signos. Nas obras de arte, tudo o que se assemelha à linguagem se condensa na forma, convertendo-se deste modo em antítese da forma, em impulsos miméticos. A forma procura fazer falar o pormenor através do todo” (Adorno, 1988: 166).

para além do físico, o movimento do personagem – que para alguns poderia ser uma fuga da realidade, da “racionalidade” e da normalidade –, parece refletir a sua necessidade de ir para além da máscara a fim de conhecer seu núcleo, e revelar e eliminar a mentira em que se converte a aparente vida humana. A partir do momento em que vê a sua imagem, da qual desconfia, parece que tudo fica mais complicado. A estranha imagem, que lhe parece tão familiar, leva o personagem a procedimentos técnicos que o norteiam em sua busca, a fim de transpor possíveis máscaras e pré-conceitos, fruto de deformações subjetivas e objetivas.

Desde aí, comecei a procurar-me – ao eu por detrás de mim – à tona dos espelhos, em sua lisa, funda lâmina, em seu lume frio. (...) Quem se olha em espelho, o faz partindo de preconceito afetivo, de um mais ou menos falaz pressuposto: ninguém se acha na verdade feio. (...) O que se busca, então, é verificar, acertar, trabalhar um *modelo* subjetivo, preexistente; enfim, ampliar o ilusório, mediante sucessivas novas capas de ilusão. Eu, porém, era um perquiridor imparcial, neutro absolutamente. O caçador de meu próprio aspecto formal, movido por curiosidade, quando não impessoal, desinteressada; (...). Operava com toda a sorte de astúcias: o rapidíssimo relance, os golpes de esguelha, a longa obliquidade apurada, as contra-surpresas, a finta de pálpebras, a tocaia com a luz de repente acesa, os ângulos variados incessantemente. Sobretudo, uma inembotável paciência. (...) Se quiser, não me desculpe; mas o senhor me compreende (Rosa, 2005: 116).

Para o personagem, o não saber e o desejo de tatear, desajeitadamente, a fim de conhecer as coisas do mundo, tornam-se o ponto de partida para o seu experimento – o qual, segundo ele, é acessível a qualquer um que o deseje executar, mesmo que careça de cientificidade, posto que está, desde o início, sujeito a sérias deformações. A necessidade de transluzir o engano, o leva a começar sua investigação com os aspectos supostamente mais elementares: a definição e a função de um espelho a partir das leis da física, e se estende à classificação deles em bons ou maus, segundo sua capacidade de refletir a imagem, ou entre aqueles espelhos que a favorecem ou a detraem. Ao longo da sua pesquisa e dos experimentos, o personagem traz a dimensão

temporal e a sua desconfiança a respeito dos olhos. Como os olhos são capazes de levar ao engano é preciso duvidar do que se vê. Para ele, “(...) os próprios olhos, de cada um de nós, padecem viciação de origem, defeitos com que cresceram e a que se fizeram, mais e mais. (...) Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim” (*Idem*, 114). Cabe ressaltar que é por meio dos olhos, ou melhor, estampado neles, que se pode dimensionar a constituição humana como histórica, que, refletida no espelho, traz a percepção do tempo que passou, as cicatrizes e as marcas deixadas por uma vida de sacrifícios, dores e, também, esperanças.

Na sequência da experimentação, além do uso de recursos empíricos e das mudanças no modo de focar o próprio rosto diante do espelho e de diferentes intensidades de luz, começam as comparações com animais e a suspensão de componentes que o constitui³. Seguem, a partir disso, as abstrações: do elemento hereditário, que remete à natureza biológica e histórica; das paixões, contato afetivo que pode levar a momentos formativos de perda de si e alienação no outro; e, ainda, a retirada de outros dois elementos: o que “(...) em nossas caras, se materializa idéias e sugestões de outrem; e os efêmeros interesses, sem seqüência nem antecedência, sem conexões nem fundura” (*Idem*, 118). Estas tentativas de esvaziamento de si se fazem como um caminho metodológico que busca conferir à experiência um rigor mais científico, e por assim dizer, positivista. Como conseqüências dessa corajosa investigação vêm o escurecimento, as dores de cabeça e o proposital deixar de se olhar no espelho. Isso se segue até o momento em que, após retirar os elementos que o constitui, o personagem olha e não mais vê a sua imagem. Assim ele se expressa diante da não-imagem:

Mas, com o correr do quotidiano, a gente se aquieta, esquece-se de muito. (...) Um dia... Desculpe-me, não viso a efeitos de ficcionista, inflectindo de propósito, em agudo, as situações. Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. (...) Apalpei-me, em muito. Mas, o

³ “Concluí que, interpenetrando-se no disfarce do rosto externo diversas componentes, meu problema seria o de submetê-las a um bloqueio ‘visual’ ou anulamento perceptivo, a suspensão de uma por uma, desde as mais rudimentares, grosseiras, ou de inferior significado” (Rosa, 2005: 117).

invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era o transparente contemplador? (...) Tanto dito que, partindo para uma figura gradualmente simplificada, despojara-me, ao termo até à total desfigura. E a terrível conclusão: não haveria em mim uma existência central, pessoal, autônoma? Seria eu um... des-almado? (*Idem*, 119).

Um des-almado... Seria ele um desalmado? Seríamos nós uns des-almados? Essa pergunta é para o leitor, mas o questionamento é do personagem. Ou seria dos dois? A percepção da falta de um centro e o não ver a própria imagem parece levar o personagem a um aquietar momentâneo [e desesperado], uma parada precisa para que as coisas voltassem a ter algum sentido. Sentido? Seria isso o que buscava, ou justamente, o contrário, o des-sentido, o sem-sentido, o não-sentido... Que conhecimento busca revelar por meio deste procedimento racional?

Dada a fatalidade da experiência, um dia, depois de alguns anos, inevitavelmente, ou ocasionalmente, o cintilar de uma luz permite que o personagem recupere sua visão [ou sua imagem]: depois do sofrimento e de uma investigação intensa na qual parecem estar entrelaçados uma busca por si e momentos de completa cegueira – o ver e o não ver –, o personagem volta a ver sua imagem, não aquela, a atual, mas a de um menino, que, por fim, era ele mesmo.

Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto – quase delineado, apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Só. Será que o senhor nunca compreenderá? (*Idem*, 120).

Após a visão da criança no espelho e acrescido ao questionamento acima, a narrativa termina com uma provocante pergunta, na qual se tem a abertura para infinitas possibilidades que podem levar a diferentes concepções e interpretações, tal é a beleza da escrita literária. Sobre a vida, o personagem continua:

Devia ou não devia contar-lhe, por motivos de talvez. Do que digo, descubro, deduzo. Será, se? Apalpo o evidente? Tresbusco. Será este

nosso desengonço e mundo o plano – intersecção de planos – onde se completam de fazer as almas? Se sim, a ‘vida’ consiste em experiência extrema e séria; sua técnica – ou pelo menos parte – exigindo o consciente alijamento, o despojamento, de tudo o que obstrui o crescer da alma, o que a atulha e soterra? Depois, o ‘salto mortale’... – digo-o, do jeito, não porque os acrobatas italianos o aviventaram, mas por precisarem de toque e timbre novos as comuns expressões, amortecidas... E o julgamento-problema, podendo sobreviver com a simples pergunta: - ‘*Você chegou a existir?*’. Sim? Mas, então, está irremediavelmente destruída a concepção de vivermos em agradável acaso, sem razão nenhuma, num vale de bobagens? (*Ibidem*).

Você chegou a existir? Seríamos, nós leitores, capazes de fazer essa pergunta? Aliás, nos interessaria perguntar-lhe sobre sua existência? Seria ela fictícia ou real? Um personagem que ao ver sua imagem em um espelho de um edifício público começa a buscar, racionalmente e por meio de métodos científicos, sua verdadeira forma e, por fim, chega à sua imagem de menino, existiria ou tudo teria sido fruto de sua imaginação? A despeito disso, o que chama a atenção é que, emaranhadas a todas essas perguntas do personagem, tem-se um caminho interessante para pensar uma possível aproximação entre sua trajetória e a do artista em seu processo de criação. Em semelhança ao personagem do conto, que em um lavatório de um edifício é levado a uma descoberta inevitável, não seria o artista tomado pela fatalidade do trabalho de criação artística do qual ele não pode escapar? Estaria condensado neste trabalho algo de uma vida sofrida que grita pela sua realização? E, mais que isso, em que medida estaria no ato da criação a possibilidade de universalização de um ato singular?

O processo de criação artística, tendo como base a *Teoria estética* de Adorno, revela o homem como ser social e historicamente determinado que, por meio do contato com as suas cicatrizes e deformações, trabalha contra as exigências da divisão social do trabalho. Por estar organizado na obra elementos que remetem à interioridade, o processo de criação de uma obra de arte, ao condensar as impressões do artista, só o faz considerando-o como mediação social. Ao sentir as impossibilidades da realização do humano, uma obra, que tensiona forma e conteúdo, revela uma sociedade aquém de suas realizações.

Partindo destas contribuições e de uma possível “divisão” do conto em quatro movimentos^[4] – primeiro: não-ver a própria imagem e, de súbito, passar a vê-la refletida em um espelho; segundo: buscar e pesquisar, incessantemente, a verdade da imagem, agora, vista; terceiro: como resultado de obstinada procura, deixar de vê-la; quarto: (re)vê-la, não a primeira imagem, mas a imagem de si criança –, pensa-se também o caminho do artista em seu processo de criação. O primeiro movimento faria alusão ao momento em que o artista, assim como o personagem do conto, está na dialética “não-ver e ver”: ele, semelhante ao que ocorre com toda a humanidade, está encerrado nas amarras ideológicas da sociedade industrial que embotam os sentidos e impedem que sejam vistos e revelados aquilo que a legitima. A participação subjetiva do artista na arte se configura como um elemento de denúncia contundente contra a violência provocada por esse contexto ideológico. Em meio às mutilações sociais, o artista – enredado como estão os demais na ideologia social –, torna-se potencialmente capaz de, por meio de um procedimento racional, elaborar uma obra que denuncia o sofrimento desmesurado de uma vida sem sentido.

O segundo movimento – que no conto é representado pelo momento em que o personagem “estranha” a imagem que vê refletida no espelho e inicia sua busca por compreendê-la –, pode ser entendido como uma alusão ao instante em que o artista, arrebatado pela moção pulsional – meio para a objetivação da arte – estranha o existente e se perde no precipício de um trabalho metódico, o trabalho da criação, que resiste e revela a descoberta do que poderia não ser: um mundo de sacrifícios desmedidos que obsta a realização do indivíduo. Nessa busca, o artista se defronta com algo categórico: na tensão entre o momento subjetivo e o objetivo dentro da própria estrutura da arte, a obra vale por si, dada a tensão forma e conteúdo de sua logicidade estrutural imanente. Diante disso, o artista sente, como em um estremeamento por vezes fugaz, que sua participação subjetiva, apesar de ser o momento de objetividade

CONHECIMENTO
E (IR)RACIONALIDADE:
REFLEXOS DO CONTO
“O ESPELHO” DE JOÃO
GUIMARÃES ROSA

Cynthia Maria Jorge Viana

⁴ A discussão realizada a partir deste ponto, encontra-se, detalhada, na dissertação “A arte como historiografia do sofrimento: reflexões acerca da arte como conhecimento crítico da sociedade – elementos da participação subjetiva no processo de criação artístico em Theodor W. Adorno, de minha autoria, defendida no PPGPSI/UFESJ/Brasil, em 2010, sob orientação da profa. Dra. Kety Franciscatti.

da obra, é um entre outros elementos que a constitui. Sua busca é um infundável e preciso caminho de fazer, desfazer e refazer, cada vez mais árduo, obscuro e revelador.

O terceiro movimento remete à etapa no conto em que o personagem, ao se encontrar tão imerso na procura do que verdadeiramente ele é, começa a retirar todos os elementos que o compõem para saber sua verdadeira forma, e deixa de ver a sua imagem. Se o personagem é acometido pela necessidade dessa procura, poder-se-ia inferir que o artista é acometido pelo ponto cego da fatalidade do processo de criação, do qual não tem como escapar: a realização da obra, a necessidade da criação, um caminho que em a moção pulsional revela sua força em sua fraqueza. Esse processo leva a um “não ver”, cegueira que, no conto, faz o personagem negar a sua constituição; e, no processo de criação de uma obra arte, pode remeter as possibilidades de representação, apresentação, re-apresentação ou exibição da realidade: seja “na” forma, que, tensionada com outros elementos, permite ao artista exibir-se como negação da realidade existente, seja “como” forma, como mera exibição, mimese da mimese, o que aproxima a subjetividade do artista a uma subjetividade administrada.

Por fim, no quarto movimento, uma referência ao momento em que o personagem do conto revê a sua imagem refletida no espelho – uma imagem de criança, um rosto ainda não formado –, diz de um retorno à universalidade: é por meio do mergulho no particular que a arte é capaz de dizer das mazelas da humanidade, a qual, presa à autoconservação, ainda não faz justiça ao reino da liberdade e da felicidade. O artista, depois de se abandonar ao precipício da criação, incitado pela tensão “não-ver/ver/não-ver”, traz a universalidade da humanidade condensada em sua obra. Não fala de si, fala de uma humanidade, que presa a luta pela sobrevivência, ainda não experimentou o flutuar na água olhando para o céu livre de ameaças (Adorno,1993). Como uma criança, que em seu tatear experimenta o mundo, o artista, por meio de sua obra – não de sua vida ou imagem pessoal –, revela a arte como um conhecimento que possibilita contato com a realidade e crítica a ela, posto que esta se configura como uma esfera capaz de produzir experiência.

Cabe ressaltar, para finalizar, que ao elaborar uma obra, o artista parece dar forma a um quebra-cabeça que, a cada peça encaixada, abre

caminho para uma nova descoberta. Tal travessia pode revelar as (im) possibilidades que cintilam e clamam por uma vida justa e livre. O conhecimento produzido por meio desta experiência torna-se esclarecedor na medida em que esta pode, no confronto com a realidade, evidenciar a possibilidade de se estar livre das premências do trabalho e das auguras do sofrimento. A vida que se espera é uma vida “(...) sob a luz incessante do seu dia feriado (...)” (*Idem*, 97), na qual, como uma criança, se possa desfrutar livre do medo e da ameaça. A leveza da vida estaria uma em história que não fosse mais a história do horror e na qual a humanidade tivesse a sua realização assegurada.

Referências

- ADORNO, Theodor W. (1988), *Teoria estética*, trad. Artur Morão, Lisboa, Edições 70 [1970].
- ____ (1993), *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*, trad. Luis Eduardo Bicca, São Paulo, Ática [1951].
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie (1993), “Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin”, *Perspectivas*, vol.16, pp. 67-86, disponível em <http://seer.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/771/632>, consultado em 06/03/14.
- ROSA, João G. (2001), *Grande sertão: veredas*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira [1956].
- ____ (2005), *Primeiras estórias*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira [1962].
- ROSENBAUM, Yudith (2008), “Notas sobre o conto ‘O espelho’, de Guimarães Rosa”, *Ide* (São Paulo), vol. 31, n° 47, pp. 84-87, disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ide/v31n47/v31n47a15.pdf>, consultado em 06/03/14.

.....

Idios é o que é irredutivelmente original, próprio, singular, logo anormal, no sentido de impossível de normalizar, de socializar e de tratar. Corpo estranho que a racionalidade segrega e não assimila, a idiotice aparece na figura do ser ausente, abandonado ao vazio, à passividade absoluta, indiferente, apático e inerte, imerso/a num torpor que sobrepõe não pensar e não ser e o/a instala no limiar letárgico da morte em vida. Estudar a figura do idiota é circunscrever uma zona intratável e opaca na relação a nós mesmos e aos outros. Mas se a idiotice é o que resta do nada donde provimos e a marca da nossa humilhação original, não será ela também a condição de possibilidade de uma autêntica e intensa relação ao ser? Ela faz parte, com a ingenuidade, a indiferença e a bonomia, das virtudes passivas, assentes na gratuidade e na pura perda. A idiotice não tem pois lugar num mundo movido pelos imperativos contabilísticos da eficácia, da produtividade e do lucro e a sua natureza intratável aparece como uma forma de resistência ética e política. De Perceval a Bartleby, o idiota, aqui próximo do místico, desvela a inconsistência e a fragilidade das normas coletivas e das convenções sociais. Radicalmente singular, o idiota atrapalha e incomoda, porque, na sua ignorância e na sua inépcia, é um inadaptado que não entra ou entra mal no jogo social, bloqueando o *automaton* das racionalidades, introduzindo ruído na comunicação, avariando a semântica, destabilizando a ordem das coisas.

.....

9 789897 551154

ISBN 978-989-755-115-4