

Abah Andrade

O MITO DE LÚCIFER

Belchior e a filosofia como o diabo gosta



Haverá um momento na análise das letras de Belchior em que se falará de povo e da necessidade de se resgatar o povo. O ponto central a ser, antes de tudo, assegurado é: não existe povo. Sem isso em mente tudo se turva facilmente e muito facilmente perdemos o fio da diferença (por meio da qual se antevê também a identidade), da diferença entre o real efetivo e a aparência de realidade. Não existe povo, ou ele existe como nada, como magma, como personagem em busca de um ator; coisa fungível ou conteúdo indistinto em busca de forma distinta, ou forma pura, abstrata, que pode absorver quaisquer conteúdos misturados ou misturáveis. Algo como que “selvagem”, “bruto”; sedimentos de estuque a espera de escultura. Daí, se tomamos como critério a autoconstituição popular como produção de realidade efetiva, então o povo existe ainda menos; porque, para constituir-se a si mesmo, serpente completa, jiboia que a tudo abarca, numa palavra, como totalidade viva, seria preciso que detivesse em seu poder todos os instrumentos e mecanismos de apropriação e criação de mundo, isto é, os meios de produção econômica, de produção política, de produção cultural etc. Quando isso pode acontecer? Marx e o marxismo tentaram dar uma resposta a essa pergunta, e em nome daquela resposta (a revolução social), fizeram-se a si mesmos mais uma dentre outras frentes possíveis de constituição de povo. Deixaram de ver, contudo, exceção feita a Walter Benjamin, que a autoconstituição é processo de simbolização tanto ou muito mais que de revolução (a própria revolução é um símbolo, mais que um ato de abalo), e que a simbolização, uma vez efetuada, tende, em sua qualidade de ato, a fazer ruir até mesmo o próprio marxismo se ele se oferece como pensamento cristalizado.



O MITO DE LÚCIFER

SÉRIE



Filosofia *Menor*

DIRETOR

Prof. Dr. Abrahão Costa Andrade

COMITÊ CIENTÍFICO

Profa. Dra. Ana Paula Buzetto Bonneau (UFRN)

Prof. Dr. Cristiano Bonneau (UFPB)

Prof. Dr. Edson Adriano Moreira (UFCG)

Prof. Dr. Érico Andrade (UFPE)

Prof. Dr. Hélder Machado Passos (UFMA)

Prof. Dr. Jaimir Conte (UFSC)

Prof. Dr. Jozivan Guedes (UFPI)

Prof. Dr. Marcelo Primo (UFS)

Prof. Dr. Marconi Pequeno (UFPB)

Prof. Dr. Marcos Fábio Alexandre Nicolau (UVA)

Profa. Dra. Mariana de Almeida Campos (UFBA)

Profa. Dra. Mariana Fisher (UFPE)

Prof. Dr. Miguel Ângelo Carmo (UFPB)

Profa. Dra. Olgária Chaim Feres Matos (UNIFESP)

Prof. Dr. Saulo Henrique Souza Silva (UFS)

Prof. Dr. Sérgio Luís Persch (UFPB)

Prof. Dr. Sílvio Rosa Filho (UNIFESP)

Prof. Dr. Ubiratane de Moraes Rodrigues (UFMA)

Prof. Dr. Ulisses Vaccari (UFSC)

C O L E Ç Ã O A B A H

O MITO DE LÚCIFER

BELCHIOR E A FILOSOFIA COMO O DIABO GOSTA

Abah Andrade



Diagramação: Marcelo A. S. Alves

Capa: Lucas Margoni



A Editora Fi segue orientação da política de distribuição e compartilhamento da Creative Commons Atribuição-Compartilhual 4.0 Internacional https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.

COLEÇÃO ABAB

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

ANDRADE, Abah

O mito de Lúcifer: Belchior e a filosofia como o diabo gosta [recurso eletrônico] / Abah Andrade
-- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2022.

111 p.

ISBN: 978-65-5917-657-1

DOI: 10.22350/9786559176571

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Belchior; 2. Filosofia brasileira; 3. Música; 4. Sujeito de sorte; 5. Linguagem; I. Título.

CDD: 100

Índices para catálogo sistemático:

1. Filosofia 100

E a única forma
que pode ser norma
é nenhuma regra ter,
é nunca fazer
nada que o mestre
mandar.

Sempre desobedecer.
Nunca reverenciar.

(Belchior)

SUMÁRIO

NOTA PRELIMINAR	11
1 A OBRA COMO CIFRA	14
2 APENAS UM RAPAZ	21
3 VELHA ROUPA COLORIDA	37
4 COMO NOSSOS PAIS	54
5 SUJEITO DE SORTE	73
6 COMO O DIABO GOSTA: O MITO DE LÚCIFER	88
REFERÊNCIAS	108
SOBRE O AUTOR	111

NOTA PRELIMINAR

“Seja qual for meu poder,
nada posso fazer sem o povo.”

(Pelasgo, rei de Argos,
in: *Suplicantes*, de Ésquilo, vv. 398-99)

Haverá um momento na análise das letras de Belchior em que se falará de povo e da necessidade de se resgatar o povo. O ponto central a ser, antes de tudo, assegurado é: não existe povo. Sem isso em mente tudo se turva facilmente e muito facilmente perdemos o fio da diferença (por meio da qual se antevê também a identidade), da diferença entre o real efetivo e a aparência de realidade. Não existe povo, ou ele existe como nada, como magma, como personagem em busca de um ator; coisa fungível ou conteúdo indistinto em busca de forma distinta, ou forma pura, abstrata, que pode absorver quaisquer conteúdos misturados ou misturáveis. Algo como que “selvagem”, “bruto”; sedimentos de estuque a espera de escultura.

Existem, outrossim, frentes diversas de constituição *popular*, com maior ou menor sucesso em sua realização de “esculpir” uma realidade popular. O poder emana do povo e é sempre seu poder. – Mas poder de qual povo? Essas frentes de constituição, sempre em conflito entre elas, tendem a especificar o seu “povo” e fazê-lo vir ao ser de um modo ou de outro, não para que o povo tome o poder, mas para que a frente tome o poder como frente, tomando a frente do povo, deixando-o para trás tão

logo se adentra no poder: tem sido assim ao menos desde a Revolução francesa de 1789. Trata-se sempre (como se) de uma cabeça de cobra sem cobra que a constitua, ou que a constitui, sim, mas como uma mera calda obsoleta.

Daí, se tomamos como critério a autoconstituição popular como produção de realidade efetiva, então o povo existe ainda menos; porque, para constituir-se a si mesmo, serpente completa, jiboia que a tudo abarca, numa palavra, como totalidade viva, seria preciso que detivesse em seu poder todos os instrumentos e mecanismos de apropriação e criação de mundo, isto é, os meios de produção econômica, de produção política, de produção cultural etc. Quando isso pode acontecer? Marx e o marxismo tentaram dar uma resposta a essa pergunta, e em nome daquela resposta (a revolução social), fizeram-se a si mesmos mais uma dentre outras frentes possíveis de constituição de povo. Deixaram de ver, contudo, exceção feita a Walter Benjamin, que a autoconstituição é processo de simbolização tanto ou muito mais que de revolução (a própria revolução é um símbolo, mais que um ato de abalo), e que a simbolização, uma vez efetuada, tende, em sua qualidade de ato, a fazer ruir até mesmo o próprio marxismo se ele se oferece como pensamento cristalizado.

Tudo se passa como se reivindicássemos uma crítica da economia política da simbolização, por meio da qual aproveitaríamos a matéria da extinção do povo, a saber, a assim chamada “liberdade individual”, fruto nascido podre no chão fecundado pelo corpo putrefato do povo, enterado junto com o deus cuja morte fora anunciada pelo louco nietzschiano em pleno mercado público da Gaia ciência, para conceber com ela o símbolo de um povo infinitamente pequeno.

Com seu quinhão de selvageria e sua fome de arte e elaboração de realidades, a constituição desse povo infinitesimal não deixaria de ser uma outra revolução. Mas também esse povo infinitamente pequeno não existe fora de um processo de produção simbólica, nos entrecruzamentos entre crítica e significação, a começar dentro do discurso filosófico como resistência à deliquescência de sua época atual¹.

¹ Este trabalho foi escrito nos intervalos de descanso do trabalho no estágio de pós-doutorado em Filosofia. Agradeço, então, ao Departamento de Filosofia da UFPB, que me permitiu afastamento para realizar esse estágio, em 2015, junto à Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), sob a supervisão do Prof. Dr. Jaimir Conte, a quem também agradeço a convivência crítica e amiga. Agradeço também ao Grupo Hume, pelas tardes de conversa, estudo e descontração: Jaimir, Emerson, Italo, Maylla, Lourenço, Paola, e aos demais, como Bia, imensa figura.

1

A OBRA COMO CIFRA

A Giovanni Queiroz,
com saudade

Trazer a Coisa à linguagem – eis um modo acertado de dissolver a Coisa nela mesma sem perder nada dela em termos de uma sua experiência. A linguagem seria o acolhimento de tudo quanto, deixado de ser ente, pôde tornar-se significação, mas para melhor ser apreendida como “mundo” na própria significação. Dissolvida na palavra, na imagem, na dança, na escultura, na arquitetura, na música, a Coisa vira significação e, uma vez significação, ela cria em torno de si uma constelação de sentidos: é a essa constelação que às vezes chamamos de “mundo”, onde já não há mais um centro, senão uma lufada de sentidos em recíproca exterioridade.

Em torno de si, portanto, é modo de falar, pois uma vez constelação, não há mais estrela no centro, o centro é a própria dissolução do existente no núcleo da linguagem, a tornar viva a linguagem, cuja vida é justo a falta de núcleo, a falta de “sentido último”. Dita, por exemplo, na palavra, a Coisa torna-se não-coisa, absurdo. “Ai que dor” não tem nada a ver com a dor que eu estou sentindo. Não é uma descrição de uma paisagem, de um objeto. Diante do tremendo sentimento de dor, a expressão “ai que dor”, se quer dizer o horrível desse sentimento, não passa de um absurdo, pois uma dor que pudesse ser descrita a partir do doente deixaria de ser dor.

Mas é esse absurdo, em todo o caso, que faz sentido. Na verdade, toda tentativa de fugir do absurdo, ciência ou religião, o quinto livro da *Metafísica* de Aristóteles, ou o bom e velho senso comum, o senso de realidade, tudo isso será sempre uma tentativa de precisar a palavra, apertá-la, seja no dogma, seja na lei universal, seja a palo seco para dizer no estreitado gogó de seu sentido exato somente um algo de cada vez.

Ora, não há esse algo preciso a ser dito na palavra não-científica e não-religiosa, não-filosófica, não-comum, isto é, na palavra poética. É sempre um buraco o que a palavra poética traz ao dizer seu pleno. Buraco ou musicalidade. Ou dor, uma dorzinha quase imperceptível, mas ininterrupta, e que nos chega como uma cantilena longínqua desde o mais íntimo de nós. De qualquer forma, algo bem próximo daquele silêncio de que é feita toda boa música, cujas oscilações nos leva ao lugar-algum, onde se pode gozar da experiência musical.

O som, a imagem acústica, é apenas uma roupagem. Adivinhar o que se guarda nele é que é fazer a experiência da Coisa trazida à linguagem. Mas nada disso se consegue sem imaginação. Esta, ela é o poder de fazer vir ao ser aquilo que ao mesmo tempo resiste e se entrega à linguagem como sendo o “divino”. O “divino”, aquele buraco, aquela musicalidade, aquela dorzinha que é toda a nossa existência; nada, seja como for, que poderíamos preencher, mas de que nos preenchemos de cada vez que dele tiramos algo para nós, ao fazer, em nós, de nós mesmos, esse ato de tirar, de ir tirando enquanto se vai existindo: o “divino” é o inesgotável em nós, porque ele não “aparece” naquilo que acumulamos, porém no desprendimento do que temos e somos.

É um processo aparentemente paradoxal: quanto maior o buraco devido a nossos “saques”, quanto mais “saques” dele fazemos, menos vazios nós ficamos, e mais provas materiais fornecemos do quanto pode

o nosso vazio mais próprio, a nossa dorzinha de existir, que acabamos de chamar de o “divino” em nós. Desprender para ter acesso a ele; ter acesso a ele para “sacar”, para encher as mãos. Mas encher as mãos de quê, se só podemos tocá-lo se estivermos de mãos vazias?

O vazio ou como já dissemos o “divino” ele mesmo é uma experiência de amor. O que trazemos do “divino” para nós, isto só é nosso quando o damos, porque somente quando fazemos a experiência de sermos nós mesmos o buraco que nos constitui é que ficamos mais perto da partilha; e na medida que a partilha implica o outro e a doação, a mistura de alteridade e partilha faz realizar-se o próprio “divino” como “vida espiritual”, isto é, como sociabilidade sadia.

Eis o mistério do amor, da ligação, da philia que compõe articulações de sensações, de impressões, de relações e de relações sociais: dar o que não se tem, como alguém já o disse, a quem não quer receber; e não o quer, acrescentemos, somente porque, também amando, está na faina de também entregar de si ao outro aquilo que mais lhe falta. O amor, como o “divino”, é sempre uma reciprocidade de doações.

Salvo engano, deve ser por isso que o maior dos desesperos não é a suposta miséria de não ter o que dar, mas a tristeza realmente miserável de não haver supostamente quem receba esse “não ter” que nos constitui desde o mais dentro de nosso dentro.

Enquanto recusamos o que o outro nos dá, nós damos ao outro o que ele recusa nos entregando. E de recusa em recusa, ou de entrega em entrega, súbito entendemos que ser sozinho não é uma situação contingente, mas uma condição humana de extremo alcance.

A solidão aparece num primeiro momento como experiência dolorosa não porque ficamos vazios, mas porque, desse vazio, parece não haver quem, escolhido por nós, possa tirar algum proveito do que

esperamos oferecer. Amar é quando o vazio em nós se disponibiliza para alguém. Solidão é quando o vazio se satura e não há quem dele colha sequer uma pétala sem cheiro da flor invisível.

No amor e na solidão, porém, o estado-de-coisa essencial é sempre o mesmo: o vazio nos é constitutivo, e buscar ao Deus religioso é dar provas da necessidade e da universalidade desse vazio, porque buscar o Deus é inventar o que a nós nos soa como ausência. É catapultar para o absolutamente transcendente aquilo que, entrementes, viceja sem cuidado na imanência de cada um. Ora, cuidar desse “divino” imanente é descobrir que, na mais profunda solidão, temos dentro de nós uma companhia, com a qual mantemos contato quando nos fazemos artistas.

A obra de arte, com efeito, é uma forma de buscar aquele “divino” imanente; ela indica, em sua mera existência, a efetividade do buscado e a afetividade do ausente. Nesse sentido, toda obra de arte é uma experiência amorosa, a construção de uma reciprocidade, um ato de doação. Todo artista, enquanto artista, é um doador, um agente amoroso.

*

Uma obra de arte, popular ou erudita, pode ser pensada como a cifra do tempo em que foi gestada e produzida. Theodor Adorno, secundando Walter Benjamin, desenvolve essa ideia em sua *Teoria estética*. Mas, se pudéssemos lançar mão, antes, de uma imagem, diríamos: toda obra de arte é ponta de um iceberg, e este é a totalidade da experiência humana a que a obra, displicentemente ou não, faz referência no adensamento de suas significações. Esse adensamento demanda decifragem. Quando, então, deciframos uma obra, não teríamos acesso também àquela experiência total de que ela era uma ponta?

Mas a grande obra de arte, erudita ou popular, além de ser a cifra de sua época, traz em si, por tortos canais, a recordação de todas as épocas passadas, vividas como fecundação ou entrave do tempo da obra, e também sabe, por caminhos diretos ou indiretos, comunicar-se com o tempo futuro, o presente de quem a recebe, de quem a frui.

A obra é, portanto, cifra, recordação e perspectiva (ou vidência). E é somente quando guarda em si essa tripla relação temporal que então consegue forjar um distanciamento de si mesma como forma de poder elaborar – *no quadro de aflições que a consome* – uma visão crítica da experiência humana envolta naquele tripé das épocas, distanciamento sem o qual, de arte, fácil a obra se deixa transformar em simples documento.

Não seria, a fruição também uma tarefa interpretativa? Presente, a obra é dádiva, e a gozamos; presente em face do intérprete, a obra é cobrança de compreensão, e precisamos lhe interpretar os sentidos, interrogando suas significações, as camadas de tempo e de vida sedimentadas nas palavras, quando obra de linguagem, e combinadas em sua composição, numa experiência sim dialética, onde fruir é também pensar, e pensar, menos que responder a uma questão, é traduzir a pergunta que a obra em si persiste em elaborar e fazer a quem se deixa levar por sua forma, o princípio ativo pelo qual cada parte dela puxa para si o todo, e pelo qual o todo perfaz a vida de cada parte.

*

Afinado na confiança desse poder da linguagem de dizer na palavra mais do que palavras, e insistir numa questão que é problema para nós, leremos as canções do disco *Alucinação*, de 1976, do compositor

Antonio Carlos Gomes Belchior Fontenelle Fernandes, nascido na cidade de Sobral, no Ceará, e conhecido e amado simplesmente como “Belchior”.

Esse artista, é verdade, não me deixa pensar tudo: eu só posso pensar dele e com ele o que o próprio permite; mas o que ele permite pensar dele faz muito mais precisa e coerente a expressão de minhas ideias, a expressão do que eu preciso pensar, não porque enfim tenha algo urgente a dizer, mas, porque tem em si a necessidade de ser pensado, sob pena de, ao ficar impensado, nos lançar por sua não-expressão à expressão da convivência com os poderes instituídos.

É ele quem diz, sou eu quem pensa; e entre o dizer e o pensar passa a existir uma coordenação: o pensar estende o alcance do que foi dito; o dito limita o voo do pensamento sem lhe cortar as asas da imaginação pensante, dando ao pensado a determinidade contra eventual má infinidade, outro nome para a deliquescência intelectual, ou o subjetivismo impressionista incapaz de considerar a resistência “natural” do objeto de estudo.

Juntos, ele e eu, numa distância de quarenta anos, tateamos um encontro possível; cavamos uma brecha contra a mesmice; cultivamos a fé na invenção; vislumbramos a invenção de outra fé – e mantemos aceso o profundo carinho às aspirações jovens dos jovens de todas as idades.

Inspirado em Olgária Matos que, em seu livro *Contemporaneidades* (2009), dedica páginas luminosas à articulação entre filosofia e música popular brasileira, meu interesse aqui é entrar numa experiência com a atualidade do mundo contemporâneo por meio da audição, por meio da escuta meditativa do conteúdo das canções do álbum *Alucinação*. Reconhecemos ser esse álbum, entre seus discos, se não o de maior alcance

filosófico, certamente, de relance, um dos mais dotados da capacidade de fazer pensar, e isso porque sabe captar, com sensibilidade, delicadeza, mas também com alto senso crítico e aguda ironia, o espírito da realidade contemporânea, de uma situação incômoda que não cansa nunca de permanecer nossa contemporânea.

Se, todavia, nos movemos no interior das letras das canções, não há deveras a pretensão de abarcar, no estudo delas, todas as virtualidades poéticas do cancionero. Se porventura nos aventuramos na dimensão propriamente musical, também muitas observações úteis serão deixadas quase completamente de lado, talvez até por pura falta de competência técnica. Mas, no entrecruzamento dessa dupla falha originária é que se deve procurar ouvir, por meio de Belchior, não a minha, mas a voz da filosofia.

2

APENAS UM RAPAZ

Passaremos à análise das cinco primeiras canções do álbum *Alucinação* (1976), de Belchior. A primeira delas, *Apenas um rapaz*, seria porventura uma espécie de apresentação pessoal do artista. Quem seria Belchior? Quem seria o cantor, diga-se, o poeta, que grava sua voz num disco e se torna por meio disso uma mercadoria? Sem dúvida, é bastante difícil deter-nos em sua resposta – “Eu sou apenas um rapaz latino-americano” – sem deixar de ver, logo de partida, a mediata falta de identificação com uma previsível nacionalidade brasileira: “Um rapaz latino-americano” não é mais, de fato, um rapaz somente brasileiro e, no entanto, trata-se de um rapaz brasileiro identificado por ele mesmo como “latino-americano”. O que, pois, pode nos ensinar, de partida, essa “ampliação” de perspectiva geográfica ou geopolítica?

Há uma mediação aí. Nessa mediação entre o indivíduo e sua origem geográfica parece guardar-se, por um lado, a negação de certa mesquinha nacionalista, ao mesmo tempo em que, por outro, revela-se a afirmação de uma pertença mais ampla e geral, embora destituída de uma universalidade mais, digamos, *completa*: ele é “*apenas*”. E esse “apenas”, ao atravancar a completude da universalidade, aponta para o outro lado ou os outros lados do mapa, o limite, convidando-nos para uma reflexão em três linhas muito precisas: 1) recusa do nacionalismo; 2) aspiração à universalidade, entrementes travada pela limitação regional (a América Latina não é um mundo, mas somente um lado, uma região); e 3) denúncia do imperialismo, essa estratégia política e

econômica que consiste, primeiro, em determinar os recantos do mundo em termos de “nação”, para deixar, segundo, aberto o campo onde uma nação possa dominar as outras. As duas primeiras linhas estão praticamente dadas; a terceira precisa vir à baila pela força da análise daquela primeira canção.

Ao dizer, com efeito, ser “apenas” um rapaz “latino-americano”, o poeta parece apontar simultaneamente para essas três linhas, e a recusa do nacionalismo é de uma só vez recusa do imperialismo e aspiração a ser um rapaz não mais “apenas”, mas um rapaz com plenos direitos de ser – digamos – cidadão do mundo. O traço “latino-americano” é o travo, e dentro do travo, a cifra do que, decifrado, dar-se-ia a ver como desejo de ampliação de si como vidência da limitação imposta por uma geopolítica amplamente amesquinhadora e, nesse sentido, violenta, porquanto a violência seja definível como qualquer ato de criação – criação de obstáculo ao comum florescimento.

Estamos, de fato, nos anos 1970. É o apogeu do capitalismo (e também seu declínio, logo, todavia, recuperado pela emergência do neoliberalismo, segundo análise de Eric Hobsbawm, em *A era dos extremos* <1995>), um processo iniciado no aparentemente longínquo século XVI, cuja manifestação se evidencia com a descoberta e invasão do Novo Mundo, a Reforma protestante, o Renascimento e a emergência das grandes cidades (desde os *burgos*, de onde surgiria a *burguesia*): a fuga dos servos da gleba para livrar-se do poder feudal de dispor de seus corpos, e a ânsia por viver o poder pessoal de alienação, alienação ali entendida como a capacidade jurídica de servir-se de si mesmo para poder assinar por conta própria contrato de venda e compra da força de trabalho (Konder, 2009; Mészáros, 2006) nas oficinas de manufaturas que faziam surgir a cidade ao mesmo tempo em que o surgimento das

idades as exigia. Dependentes da vontade de um suserano opressivo, qual servo não gostaria de ser “alienável”?

Aquela fuga é um traço estrutural da experiência da sociedade burguesa, e por isso se repete: o que era fuga do senhor feudal aos poucos torna-se fuga da família patriarcal, mas com a desembocadura sempre certa: o mercado de trabalho. Isto Belchior o nota logo no início de sua canção: “sem dinheiro no banco” (1), “sem parentes importantes” (2), e “vindo do interior” (3). Sem o capital do burguês (1’), sem o sangue azul dos nobres (2’), e saído da cidadezinha como os antigos servos da gleba em direção à cidade (3’). O passado feudal, encravado no presente da canção pelo traço estrutural do processo de reprodução das condições de trabalho, esbarra-se, contudo, numa diferença bem significativa em relação ao presente burguês, e nos livra de qualquer cumplicidade com aquela malfadada interpretação do Brasil como dividido em dois, um arcaico e outro moderno, interpretação tão bem debelada por Maria Sylvia de Carvalho Franco, em seu admirável *Homens livres na ordem escravocrata* (1997): Não há dois Brasis, mas apenas um, contraditório e violento.

Como o servo feudal, ele é destituído de capital, de sangue nobre e vem do campo à cidade. Mas, diferentemente do servo que, saído da experiência comunitária (de onde tirava as informações para orientar-se na vida), vê-se jogado na cidade em meio a situações prontas a exigir novas fontes de orientação moral ainda indisponível (e por isso fazendo-o sentir-se desorientado), o jovem (de) Belchior possui uma “vantagem”: o rádio – símbolo de “modernidade” como progresso tecnológico – como fonte de instrução moral e sabedoria de vida. “Mas trago de cabeça/uma canção do rádio/em que um antigo/compositor baiano/me dizia/tudo é divino/tudo é maravilhoso.”

Neste ponto, o poeta cancionista é portador de uma ironia altamente fina e produtiva. O “antigo”, isto é o arcaico, por meio do mito, e o clássico, por meio da filosofia, era quem dizia que “tudo é divino” e “tudo é maravilhoso”. Mas o “antigo” em Belchior não é nem Homero ou Hesíodo, nem Platão ou Aristóteles, mas um “compositor baiano”, provavelmente Caetano Veloso, o filósofo cantor que, aliás, aparentemente nada tem de “antigo”, e cuja canção “Divino e maravilhoso” (de 1968) tem como refrão o “ensino” para quem acaba de chegar à cidade grande: “Atenção. É preciso estar atento e forte. Não temos tempo de temer a morte.” A ironia, todavia, do autor, e não do eu lírico, ultrapassa essa referência algo jocosa ao colega baiano, que em canção posterior, no mesmo disco, reaparece nominalmente como “Veloso”: a ferocidade da ironia está, antes, na referência ao “rádio”. Senão, vejamos.

A sabedoria dos antigos gregos pode ser concebida pelo menos em duas chaves: ela é, primeiro, uma sabedoria da amizade; segundo, um aprendizado da morte. Quanto à amizade, a hospedagem, nos tempos arcaicos, era uma instituição divina, e a vida pública, comum, nos tempos clássicos, era tentativamente um todo cujas leis precediam os indivíduos e os organizavam, ou criavam as condições onde cada um (dos homens livres) podia se organizar (e isto em vista de conservar aquele mesmo todo, que era o doador de sentido da vida de cada um deles). Quanto ao aprendizado da morte, nos tempos arcaicos, como coragem do herói, e nos tempos clássicos, como imortalidade da alma, seja em Homero, seja em Sócrates e Platão, não há, deveras, tempo de temer a morte. Em ambos os tempos, porém, essa sabedoria do saber morrer é paralela à sabedoria do saber viver bem, e o bem viver aí implicado é aquele que assegura a paz social, a justiça na cidade, o equilíbrio e a ordem do todo social de antemão instituído. O que é o mesmo dizer: não é

a sabedoria que institui uma ordem de direito (sabe-se que são as condições sociais e econômicas que, de cada vez, forjam uma ordem jurídica qualquer), mas é ela quem ajuda a criar um halo de veracidade nas coisas decididas que assegura a manutenção da ordem estabelecida.

A verdade é o “divino”, o que une, o que, maravilhando, faz coesos os laços de amizade entre os membros de um mesmo todo social. Mas o “divino”, tão logo esses laços se torçam, se dilaceram, cai por terra, exilasse, e a verdade é outra vez buscada, a fim de que a nova situação e os novos laços criados por essa situação recebam de novo seu quinhão de legitimidade.

O longo percurso da experiência de mundo chamada Idade Média recorreu ao Deus judaico-cristão como fonte da legitimidade do mundo jurídico feudal. Quando a emergência da classe burguesa implicou no acúmulo de riqueza que já não mais entrava no bolso dos nobres, a filosofia, como nos velhos tempos, fora chamada pela burguesia emergente para encontrar uma outra fonte de unidade e coesão, um outro “divino”, porque aquele “divino” medieval há muito perdera seu vigor e sua utilidade social: a Reforma protestante seria porventura a reforma desse poder “divino” do Deus católico, uma espécie de recauchutagem para que ele voltasse a funcionar.

A ciência, por seu lado, entra em cena como nova e suplementar promessa de unidade, e a filosofia moderna, responsável por decidir o que é e o que deixa de ser ciência, fará, da objetividade científica (via a descoberta ou invenção da “razão” subjetiva, que, em Descartes <2005>, no século XVII, também há de contar com um Deus como suporte teórico), a nova imagem santa a ser adorada.

Enquanto o saber produzido pelo povo era lançado às fogueiras das discussões filosóficas travadas pelos filósofos funcionários da nova

classe social emergente e poderosa, mediante a oposição de cunho iluminista entre ciência e superstição, a indústria cultural de pouco em pouco, mas de forma irreversível, veio substituir aquela farfalhante produção popular de saberes, que outros chamam de folclore, por uma gama de produtos já feitos, prontos para um imenso consumo em massa.

O rádio é um veículo dessa produção. E se alguém vindo do povo, como o “rapaz” de Belchior, sabe de alguma coisa, traz na cabeça alguma orientação, essa orientação e esse saber vêm das canções dos novos sábios distribuídas pela radiodifusão: as estrelas *pop* seriam esses sábios. E não mais os padres, pastores ou os poetas arcaicos mestres da verdade.

É esse contexto de experiência da cidade como consumo de bens culturais que desponta na continuidade da canção de Belchior ora em foco: “Tenho ouvido muito disco/, conversado com pessoas/, caminhado meu caminho, / papo, som, dentro da noite/e não tenho um amigo sequer”. O não ter um amigo sequer, pois, a vivência pessoal da solidão, acopla-se na situação geral do individualismo (“caminhado meu caminho”) e da passividade intelectual presente no “tenho ouvido muito disco”. Mas tem mais. A onipresença da indústria cultural, e do tipo de relações sociais sem vínculos duradouros que ela forçosamente engendra, destrói a crença ingênua de que tudo seja “divino” e “maravilhoso”. A própria vivência da metrópole cuida de arrancar pela raiz aquela ingenuidade. Ouvindo discos e conversando com pessoas, o rapaz latino-americano descobre, não só que “tudo muda”, mas também que ninguém (nem “um amigo sequer”) acredita nisso de que tudo seja “divino” e “maravilhoso”. Há no interior da canção um processo de maturação do sujeito lírico como formação de consciência crítica.

A indústria cultural destrói a sabedoria popular cuja voz era identificada à voz da própria divindade (a voz do povo é a voz de deus, *vox Populi vox Dei*), e a sabedoria substituta produzida pela indústria cultural, na medida em que arrasa o poder criativo do povo, arrasa também o poder atrativo do “divino”, e é sobre os escombros desse poder de atração deteriorado que ela propõe uma sabedoria sem conteúdo, meras atrações onde o que é dito (tudo é divino e maravilhoso) nunca o é para ser acreditado. Se tudo é “divino”, nada mais o é: não é deveras impossível, de fato, observar essa oscilação entre crença e descrença na sabedoria advinda da experiência com os produtos da indústria cultural nos seguintes versos, cuja riqueza semântica, além de trazer o material de significação que confirma a leitura proposta acima, traz também subjacente o tema crítico do imperialismo, aquele do primado do dinheiro sobre os direitos humanos nessa sociedade de massa adveniente da experiência burguesa do capitalismo: “mas eu sei/ que tudo é proibido/ aliás eu queria dizer/ que tudo é permitido/ até beijar você/ no escuro do cinema/ quando ninguém nos vê”.

Oscilação: “tudo é proibido” sem mediação passa para o “tudo é permitido”, numa alternância claramente oportunista (“tudo muda, e com toda razão”), pois não havendo mais verdade geral, universal, não havendo mais o “divino” e o “maravilhoso” sustentadores de uma ordem única e unitária, o verdadeiro será o que o mercado (“com toda razão”, isto é, detentor de toda a racionalidade disponível) determina que seja tomado, por ora, como o caso.

O “divino” oscilante, logo, fajuto, porquanto o “natural” do “divino” é ser princípio e, como tal, manter-se incólume em todas as suas transformações, seria a “verdade” providenciada pela indústria cultural para sustentar uma ordem intrinsecamente disposta a certa flexibilidade

absoluta, porque o acúmulo de dinheiro tornou-se mais importante do que a manutenção da paz social, e a paz social só é um fim enquanto é meio de continuar a faina do acúmulo de dinheiro.

Esse primado do dinheiro, então, inflete também nos direitos humanos: quando a proibição diz respeito ao beijo àquele “você”, disseminado ao longo da canção, ora como masculino (“meu amigo”), ora como plural (“vocês”), que pode e não pode ser efetivado: pode, se for “no escuro do cinema” (que poderia ser arte feita pelo povo, torna-se outro produto da indústria cultural apropriado pelo capital); mas, não pode, se for no claro das ruas. As ruas guardam em si o seu quinhão de perigo e de vigilância ostensiva. O aspecto emancipatório (“tudo é permitido”) aparece na canção como um apanágio dos interesses do mercado. É-se livre para amar, mas somente quando se paga (o ingresso do cinema).

Podemos, porém, a essa altura, lembrar-nos que toda essa crítica do mercado e da experiência burguesa de mundo é feita por uma canção também ela “de rádio”, isto é, como uma peça da indústria cultural, e cantada com arranjos musicais muito próximos dos de Bob Dylan, numa clara demonstração da influência imperialista norte-americana sobre a produção cultural “latino-americana”. Ora, o poeta é o primeiro a saber disso. Por isso ele breca o fluxo inicial da canção e continua por um retorno da canção a si que é, mais que metalinguagem, *reflexão*: “Não me peça que eu lhe faça/Uma canção como se deve/Correta, /branca, suave, /Muito limpa, muito leve/Sons, palavras são navalhas/E eu não posso cantar como convém/Sem querer ferir ninguém.” A ambiguidade generalizada do mundo da mercadoria e de seu fetiche (a expulsão do humano pelo primado da coisa produzida sobre seu produtor, conforme análise insuperável de Marx em *O capital*) é trazida para dentro da

canção que, produto da indústria fonográfica, espelha a situação presente do ser humano comum arrancado de seu contexto popular (o interior da América latina), mas também é capaz de pensar o novo contexto e pensar o próprio desgarrar a que o processo como um todo submete aquele ser.

No caldo dessa ambiguidade, poder-se-ia dizer que Belchior, cantando, seja, simultaneamente, uma nova estrela *pop* e também um pouco de povo ganhando voz para uma reflexão aguda (“Sons, palavras são navalhas”) sobre o desenraizamento e o esmigalhar-se a que sucumbiu. A agudeza dessa consciência popular vigorosa surgiria na contraposição entre arte e vida, em que a primazia da vida sobre a arte é um postulado do povo.

Com efeito, mesmo quando esse mesmo povo se refestela nas danças, no teatro, na poesia, na música etc., é porque tudo isso está encravado na vida, e é a vida que é dançada, representada, configurada em cada uma dessas manifestações artísticas. A prevalência da vida sobre a arte observada na canção de Belchior, portanto, poderia ser pensada como a marca da presença do ponto de vista do povo encastelado na voz do poeta cantor: “Mas não se preocupe meu amigo/Com os horrores que eu lhe digo/Isso é somente uma canção/A vida realmente é diferente/Quer dizer/A vida é muito pior”. E neste momento alto de tomada de poder por parte da voz do povo no interior de uma peça da indústria cultural, o teor reflexivo da canção atinge quase um nível de escorpião encalacrado: a indústria fonográfica brasileira (como se sabe) era (?) dominada por multinacionais estrangeiras; a cultura de massa, como se disse, é parte da estratégia imperialista de esmigalhar a hegemonia popular; fazer canção de autoconsciência popular, portanto, não entra nos planos dessa empresa, a não ser que se torne lucrativa.

Ora, a cena final da canção, pela entrada súbita e quase surreal do Oeste americano por via das representações simbólicas do *Saloon* e do *bang-bang* (“Por favor /Não saque a arma no “saloon”/ Eu sou apenas o cantor”), aponta justamente para essa situação embaraçosa, onde o poeta, ao mesmo tempo anuncia seu compromisso maior (consigo mesmo, bem entendido: com a consciência do povo, porque ser “cantor”, ser “artista” é ser essa consciência) e leva a situação ao limite entre o possível e o impossível: “Mas se depois de cantar/Você ainda quiser me atirar/Mate-me logo! /À tarde, às três/Que à noite/Tenho um compromisso/E não posso faltar/Por causa de vocês.”

Neste limite, deveras, entronca-se certo heroísmo do artista. O heroísmo, a coragem de manter-se fiel a certo compromisso mesmo diante da morte, o compromisso como coisa maior que a própria vida individual (“Mate-me logo!”) ou que a mera possibilidade de ser um funcionário da indústria cultural (o cantor como estrela *pop*), fulgura no fato de ele ser “apenas um rapaz latino americano”, gravando sua voz no disco (numa mercadoria), para ser vendida, a fim, não de despertar a consciência do povo (antes, de amansá-la, uma vez que a canção não é mais coisa do povo, mas para a massa de indivíduos soltos nas esquinas e buracos das grandes cidades), porém a fim de arrecadar capital a ser gasto em outros países, ou no país das gravadoras, aquele mesmo que limita o poeta (e seus ouvintes), que poderia ser, como homem do povo, cidadão do mundo, mas que se vê forçado a ser somente um rapaz “latino-americano”, apenas um cantor, um artista que precisa vender sua matéria vocal quando no lado de fora do disco, a vida, “muito pior”, isto é, muito mais real, clama por um posicionamento, por um compromisso do artista, a fim de que, em meio dela, nenhum outro indivíduo, podendo ser um homem completo, venha a ser apenas um “latino”, apenas

um “cantor”: o heroísmo esplende na decisão de ir na contramão por dentro da própria mão do mercado.

Sem medo da contradição, por amor a um compromisso maior que o divertimento das massas, o poeta suspende a canção dentro da canção e canta o que não devia ser cantado, porém “encantado”, isto é, soterrado, elidido. Mas qual seria esse compromisso inadiável (nem mesmo com a morte) do poeta-cantor?

Se levamos em conta a interpretação de A. MacIntyre (1991) em seu livro *Justiça de quem? Qual racionalidade?*, o compromisso do herói épico era com a tradição. Gostaríamos, em vez disso, de crer tratar-se do único compromisso realmente ainda válido hoje, em tempos não-épicas: o compromisso com a verdade, verdade entendida já não mais como o que amarra os laços entre a gente, mas como o que desvela e denuncia a própria condição de enlaçados, de domados, na qual sempre já estamos.

Perceba-se haver, como insinuado acima, uma maturação do eu cantado ao longo da música. Aquele que começa trazendo na cabeça o que um antigo compositor baiano lhe dizia passa a ouvir muitos discos, conversar com pessoas (isto é, num segundo sentido dessa mesma passagem: tem pesquisado, tem procurado saber); saca que ninguém entre seus amigos acredita no que fora ensinado pelo rádio (que tudo fosse divino e maravilhoso); e, finalmente, passa a saber algo de próprio (a verdade, no fundo), com o que teria travado o compromisso de dizer, mesmo que numa canção veiculada por um meio que está se lixando com transmitir algo como uma “verdade”.

Mas que verdade reveladora seria essa? Esta: “Mas sei que nada é divino/Nada, nada é maravilhoso/Nada, nada é secreto/Nada, nada é misterioso, não”. Uma verdade, decerto, suficientemente ambígua, principalmente por causa desse “não” final, espécie de alavanca lógica

que nega tudo quanto fora dito antes, mas confirmando depois tudo quanto fora negado.

Que nada seja divino, maravilhoso, secreto ou misterioso, isso nos retira das mãos o misterioso, o secreto, o maravilhoso, o divino. Mas não o nada. O nada por meio disso torna-se o divino, o maravilhoso, o secreto, o misterioso. E é então necessário fazer um esforço para entender, contra todas as expectativas comuns, que esse “nada”, ele tem uma realidade eminente. Não é nada coisa nenhuma; ou melhor, é uma não-coisa sem ser por isso um absurdo.

O nada não seria porventura irmão gêmeo daquele “apenas” com que o poeta se identificou no começo? A se verificar. Quando milênios sem fim nos entregam uma palavra que os séculos passaram os dias denegrindo, somos inevitavelmente levados a escutar e aceitar essa palavra com os sentidos deturpados pelas gerações passadas. E, dentre todas as palavras, a palavra “nada” talvez seja a que mais sofreu esse processo de esculhambação semântica. Houve até, e não por acaso, quem identificasse o nada ao mal (Santo Agostinho). E, todavia, não é “nada” disso, isto é, o nada não é a “coisa alguma” cuja ausência perfaz a totalidade de seu conteúdo. Quem chama o “nada” de “coisa alguma” (de ausência, de vazio) há muito sucumbiu às determinações semânticas dos dicionários dos vencedores da história.

O nada não é o vazio, mas o que ficou de fora de uma concepção unilateral de “ser”: o ser como apanágio da “identidade”. E o que milenarmente tem ficado de fora, num percurso veloz e violento iniciado muito cedo e levado a cabo nos últimos quinhentos anos, foi exatamente o povo (com tudo de perigosamente feminino que há nele): o povo são as mulheres do povo, e as crianças, e os animais, e os estrangeiros, os “estranhos”. O povo são os marginais, e os imigrantes. O povo, cuja voz,

divina (não-“humana”), tem sido sistematicamente suspensa e calada, para que o “humano” se constitua na senda do privilégio de alguns: o adulto macho branco do local (da nação de primeiro mundo) sobre os demais, o povo, enquanto nada, é a verdadeira fonte de realidade, entretanto estancada à força de seu soterramento pela cultura de massa, nunca popular, sempre individualizante e isolacionista.

A verdade do poeta, ambígua, como não poderia deixar de ser, ao mesmo tempo que desbanca o oráculo do antigo compositor baiano, porque “tudo” (o que está posto) não é divino nem maravilhoso coisa alguma, resgata também quem ficou de fora da produção da cultura e da história pela imposição da indústria do produto para o consumo cultural, e, dentro dessa mesma indústria, ousa dizer a verdade: se o que fica de fora do ser entendido como identidade é o nada, então o nada é a diferença; se o primado da identidade sobre a diferença é o respaldo lógico e ontológico do primado das classes economicamente beneficiadas sobre as classes populares, então a diferença é o povo.

Assim, como se revela mentiroso o oráculo do antigo sábio baiano segundo o qual “tudo” é “divino” e “maravilhoso”, e o contrário de tudo é “nada” (o ser não-posto porquanto fonte de toda posição), então é do lado do nada, isto é, do lado do que fora excluído dos processos de produção burguesa do real, vem a ser, do lado do povo que se deve buscar o realmente “divino”, entrementes esmagado.

O povo é divino/O povo, o povo é maravilhoso. Só, todavia, que não tem sido o caso. O povo, então, o povo é secreto. Isto é, é levado ao anonimato de si por diluição entre as multidões das massas de indivíduos manipuláveis e manipulados. Contudo, o povo – o povo é misterioso, não. Ou seja, não é verdade tudo quanto se fala do povo, mas é verdade tudo quanto se cala ao fazer calar o povo: o secreto e o misterioso é

também o perigoso; perigoso, bem entendido, para quem insiste em fazer a história passando por cima dos interesses genuinamente populares, *fazer* a história enquanto o povo a *sofre*, porque, como diz esse mesmo povo, um dia a casa cai.

A casa do ser, dizem, é a linguagem. Mas a linguagem é, antes, o burburinho a calar e tampar a expressão do silenciado. Esse silêncio-resultado a que fora reduzido o povo dar-se-ia como o “nada”, a saber: a ausência de toda determinação identitária como possibilidade de qualquer determinidade ulterior, fonte de criatividade, fonte de criação de diferença. Quem, de fato, entra em cena dizendo-se “apenas um rapaz latino-americano” e conclui sua fala com um redondo “não”, grita contra os nacionalismos, que são uma determinidade particularista; contra o imperialismo (de quem a indústria cultural é uma arma), que é um universalismo fajuto porquanto o é de um só país ou pequeno conjunto de países contra a totalidade do mundo posta à mercê de seus interesses; e, por denegação, grita a favor do ser humano (*antropos*) verdadeiramente universal, livre, cosmopolita, precisamente a universalidade radical do “nada”, este, sim, divino, maravilhoso, porquanto capaz de se pôr por baixo dos particularismos e das parcialidades que insistem em fazer dos seres humanos em geral “apenas um rapaz latino-americano” ou outra coisa menor, quando, contra isso, a crítica de Belchior aponta para o “divino” que ficou de fora: o “nada” que, já sabemos por outro poeta, é “tudo”, a saber: o mito, essa invenção genuinamente popular, e que não é verdadeiro ou falso porquanto é produção de ambos em um mesmo gesto.

O mito, com efeito, que jaz por baixo desse grito de quem começa dizendo “eu sou apenas” é, com razão, aquele que tece a imagem de um outro ser humano, um ser humano muito maior: o artista generalizado

que se recusaria a ser “apenas um cantor”, apenas um filósofo, apenas um médico, apenas um alto funcionário. O ser humano, um ser “do apenas”, essencialmente da falta, do desamparo, seria, por isso mesmo, um animal que cria e, portanto, que revela, no criar, mais do que uma falta constitutiva, uma afirmação mais originária que a falta: o desejo de fazer mundos e dar um nome “divino” às poderosas forças inconscientes que o constituem.

Neste sentido, talvez fosse possível fazer aqui um contraponto com o filósofo Cornelius Castoriadis, um dos mais radicais pensadores do século XX, e dizer que ele sofreria de insuficiência de radicalidade quando enuncia o princípio fundamental de seu pensamento como “criação”. O ser humano não é, essencialmente, criador, mas sobretudo “desamparado”, e seria o desamparo que, revelando o desejo originário por imagens e mundos, exigiria criação (de imagens, de mundos). Quando deixado a si, é isso que o ser humano essencialmente é: um ser que sofre, um ser “sem” (determinidade), um nada. Dir-se-ia de outro modo: pura liberdade. O que significa que não se luta para ser si-mesmo, isto já seria dado na partida, mas é do ser mesmo desse si – de seu nada, de sua liberdade – tentar ser outro, tentar fazer o diferente, diferenciar-se.

O ser-criador seria, a se acreditar nisso, de segunda categoria ontológica. Ou, em termos talvez mais precisos: o sofrimento precederia a essência e revelaria a existência do desejo, não de ser, mas de ser-outro; desejo já não mais como falta, mas como afirmação de si na multiplicidade qualitativa, aquela pela qual ser é sempre ser outro. Mas a essência (*substância*, *ousia*) só se faz comendo, bebendo, fazendo amor, fazendo mito, fazendo festaetc. O sofrimento precede a essência e somente existir é que é, então, desejar criar, diferir, festejar, produzir o essencial.

Nesse sentido, ainda quando se dê ao “nada” sua significação injuriosa (“Nada é divino”), ainda assim se fala uma verdade: o “divino” se trança sobre o fundo desse nada, o “divino” devem, para nunca mais sermos “apenas um rapaz”, ou para nunca mais sermos um rapaz do “apenas”. O “divino” devem na voz, na música que afirma o primado da vida, e da vida sofredora (“muito pior”), sobre a própria canção, mercadoria ou arte.

3

VELHA ROUPA COLORIDA

Há reconhecidamente muitos pontos no estudo da primeira canção de Belchior deixados a merecer um desenvolvimento menos esquemático. Dentre eles, o tema do “povo” como “nada” com certeza exigiria uma atenção mais cuidadosa. É realmente algo espantoso identificar povo e nada, e o espanto, como se sabe, é a fonte do filosofar. Mas o espanto espanta porque incomoda. O povo como nada é algo muito incômodo, sim, ainda mais porque, em outro de nossos estudos, identificamos o “nada” como a *psyché*, e esta, indicamos, seria o sentido último, informulável, tanto da *physis* quanto da *poiésis*. Vale a pena, pois, tratar disto antes de tudo o mais, e justamente porque o incômodo, o sofrimento, como foi dito, precede qualquer outra providência, e, revelando o desejo de saber, exige um melhor esforço de estudo.

Não se pode de uma hora para outra jogar fora, de uma palavra, uma significação tão assentada por milênios de uso. Por isso é preciso lidar com o lusco-fusco de ambas significações, a antiga e a nova, sem o que algo sempre fica de fora do pensamento. Em termos metodológicos, essa mesma junção de antigo e novo pode ser dita da seguinte forma: uma obra de arte, popular ou erudita, pode ser pensada como a cifra do tempo em que foi gestada e produzida, mas, numa imagem, podemos acrescentar: toda obra de arte é ponta de um iceberg, e este é a totalidade da experiência humana a que a obra, displicentemente ou não, faz referência no adensamento de suas significações, de modo que ela é, em si mesma, ao mesmo tempo algo absolutamente novo e algo que traz,

sob o fundo do novo, o todo de que coisa alguma pode escapar, o todo de onde o “nada” pode finalmente escapulir e se fazer presente: a linha de fuga de sua historicidade.

Quando, então, estudamos e deciframos uma obra, temos acesso à inteireza de sua incondicionalidade, pela qual ela é uma nova obra de arte, e também àquela experiência total, pela qual ela é obra inserida na condição básica de sua realidade histórica. A grande obra de arte, erudita ou popular, além de ser a cifra de sua época, traz em si, por tortos canais, a recordação de todas as épocas passadas, vividas como fecundação ou entrave do tempo da obra, e também sabe, por caminhos diretos ou indiretos, comunicar-se com o tempo futuro, o presente de quem a recebe, de quem a frui. A obra é, portanto, cifra, recordação e perspectiva (ou vidência). E é somente quando guarda em si essa tripla relação temporal que então consegue forjar um distanciamento de si mesma como forma de poder elaborar – no quadro de aflições que a consomem – uma visão crítica da experiência humana envolta naquele tripé das épocas, distanciamento sem o qual, de arte, fácil a obra se deixa transformar em simples documento.

A tarefa da fruição é, portanto, também tarefa de experiência interpretativa: presente, a obra é dádiva, e a gozamos; presente em face do intérprete, a obra é cobrança de compreensão, e precisamos fazer a experiência de lhe interpretar os sentidos, interrogando suas significações, as camadas de tempo (e de vida) sedimentadas nas palavras, quando obra de linguagem, e combinadas em sua composição, numa experiência sim dialética, onde fruir é também pensar, e pensar, menos que responder a uma questão, é elaborar a pergunta que a obra em si persiste em fazer a quem se deixa levar por sua forma, isto é, pelo

princípio ativo mediante o qual cada parte dela puxa para si o todo, e pelo qual o todo perfaz e faz vibrar a vida de cada parte.

Essa vida é o próprio nada (o incondicionado). Assim, que “nada” seja “coisa alguma” e o “povo” seja esse nada, isso remete a uma situação histórica concreta, segundo um percurso multissecular no qual o povo foi paulatina e sistematicamente dominado por uma classe social economicamente prevalecente, foi pulverizado até o completo desenraizamento de si e consequente esquecimento de seu poder de criatividade e agressividade; foi tornado praticamente “nada”, a saber, mera formalidade jurídica, enquanto a totalidade dos indivíduos formam uma massa difusa, passiva, consumidora de produtos culturais em vez de produtora de cultura.

As exceções existentes são, do ponto de vista sociológico, importantes focos de resistência politicamente relevantes. Entrementes, não deixam de confirmar a regra. Mas há um outro significado do “nada” que um dia pôde estar ligado à noção de “povo”, o nada como ausência de determinidade, logo, como liberdade criativa, como força criadora, como vida que irrompe: *psyché*.

Ao ouvirmos a expressão “força criadora”, um borboletear de uma irrupção que faz devir o ser (*psyché*, em grego), somos levados displicentemente a pensar numa faculdade mental. Nós, um bando de indivíduos, fomos educados para conceber a ideia de que existe, em nossa cabeça, uma faculdade, na verdade, um conjunto de faculdades, com as quais realizamos uma série de operações, como pensar, querer, imaginar. “Eu penso, eu existo”, diria Descartes. E o que é uma coisa que pensa? Ele mesmo responde: “É uma coisa que duvida, concebe, afirma, nega, quer e não quer, que imagina e sente.” Mais tarde Kant especificaria cada uma dessas ações por meio da detecção de um poder superior que ele

chamou de “transcendental”, isto é, que existe independentemente de qualquer experiência, e que, portador de um princípio com o qual cada poder específico organiza uma região do real, dá-se como espaço, tempo, leis da natureza, sociabilidade, formando um conjunto de faculdades: sensibilidade (para espaço e tempo), entendimento (para as leis da natureza), razão e juízo (para a sociabilidade). Todas essas faculdades, dizia Kant, possui uma raiz comum, “para nós desconhecida”.

Para nós, quem? Kant fala claramente como um burguês quando diz, dessa “raiz comum”, sabendo ele ser a “faculdade” da imaginação criadora, ser ela “para nós” desconhecida. “Para nós”, burgueses. Quem tomará as dores do aí descaradamente preterido povo (a imaginação viva, que é raiz, sim, de todas as “faculdades” *mentais* ou *transcendentais*, mas que não é, ela mesma, uma faculdade qualquer) será Fichte, que leva ciosamente em consideração essa “raiz desconhecida”, a imaginação pura, e a estuda minuciosamente como a fonte de toda a realidade, realidade concebida, então, como o produto de uma atividade produtora “transcendental”, isto é, livre.

Se o ato passivo seria o ato já feito, o ato atuado, para Fichte o ato ativo (*Tathandlung*) precede toda forma de formar sem ser ele mesmo uma forma passível de ser colhido numa determinidade particular. Esse ato primeiro, essa atividade produtiva, que designamos como “imaginação”, não é em primeiro lugar uma faculdade “mental” no sentido de algo alojado na cabeça de um indivíduo. Como aludimos acima, essa ideia de que trazemos na cabeça um conjunto de faculdades é uma ideia segunda. Veio a ser. Nem sempre fora assim. São milênios de divisão social do trabalho transportado para uma representação “filosófica” que nos fazem “pensar” a imaginação como uma faculdade mental individual. E isso porque não é verdade que sempre tivemos essa concepção

segundo a qual cada um de nós seja dotado de faculdades mentais arrojadas e orquestradas por um maestro superior chamado “razão”, “alma” ou simplesmente “eu”. O “eu” de que somos tão ciosos é um resultado de um longo processo “histórico” (de “longa duração”). Nem sempre esteve em nossas cabeças, e muito provavelmente não há de ficar lá por muito tempo.

A contar com a análise feita em *Mito e pensamento na Grécia antiga* por Jean-Pierre Vernant (1990), sobre a noção de “pessoa” na religião grega arcaica, foi somente muito tardiamente que a noção de “alma” ganhou azo e se alojou em nossa vida “interior”, o que supõe uma cisão drástica entre nós mesmos e o mundo, coisa que não era a realidade dos primeiros seres humanos. Os primeiros seres humanos eram um todo com a natureza, e foi como um todo que eles produziram seus rituais, a linguagem, suas artes, suas ciências e suas concepções de mundo. No princípio havia o povo. E se alguém pensava, era o povo quem pensava. E se alguém criava, era o povo quem criava. E se alguém produzia os meios de subsistência para cada um, era o povo quem produzia, porque era o povo também quem sofria suas necessidades. Não havia manipulação de uma classe contra outra, simplesmente porque não havia classes; o que havia, quando muito, era a divisão sexual do trabalho entre o trabalho do macho e o da fêmea. Os primeiros mitos não foram criados para engambelar ninguém, porque não havia quem pudesse ser engambelado. Os mitos foram criados pelo povo e para o povo, como a linguagem, a festa, a religião, as técnicas de colheita, de caça, de plantio. Foi, segundo análise pioneira de José Arthur Giannotti, em *Trabalho e reflexão* (1983), um problema prático surgido da administração da agricultura que fez surgir a necessidade de se forjar uma ideia nova, nunca

dantes imaginada, ideia que está nas origens da divisão do povo em classes sociais divergentes.

O problema teria sido o de como proteger o plantio de ações exteriores ao grupo: animais, pessoas de outros grupos vizinhos, pestes etc. Não se podia ao mesmo tempo plantar e cuidar da plantação. Criou-se, então, a figura do chefe. Alguém teria sido destacado do magma geral do grupo para organizar os trabalhos e protegê-los das ações danosas externas. Os herdeiros desse chefe primeiro teriam sido os fundadores de uma classe social diferenciada do todo da população. Daí por diante, nunca mais o mundo seria o mesmo de antes. Novos mitos precisaram ser criados. E desta feita já não se pode dizer que “sem manipulação”. O poeta, o fazedor de mitos, foi especialmente engendrado pelas novas condições sociais para desempenhar esse cargo.

Quando Adorno e Horkheimer dizem, em *Dialética do esclarecimento* (1985), que os mitos homéricos são estilizações dos mitos ctônicos, é a isso que eles fazem referência. A palavra do poeta, como nos lembra Marcel Detiënne, em *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*, era a palavra de uma verdade incontestada, pois o poeta era um representante do nobre, se ele mesmo não era um nobre, e, como lembra Costa Lima, em *Mímesis e modernidade*, comentando Detiënne, não havia onde buscar um contraponto ao que cantava o poeta, relembrando estados de coisas postos em priscas eras, para justificar o estado de coisas atuais como impassível de ser mudado. Isso evidentemente não quer dizer, todavia, que o povo tivesse deixado de protagonizar. Nesse primórdio o povo ainda era muito forte. Daí também o poeta, para ser páreo para um povo de imensa força imaginativa, ter de ser ele mesmo uma figura mítica, quase inapreensível pelos recursos da historiografia. O poeta

arcaico só tem a força de unir o povo numa só e mesma realidade porque é ele mesmo como que uma forma popular.

Na Grécia arcaica, esse poeta foi Homero. Na tradição judaica, esse poeta, na verdade, um profeta, foi Moisés. Moisés e Homero não são indivíduos no sentido em que hoje compreendemos a palavra “indivíduo”: nobres, eles são instituidores de povo. O povo judeu antes do judaísmo resolveu fazer um bezerro de ouro para cultuar como a um deus. Moisés, em tempo, barrou esse caminho com ideia melhor: Iahweh todo poderoso, de quem não se pode fazer imagem, e a quem se deve adorar única e exclusivamente é a boa ideia. E o cuidado com Iahweh funda o povo de Israel. Os gregos, enquanto povo, depois que os mitos homéricos começaram a se arrefecer, criaram o culto ao Deus Dionísio, num último esforço de manter-se a si mesmo como povo, contra uma corrente que se erguia no horizonte, primeiro, internamente; depois, com a nova configuração social surgida do incremento do comércio com o Oriente. Muitos foram os esforços educadores das classes dominantes para evitar o pleno desempenho desse culto, e a tragédia grega, um rearranjo do culto dionisíaco, seria sem dúvida um desses empenhos, que promovia o trágico contra o próprio trágico, para esconjurar o dionisíaco e manter a ordem apolínea possível.

Que não se passe despercebido o quanto de sofrimento há antes da criação. Primeiro se vê todo o trabalho de uma vida sendo esmagado por mãos estranhas: o plantio arrasado por bichos e larápios. Só depois é que se cria, revelando no criado o desejo que o sofrimento impedia de ver: na ideia de um chefe esplende o desejo de folga: um chefe deve ser a diminuição de nossas preocupações. Só depois é que se inventa algo mais para evitar novas dores, mas isso já vai ser obra do nosso secretário, o chefe, ainda que não haja fuga de uma dor antiga que não traga

consigo o potencial de dores novas. E o povo, que sofre, cria a instituição da chefia: o seu desejo de folga é, aí mesmo, traído.

Primeiro há uma profunda ameaça de desordem e a possibilidade de uma completa deterioração do todo tribal, e só depois o povo toma a iniciativa, tosca, mas nem por isso menos envolvente, de produzir um bezerro de ouro para desempenhar o necessário papel de Deus, o chefe. O sofrimento precede a criação, e o ser humano é criador porque é sobretudo um animal que, diferentemente dos outros animais, sofre sem ter os instintos preparados para o essencial, as garras que lhe protegeriam do sofrimento. Desamparado antes de ser criador, o ser humano cria porque não tem, e não por um excesso qualquer de sofisticação. Ele, por ser um bicho que cria, não é mais, porém menos que os outros animais, como, aliás, já percebia David Hume (no terceiro livro de seu *Tratado da natureza humana*, 2009), e antes de Hume, também aqueles que criaram o mito de Prometeu.

A imaginação do povo forçado pelas necessidades da produção criou a chefia. E os chefes criaram as condições materiais para o surgimento do poeta e do profeta para criarem os deuses, o Deus, porque também o chefe quer um pouco de descanso. Daí por diante o processo de dominação de classe, a classe dos chefes (os nobres), sobre o povo seria um fenômeno crescentemente irresistível. Sem, todavia, que precisemos aqui recordar toda essa história nos seus interlúdios, o fato é que, em 1968, os jovens de boa parte do mundo foram despertados pela ideia de que aquela imaginação (o povo, o feminino, o dionisiaco) devia, de novo, tomar fôlego e ser ela mesma, uma vez mais, a dona do poder, e não mais o pai, e não mais o chefe, e não mais o Deus. Nos muros de Paris podia-se ler: “Sejamos realistas, exijamos o impossível.” Era a

exigência popular de cobrar para si o poder, e cobrá-lo por meio de uma crítica da razão, e mediante a aposição da imaginação “no poder”.

(Apenas em parênteses articulamos a identificação entre o povo e o feminino; foi deixado de dizer acima que o culto a Dionísio era um culto primordialmente feminino. Foi deixado de dizer acima que a agricultura foi muito provavelmente uma descoberta feita por mulheres de caçadores, que ficavam na aldeia esperando os maridos. Foi deixado de dizer acima que a imaginação criadora, como cuidado, como providência, como povo, era sobretudo uma potência feminina.) Quando, pois, 1968 explodira nas ruas, decerto a exigência de pôr a imaginação no poder passava necessariamente por reivindicações marcadamente feministas. A imaginação no poder era, sobretudo, a mulher com direitos iguais aos dos homens, e a necessidade de pôr em prática uma civilização do feminino, onde o todo fosse maior do que a soma das partes, e a relação entre os seres humanos e o meio ambiente, a natureza, uma relação de si consigo mesmo, sem distinção do que seja humano e do que seja natural. Ao passo que a hegemonia da masculinidade tem sido, sobretudo, o império do corte, da cisão, das partes sobre o todo, logo, da violação da natureza, numa palavra, da “razão” como rasgão, como ato de rasgar e distinguir, separar, dilacerar, dividir, classificar, violentar, para uma civilização da razão a natureza tem sido tomada como o outro do ser humano, e é como outro que ela é sistematicamente dominada, classificada, usada, usurpada, esgotada e descartada. A “cultura do estupro” começa com o predomínio da racionalidade sobre a imaginação.

A instituição da chefia, processo eminentemente social, e “racional”, foi interiorizada, e doravante agora habita nossas cabeças com uma tarja escrita: razão, eu, subjetividade. E a imaginação, o feminino

em nós, jaz amordaçada, como uma “raiz para nós desconhecida”. 1968 explodiu para rever tudo isso. Mas nem dez anos se passaram, e Belchior, em 1976, já fazia o balanço geral de olho na grande ilusão resultante de toda aquela promessa alegre de “revolução” cultural. Ou melhor, de como toda aquela novidade revolucionária foi duramente revertida em “antiguidade”, em antiquária.

A velha roupa colorida era o símbolo de tudo quanto de novo estava por se fazer existir. O despojamento em vez da posse. O desprendimento de quem prefere a paz e o amor em vez das guerras. Faça amor, não faça guerra. Mas, “o que há algum tempo era jovem novo, hoje é antigo.” E se “precisamos todos rejuvenescer”, ou seja, ficarmos jovens novos de novo, não pode ser senão porque, mal começamos o processo de trazer de volta o frescor juvenil e feminino da imaginação, ele se tornou subitamente obsoleto: “Você não sente nem vê/Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo/Que uma nova mudança em breve vai acontecer/E o que há algum tempo era jovem novo/Hoje é antigo, e precisamos todos rejuvenescer.”

Apenas oito anos passados depois de 1968, e algo se põe “no ar” (“Você não sente nem vê”) como um retorno recrudescente dos poderes assentados: a nova mudança era o retorno do mesmo, a reterritorialização do que havia sido tentativamente banido e desterritorializado. A alucinação negativa, “você não sente nem vê” (mas o poeta sim) torna-se vidência e lucidez crítica, ainda mais quando, quarenta anos depois, a realidade se mostra bem verdadeira em relação ao retorno e recrudescimento do que 68 quis jogar fora como indesejável. Os “jovens novos” foram apenas os jovens, e não seus pais. Antonio Callado, em *Quarup*, um pouco antes de 1968, chamava a atenção para o fato de que, enquanto estudantes, em vez de estudar, pensam em fazer revolução, os pais,

esses, sim, que deviam fazer a revolução e deixar para os filhos menos lições de submissão e mais lições de luta, resignam-se, e envelhecem seus filhos antes mesmos de se envelhecerem. Seríamos, por isso, uma eterna “república” de estudantes. A percepção sensível do poeta aponta o que ali estava em falta: precisamos todos rejuvenescer. Todos rejuvenescemos, pais e filhos, ou nada realmente se efetiva como novo, e desaba na antiga mesmice de dominação patriarcal. E logo desponta num horizonte não muito longínquo um bando de rapazes e moças “envelhecidos”, isto é, defendendo certo conservadorismo mais tacanho e mesquinho.

Talvez se pudesse comparar o ano de 1968, suas aspirações e apostas, sua generosa tentativa de fazer o diferente, como uma seção bem realizada de psicanálise ou de outra boa psicoterapia. O ânimo com que começamos novos projetos é esplendoroso. Tudo indica que dessa vez não há mais nada a temer: nenhum sintoma, nenhuma ansiedade, nenhuma inibição. O mundo se abre em sorriso dentro de nós, e esse sorriso se eleva e se exterioriza numa atitude francamente positiva em face das novas perspectivas de levar adiante a vida por caminhos insuspeitos. Mas nem a psicanálise nem a melhor terapia pode dar sustentabilidade a essa mudança em apenas uma seção bem realizada, e todo um conjunto de boa vontade e boas intenções não é suficiente para quebrar o padrão de comportamento antes arraigado no indivíduo; e em poucos dias é-se forçado a perceber que não se consegue levar adiante aquelas perspectivas de mudança, e tudo volta, contra todas as nossas forças, ao que era antes.

O que acabamos de chamar de “padrão de comportamento” (ou padrão psíquico) está para a vida do indivíduo como o sistema econômico de produção e reprodução da existência está para a sociedade: nenhuma

boa intenção é por si só suficiente para transtornar o antigo e fazê-lo genuinamente novo, diferente, fora da transformação do modo de produzir riquezas. A mudança cultural sem revolução econômico-social (sem transtorno no modo de produção e reprodução da riqueza material) cedo se esvanece e vira terra virgem para novas explorações do sistema antigo, no caso, o capitalismo “modernizado”.

Sabe-se que as pessoas, se não mais interessadas, pelo menos com maior chance de ser beneficiadas, naquela mudança cultural, eram as mulheres. E é da seguinte forma que Belchior se refere a isso: “Nunca mais meu pai falou: ‘*She’s leaving home*’. E meteu o pé na estrada.” O deixar a casa dos pais e lançar-se ao mundo era a repetição daquele gesto estrutural de saída do feudalismo para a nova realidade burguesa, que esteve na raiz daquele processo nascente do capitalismo moderno. O servo deixava de ser servo para ganhar o direito à alienação, ao desejado poder de venda de sua força de trabalho. No novo contexto, o servo é a mulher (“*she*”), rolando como uma pedra de Sísifo para bem longe da casa dos pais, em busca de viver sua vida transposta de todo machismo, de todo patriarcalismo. Mas, e aqui o padrão de reprodução: assim como o servo saía da gleba para as infectas manufaturas burguesas, a moça sai da casa dos pais para a fábrica, a loja e o escritório das cidades, não para transformar o padrão dos machos, mas para se apropriar desse mesmo padrão. Ali onde os homens poderiam começar a usar saias, por exemplo, elas passam a usar calças.

A mudança cultural, o direito a ganhar os meios de sobrevivência com o suor do próprio rosto, da parte da mulher, significou o direito de ser assalariada pelo capital que, com isso, ganhou renovada fonte de mão de obra, e fonte barata, enquanto o machismo remanescente duplicava sua jornada de trabalho, porque não é verdade que a mulher não

trabalhava antes disso, nem é verdade que trabalhe menos quando está fora do mercado de mãos de obra. As mulheres nunca deixaram de trabalhar, e inclusive fora de casa, antes; basta recordar os exemplos disso, se não na história, na literatura: notadamente, no romance *Germinal*, de E. Zola, do século XIX. E é claro que, desde ali, a luta da mulher contra o machismo, e por direitos, conheceu um crescimento notável. Mas... “eu não posso deixar de dizer, meu amigo”: a vitória relativa das mulheres significou mais um reforço aos padrões masculinos do que uma verdadeira revolução cultural no nível de uma maior experiência do ser “feminino”, isso dito sempre *cum grano salis* a respeito de haver ou não um tal ser, de não ser essa oposição entre o masculino e o feminino algo engendrado pelo próprio poder da dominação masculina.

Assim, sem generalizar, e reconhecendo aqui e ali mudanças relevantes no comportamento de alguns homens, para o que o movimento gay possui grande parte dos méritos (mas não todo, claro!), o fato é que ainda não chegou de veras o momento de uma emancipação do feminino (aqui antevisto precisamente como emancipação da imaginação pura, um salto “*psíquico*” para organizar uma outra sensibilidade e uma outra forma de pensar a relação entre os seres humanos e entre esses e a natureza) como padrão de uma nova civilização, e isso, salvo engano, porque, como já foi assinalado, o capitalismo, intacto apesar de todo o movimento aparentemente contrário a ele, é uma formação econômica jungida por um *logos* perfeitamente masculino, aquele definido há pouco como o hábito da separação violenta, que ainda chamamos com muita naturalidade de “razão”.

Mas *logos* não é redutível à razão. Razão é apenas uma forma de traduzir e efetivar historicamente uma tradução do *logos*. O *logos* é o nome do modo como os seres humanos se relacionam entre si, e como,

nesse relacionamento social, dá-se um relacionamento qualquer com a natureza como meio ambiente e mundo circundante, portanto: com a paisagem e com a cidade. 1968, tendo dado certo, seria a instauração de um novo *logos*. A imaginação, porventura, seria a forma de traduzi-lo e de projetar uma civilização *outra*. Além da lucidez crítica, cuja agudeza há de se tornar ainda mais fina na extremamente sensível canção da próxima faixa, “Como nossos pais”, a canção de Belchior aqui em foco ensaia uma certa nostalgia do ainda-há-pouco; uma nostalgia, não de um tempo antigo, mas de um ontem, a saudade desse *logos* novo que súbito ficou antigo, “e o passado é uma roupa que não nos serve mais”.

O passado, a velha calça colorida, onde a multiplicidade de cores remeteria ao feminino como oposto antropológico-categorial do masculino cinza e unilateral, ficou pra trás, como uma bela cena de um filme antigo a cores saturadas. Há, de fato, algo de filmico nas imagens da segunda estrofe da canção: “Nunca mais eu convidei minha menina/Para correr no meu carro... (loucura, chiclete e som) /Nunca mais você saiu a rua em grupo reunido/O dedo em V, cabelo ao vento, amor e flor, quero cartaz”. Na canção “Como nossos pais”, ele dirá: “Já faz tempo eu vi você na rua, cabelo ao vento, gente jovem reunida. Na parede da memória, essa lembrança é o quadro que dói mais”. A experiência de partilha, o estar-junto sem hierarquias, com a aberta disposição de brincar, na liberdade das ruas, com o vento banhando de luz os rostos alegres da moçada vestida de muita cor, essa a imagem idílica que alguns filmes eternizaram, mas que a realidade recrudescida evitou se repetisse, senão por um processo de estilização que a tornou caríssima, certamente em proveito dos novos investimentos de capital, na indústria da festa, dos festivais e da moda, essa experiência de partilha foi frustrada.

Essa frustração leva o poeta, viúvo de sua geração, a se fazer um dublê de Edgar Allan Poe e ecoar o “*Never more*” do corvo americano no bem brasileiro Assum-preto da estrofe seguinte, para fazer notar a assinalada (acima) nostalgia do dia anterior. No nível do símbolo, isto é, no nível da produção de sentidos por meio de formação de estruturas profundas de significação, isso tem tudo a ver com o que vimos tratando quanto à situação do feminino. Se Poe estava viúvo de uma mulher (Lenora), Belchior estava viúvo do feminino cuja emergência sua geração preconizara, debalde. O corvo visita o poeta triste na madrugada fria de uma viuvez recente para responder ao poeta louco americano se ele ainda há de ver a esposa morta, e recebe como resposta renitente: “Nunca mais”. O *black Bird* do poeta latino-americano, o Assum-preto gonzagueano, perguntado por quando de novo o poeta há de ver e viver as muitas cores da experiência antropológica do feminino, é forçado a responder: “Tudo já ficou atrás. O passado nunca mais.” Atrás, a menos de 10 anos. O passado, aquela roupa velha colorida que não nos serve mais.

O colorido como símbolo do feminino é retido num pedaço de pano, a roupa velha, que, então, rasgada e estilizada, doravante há de ser mercadoria de alto padrão, mas não mais como experiência de um corpo-mmente diferente, singular, mas como estilo de uma “galera”.

Sem dúvida, esse sentimento de nostalgia não é unilateral no poema-canção. Ele se mistura com o aventar de uma “nova mudança” que “em breve vai acontecer”, e pode levar-nos a pensar, a contrapelo, no revigoramento de um pensamento utópico de esperança. “Precisamos todos rejuvenescer”. Mas o que salta à vista, não é, de fato, o rejuvenescimento, mas a necessidade, a carência, a falta dele: “O que há algum tempo era jovem novo, hoje é antigo”. O antigo é o Corvo-nunca (*Haven*

never, Haven never), o que sempre retorna, ou o que retorna com o de sempre: Nunca mais. Isto é, aquele que, ao contrário de Prometeu, que aos humanos deu cegas esperanças de coisas novas no futuro, corta todas as esperanças, deixando-nos apenas uma certeza: a de que precisamos (*rejuvenescer*), ou mais rigorosamente, a de que estamos *precisados*.

O eterno retorno do antigo como mais do mesmo, eis o que parece sobrar. Diante disso, talvez não fosse exagero dizer não somente “todos” precisamos *rejuvenescer*, mas também “tudo”, e isso significa: também o modo como produzimos nossas riquezas (a maximização da força produtiva pelo incremento das descobertas científicas, conectada à separação entre o trabalhador e a posse dos meios de trabalho, visando a constituição do produto como mercadoria, isto é, valor de troca em sentido monetário), a fim de que a beleza de uma velha calça colorida possa dizer respeito a uma experiência (uma variação imaginativa, uma festa no corpo como entre corpos, como no tempo mítico, feminino, di-onisiaco, por uma valorização da vida onde o valor das trocas não se deixe reduzir à troca de valor monetário), e não mais a uma mercadoria...

Belchior, ao assentar o sintagma “velha-roupa-colorida”, aponta para esse amálgama do velho e do novo como o travejamento de uma experiência presente que precisaria aprender a lidar com a liberação do velho em direção a seu outro, e isso a partir da raiz, quer dizer, com a radicalidade de quem sabe que as coisas começam por baixo (os modos de produção de bens materiais), mas o começo nunca está no ponto de partida, senão alhures (os modos de produção de símbolos). Somos os velhos quem temos de *rejuvenescer*, ou nossos filhos não cessarão de tornar-se “como nossos pais”.

O começo, sempre posto adiante, é, contudo, o que vem antes, e é mais radical. Ou seja: a destruição do modo de produção de riqueza começa pela construção de outras formas de imaginar. Ora, a imaginação é sempre uma maquinação, uma reinação do desejo. Belchior, nessa canção, aponta para um fenômeno social que tem ganhado azo hoje em dia: as pessoas desaprenderam a desejar, de tanto querer apenas o que mandaram elas comprar.

4

COMO NOSSOS PAIS

Até aqui, no vão de nossa leitura das canções de Belchior, foi perceptível o fato de o tema do capitalismo ter surgido em nossa exposição sem receber ainda um melhor desenvolvido. Mas há um outro assunto também merecedor de maior atenção, antes de retomarmos o trabalho de análise de mais uma das canções do álbum *Alucinação*, e desta feita de uma das mais belas do cancioneiro popular latino-americano, “Como nossos pais”. Trata-se do lugar filosófico a partir do qual são enunciados os conceitos ali sondados.

Ao adiantarmos a ideia de que o sofrimento precede a criação, que, ao produzir uma imagem, revela um desejo cuja não realização implicava o sofrimento, tentando por conta própria articular Castoriadis, Proust e Deleuze, não estaremos simplesmente reeditando de graça aquela velha filosofia (amplamente ideologizada e, por isso, insustentável) da finitude humana? Proust (2002) iria dizer: sofro, logo existo. Castoriadis (2004) dirá: crio, logo sou. Deleuze e Guattari (2012): isso deseja, logo crio. Estamos dizendo: o sofrimento é o primeiro a forçar a criação, mas a criação não revela o sofrimento, senão que o desejo que estava ali fazendo sofrer para vir a ser realizado, e o desejo realizado nas imagens, nos mundos criados, revela-se como afirmação mesma desses mundos e do “si-mesmo” que os desejou.

Desejar é multiplicar-se e, paradoxalmente, toda multiplicidade é expressão de singularidades. A despeito disso, para as filosofias da finitude, o ser humano seria, antes, um ser da pura falta, um ser finito,

mortal, limitado, etc... Ora, estamos avisados de que, aqueles que chegam a essa parva conclusão, eles partem de um lugar completamente irreal: eles olham os seres humanos do ponto de vista de um Deus já dado, de antemão, como infinito e eterno, criando-se com isso, de partida, uma dualidade de princípio jamais superável. Se Deus é, ele só pode ser infinito e eterno, “divino” e “sagrado”, e ao ser humano nada mais pode ser dado quanto à ampliação de seu “ser”. E se Deus é infinito, o ser humano, pobre criatura, só pode ser finito, curto, pequeno. Amesquinhado. E o que é pior: não só é como também *deve* sê-lo. A ontologia da finitude cedo se transforma em deontologia da miséria. Se o ser humano é finito, logo: deve ser miserável.

De fato (e de direito) isto é um pensamento “filosófico” perfeitamente insustentável. Nós estamos de olho em uma outra perspectiva: partimos do ser humano tal como ele é, e não dizemos o que ele deva ser. E o ser humano é, ao mesmo tempo, desde o mito de Prometeu, animal que sofre sem recursos e, desde a história das técnicas, aquele que inventa os recursos para sair do sofrimento, sem chance de termos de escolher entre uma visada e outra, entre o mito e a história, porquanto por meio de ambas temos, de fato, a revelação do que aí está em jogo: o desejo como ampliação ontológica do ser dito “humano”, enquanto virtualidade de mundos inventáveis: cada ser humano é um povo infinitamente pequeno.

Nesse sentido, é claro que o sofrimento precede a invenção. Mas também é claro que o inventado revela em si mesmo algo além de si, e esse algo é o desejo que estava aquém do sofrimento, afirmando-se a si mesmo e, por meio dessa afirmação, fazendo sofrer, cobrando satisfação, arengando. O desejo seria o que exige de nós até as raias do sofrimento, para que, inventando algo para parar de sofrer, dele

tenhamos conhecimento e nele nos reconheçamos como infinitos. E o atentar-se para isso pode levar a considerações, não que contradigam o pensamento de Castoriadis ou de Proust ou de Deleuze, mas que perscrutem caminhos deixados em branco por eles. E, de qualquer modo, estamos muito mais interessados em articular um discurso cuja coerência seja buscada nos limites do que dizemos do que entre o que dizemos e o que fora dito por um ou outro desses e doutros autores maiores.

Todavia, o leitor instruído pode objetar que aquela ideia de “nada” como ausência de determinação, que ordena e tolhe, logo, como presença de liberdade, que deixa florescer, logo, como agressão criativa, ela é uma ideia de Sartre, e não nossa ou dos outros franceses citados. Sem dúvida Sartre diz coisa bem parecida. Mas, nesse caso, a ideia não é nem nossa nem de Sartre. Sartre e nós por um instante nos parecemos porque temos, juntos com Castoriadis e Deleuze, uma fonte comum: aquilo que nós e ele chamamos de “nada” (ele com letra maiúscula, nós sem maiores sofisticções) é, na verdade, um nome dado àquilo designado por Fichte, antes de Bergson escrever sobre a virtualidade, como “doutrina-da-ciência”: a enunciação sem enunciado, logo, pura indeterminação, e, por ausência de determinidade, também liberdade pura, também ato, também atividade produtiva, imaginação produtiva como capacidade de pôr o que jamais foi posto e também o oposto disso, que é e não é “mundo” porque é uma multiplicidade de mundos modeladores do desejo, que de cada vez ganha uma face e, em cada face, outra natureza.

Fichte, com efeito, pode ser um pensador essencial para o século XXI, se o século XXI for capaz de desfazer em si (porque, em Fichte, isso já foi resolvido por Rubens Rodrigues Torres Filho, em *O espírito e a letra*, <1975>) a pecha de subjetivismo a que submeteram a recepção do

pensamento fichtiano, graças à certa leitura estereotipada de Hegel. Se não, perderemos a chance de nos aproveitar de um autor ainda hoje seminal, e essencial não só contra o subjetivismo como ainda contra os muitos dualismos que grassam a atividade do pensar, e substituem o poder de invenção pela bricolagem generalizada, e muita vez oportunista, dos que preferem o prestígio incerto de quem se contagia com o prestígio certo dos pensamentos alheios. Com efeito, a lição de Fichte é aquela que nos convida a voltar para nosso próprio ato de pensar, porque o essencial não está no que um autor diz, mas no gesto pelo qual ele é levado a dizê-lo.

Afeitos a Fichte, apenas acrescentamos a ele algo dele próprio, subtraindo deste algo somente o contexto histórico de seu romantismo nacionalista, ou de seu nacionalismo romântico, para designar o “Eu”, que nada é, senão poder criador, não como “o povo alemão” (categoria política), mas como uma categoria antropológica passível de contornar uma realidade em extinção, e se transformar em categoria ontológica porvir: o povo em geral, independente de que tribo ou nação ou país, ou até mesmo de alguma conglomeração qualquer empírica, seguindo nisso indicação valiosa do antropólogo Louis Dumont, em *O individualismo* (2000), a ser desenvolvida oportunamente, até o limite de conceber o próprio indivíduo como *povo infinitamente pequeno*.

Este, em verdade, o nosso objeto. Aquilo que Fichte chamava de Eu ou de “povo alemão” nós chamamos simplesmente de “povo”, como categoria etnológica, para designar, não uma massa de gente, mas a multiplicidade de desejos perigosos e sensações variegadas que nos constitui. Mas por que perigosos? Justamente porque pode pôr mundos que não reforcem o nosso mundinho já sempre posto, porque pode esmigalhar esse mundinho pela própria posição de outros mundos, a

partir da força daquilo que, nele, pode desejar. Esse o sentido daquela frase feita “o desejo é revolucionário”.

A categoria “povo” devém em nosso discurso como “nada”, mas não como falta, e isso só seria uma infâmia contra o povo se o lugar de nosso discurso fosse o lugar do pensamento elitista, para quem o nada seria qualquer coisa de oco e desprezível, e somente o ser, pleno, projetado em instâncias metafísicas ou religiosas como algo transcendente, se poria como vigente e válido. O ser transcendente é um símile da própria elite e de sua gramática. Quando nos desvencilharmos desse ser e dessa gramática, decerto também teremos nos desvencilhado do poder da elite, e então compreenderemos porque essa mesma elite, e por tantos séculos, amordaçou o poder criativo do “povo”, fora, estilhaçando-o em uma miríade de indivíduos, e dentro, no interior do indivíduo, graças ao acoplamento do “eu” dentro dele como um representante do gerente, ou do “supereu” como representante do dono, do “chefe” primitivo.

Enquanto isso, nós mesmos somos de bom grado esse nada, esse poder de criação que é desejo desesperado de mundos. O povo em extinção aqui e ali ainda respira, esmigalhado, aos pedaços, esforçando-se por manter-se na existência, ainda que precária; mostrando cá e lá, pela exceção, a grande regra de sua mordaça e esmagamento. Nós somos – solitários, dentro de um apartamento – um desses pedaços de povo pensando e assumindo nossa condição de nada, de periferia criadora, contra a “nadificação” elitista a que fomos submetidos, à custa de muitas violências sofridas e caladas.

Que se entenda bem isso! Reduzidos a uma experiência de solidão extrema, forçada pela indústria do consumo, porque isso tem a ver com a própria atual condição social do capitalismo como sistema econômico e como produção de ideologia hegemônica, não podemos ser nem de

direita (bem entendido), nem de esquerda (ou da assim chamada “esquerda”), porque direita e esquerda são *frentes* “populares”, mas não o próprio povo. A esquerda tem percorrido um caminho de maniqueísmo unilateral mais interessado em manter a luta de classes para manter-se a si mesma como um dos “lados” dessa luta do que em extingui-la deveras. Saber disso força a consciência do filósofo a reforçar sua posição de povo originário, mesmo que infinitamente pequeno, mesmo quando em mais extrema solidão. A mesma solidão que é também recusa de tender para o lado oposto da esquerda.

A solidão vivida com toda a sua carga de sofrimento e abertura para a criatividade tem deixado ao filósofo aparentemente apenas duas opções, ou ele choraminga porque as classes ditas altas não o leem, como certo teórico brasileiro da literatura, revelando um desejo vil de reconhecimento por parte do próprio algoz (a elite da qual nunca fará parte), cuja obra fora escrita francamente buscando a interlocução dos burgueses (afinal, o que um pobre teria a ver com a questão da *mimesis*?); ou ele viaja o mundo inteiro com um bom dinheiro no bolso, dinheiro vindo das edições e traduções de seus livros bons para afagar as veleidades revolucionárias da chamada esquerda pensante, mas também bons para azeitar a indústria da crítica que não deixa de ser uma fatia importante do mercado editorial, como certo autor que está longe de ser *menos que nada* ou ninguém.

Não sendo, pois, nem teórico não lido pelas elites que não teriam nada a aprender conosco, nem membro de nenhuma organização política de esquerda (nem mesmo do sindicato de nossa categoria profissional, sempre interessado apenas em corrigir os danos da inflação sobre nossos salários para proteger seu “poder de compra”, o mesmo poder que aburguesa a vida sem transformá-la), e também não

estando disposto a consumir por consumir as pímulas corrosivas de crítica social, aliás bem temperadas com incursões culturais que vão de Hegel ao filme de faroeste, ou vice-versa, o que nos tem sobrado é somente a solidão (sem mais). Mas foi a partir dessa solidão que pudemos encontrar, num átimo de lucidez, o lugar de nossa fala: nem de direita nem de esquerda, queremos pensar, não em cima do muro (que aliás foi destruído em 1989!), mas a partir de baixo, pela raiz, sob os escombros do muro, ali onde antes estava o fundamento.

Ora, o fundamento, para o ser humano desesperado de toda metafísica, não é outra coisa senão sua própria situação de corpo no mundo como ser destituído de organização instintual capaz de lhe permitir, como aos outros animais, nascer sabendo, e que por isso precisa aprender a agarrar a vida pelo desejo de fazer mundos ali onde nenhum outro mundo parece poder advir. Umberto Galimberti, em seu livro *Psiché e techné* (2006) documenta com fartura uma das dimensões do que estamos dizendo, mas deixa de fora essa outra, a do pensar a partir da periferia. Pensar a partir de baixo é dar voz filosófica aos “de baixo” da assim chamada “pirâmide” social, ainda que eles, nossos companheiros dispersos, não nos deem ouvidos, ou tenham esses ouvidos adestrados por mecanismos mais eficazes que a filosofia, como a televisãoetc. Todavia, não importa. O que importa é registrar esse fato: se um “elemento” do de baixo chega à filosofia recusando-se a tomar o ponto de vista das elites, ele pode pensar tão bem quanto os prestigiosos filósofos burgueses, ainda que não o faça tão bem quanto poderia justamente pela falta de recursos com que se vive a experiência da periferia. Ademais, nunca se trata de um trabalho de Hércules: o ponto de vista da periferia é da periferia, e não obra de um só filósofo.

A própria falta de ouvido, de audiência, é o que nos faz pensar com mais afinco, cá conosco em nossa solidão. Outrora os “de baixo” foram descritos por Marx e o marxismo como “os proletários”. A esperança de Marx era que o capitalismo recrudescesse sua exploração sistemática do trabalho alheio até a máxima pauperização dos trabalhadores, até o ponto em que, esgotados, esses últimos se revoltassem contra o sistema e iniciassem o quebra-quebra das correntes que atam os sofrendores às turbinas das máquinas do sistema. O ano de 1848 explodiu em toda a Europa como o momento histórico de realização dessa esperança marxista. As forças policiais da burguesia, como se sabe (cf. *As lutas de classe na França*, de Marx, 2010), cuidaram de debelar todas as veleidades heroicas do proletariado, à custa de muita bala, baioneta e muito sangue. Acuado, o proletariado com o tempo deixou-se estar sob o comando dos vencedores, mesmo quando os organizadores da revolução continuaram a fazer teoria revolucionária, como a corajosa Rosa Luxemburgo, ou teorias revisionistas, como seu arquirrival (Bernstein). Segundo E. Hobsbawm, em *A era do capital* (2009), a melhor fase do capitalismo para os capitalistas em toda a história moderna de seu desenvolvimento começou a ser vivida a partir de 1848, até 1914. O pleno desenvolvimento da máquina de produzir e reproduzir capital pôde deixar livre a produção de teoria revolucionária por uma razão muito precisa, aliás bem “materialista histórica”: não são as ideias que fariam a história, mas as condições sociais concretas, e essas condições, no capitalismo azeitado daqueles anos, produziram uma ideologia suficientemente prática (porque a ideologia dominante – olá Marx – permanece a ideologia da classe dominante), implantando sem esforço os ideais burgueses na cabeça do próprio proletário. Quando o filho de um proletário crescer, não querará fazer a revolução, mas ser, ele mesmo, um burguês.

Dada a posse privada dos meios de produção, compuseram a máquina burocrático e administrativa capaz de transformar tudo o que é contra o sistema em fator atuante na melhora de seu próprio funcionamento, do completo domínio técnico-científico das forças produtivas e do progresso da indústria cultural. Se brincar, até as teorias revolucionárias podem ser boa mercadoria. E, como sugerimos acima, já há quem as venda. Theodor Adorno e a Escola de Frankfurt estiveram tensamente atentos contra essa possibilidade, todavia real. De 1927 para cá o capitalismo viveu novas crises, mas o proletariado já não queria mais ser proletariado do mundo todo, e unir-se. “Eles venceram e o sinal está fechado pra nós, que somos jovens.”

Completamente administrado, o mundo se transformou em uma grande senzala sem circunferência, e a casa-grande aquele centro localizado em lugar nenhum, além da mente de cada miserável sedento por luxo e riqueza. O estilo burguês de vida tomou conta da “egoidade” do eu, penetrou suas entranhas. Todo “eu” não passa de um burguês dentro de nós. E o que pode nos salvar disso é que, dentro de nós, o “eu” é somente uma das instâncias psíquicas, aliás, a mais superficial.

Como todo projeto sob o capitalismo, até o ideal kantiano de “cosmopolitismo” foi realizado na realidade deturpada da experiência burguesa de mundo como “globalização” econômica e padronização cultural, igual aquele ideal, em menor escala, de uma América Latina unida por laços de fraternidade, que se realizou descaradamente como Mercossul, isto é, união – *io tengo tantos hermanos* – pela “fraternidade” mercantil. A padronização dos modos de vida ou o progresso da indústria cultural não cessou de fazer o trabalho sujo de limpar toda e qualquer manifestação de cultura popular, até destituir o povo maximamente de toda capacidade possível de produção cultural, a ser

sistematicamente substituída pelo consumo em massa de produtos de “cultura”. Inclusive a alta cultura como caviar do espírito.

Com o *sinál fechado* para a experiência revolucionária, principalmente para os jovens, a pressão quase levou a uma tardia recuperação da teoria da pauperização de Marx, mas não por excesso de pobreza, e sim por escassez de liberdade. 1968 explodiu por essa demanda, e parece ter surpreendido até mesmo o respeitável professor e sempre agudo observador político Theodor W. Adorno, embora tenha sido um seu antigo amigo, Herbert Marcuse, autor de *Eros e civilização* (1981), quem primeiro ajudaria a fazer a teoria dessa colorida explosão juvenil contra a monotonia cinzenta do sistema administrador de vidas. Porém, sem entrar, *como nossos pais* filósofos brasileiros, no estudo do texto de Marcuse, segundo a ordem das razões, e sem explicitar os processos de liberação psíquica (como utopia estética) e a dialética malfadada entre o Eros reprimido e a civilização repressora (como anatomia da realidade), segundo uma síntese inusitada por Marcuse realizada do pensamento do próprio Adorno e de seu antípoda nazista, seu antigo orientador de tese, Martin Heidegger, contentar-nos-emos em acompanhar o acerbo balanço final feito pelo rapaz latino-americano, o poeta Belchior, em sua belíssima canção “Como nossos pais”, que muitos de nossa geração conhecemos primeiro pela voz poderosa de Elis Regina.

Antes, porém, de entrar na análise, e para deixar claro que tudo quanto dissemos até agora não foi aqui um retardamento dela, mas algo essencial à sua compreensão, é preciso dizer uma palavra ainda sobre a solidão do filósofo. Tanto a nostalgia do dia anterior tematizada na canção “Velha calça colorida” quanto a denúncia do sofrimento como precedendo toda a realidade posta para desvelar a realidade mais efetiva do desejo exigindo realizar-se, são apontadas por Belchior tendo como

alvo a situação dolorosa de solidão deixada como herança do fechamento do sinal “para nós, que somos jovens”, isto é, da impossibilidade de seguirmos em frente em nosso desejo de libertação, e de amor, de *phylia*.

Libertar-se, nesse contexto, é preparar as condições materiais do reencontro, da festa que somente o povo sabe fazer, festa que, como uma espécie de *logos*, sabe juntar e misturar como ninguém. O que significa que a solidão é uma experiência essencialmente burguesa, ascética, niilista, e o desamparo que ela produz é também produção internalizada de demandas por consumo de “bens” (lícitos ou ilícitos, de alfândega ou contrabando, não importa senão ao Estado interessado na taxaço dos impostos; contanto que faça andar a marcha das trocas e a circulação do capital), que ofuscam o desejo real que gostaríamos de realizar, o desejo de multiplicação de mundos, para além do “eu”, dentro de si, que nos sufoca e muita vez de forma tão opressiva que algo dentro de nós resolve, para sair dessa opressão, passar ao ato do suicídio.

Naquela canção (*Velha calça*), ouvíamos: “Nunca mais você saiu a rua em grupo reunido/O dedo em V, cabelo ao vento, amor e flor, quero cartaz”. Ao que replica e reforça essa passagem de *Como nossos pais*: “Já faz tempo/E eu vi você na rua/Cabelo ao vento/Gente jovem reunida/Na parede da memória/Esta lembrança/É o quadro que dói mais.” Dói mais porque a vitória do capital sobre as ânsias juvenis de revolução por fraternidade universal é coetânea da impossibilidade dessa experiência grupal, sem solidão, com a alegria de quem confia no mundo e na beleza do mundo em que se vive justamente porque a multiplicidade precederia o isolamento. Toda vitória do capitalismo é também vitória da ética protestante e de seu ascetismo niilista no pior sentido do termo, que nega a festa e cria o deserto, mas reproduz o dinheiro.

O excesso de dinheiro gera uma nova figura do “divino”, digamos mais precisamente, do sagrado, e o sagrado – vale observar – é i-mundo, isto é, aquilo que está sem estar no mundo e, por isso mesmo, não pode ser tocado, senão que apenas adorado, pelas multidões; enquanto sua posse permanece apanágio de poucos sacerdotes: os capitalistas. O que não pode ser tocado de modo algum e é adorado inclusive pelos antigos proletários (hoje fluxos e máquinas desejanter!), o sagrado, é, pois, o dinheiro (“sujo” é um pleonismo, e não por acaso as instâncias psíquicas arcaicas, inconscientes, identificam excremento a ouro), o interesse do capital, e esse pudor estrutural, isto é, a perfeita obediência ao novo senhor apenas adorado (Belchior voltará a isso na canção “Como o diabo gosta”, do mesmo disco *Alucinação*), produz o pudor-efeito, aquele de afastar de cada um cada outro, evitando-o e anulando por dentro a dinâmica formadora de povo, que é o encontro festivo, o contato dos corpos, a ausência de nojo: o mundo; os mundos.

No mercado, esse efeito de afastamento e evitação ganha o nome de “concorrência”: cada loja nova de um certo tipo de produto só deseja estar o mais próximo possível da loja antiga do mesmo produto para tornar esta última mais eficazmente distante, desnecessária. Na existência cotidiana, a “competição”: aqueles que podiam ser meus amigos são reduzidos a ganhar “o detestável nome de colegas” (Adorno, em *Mí-nima moralia*, 1990). Na vida psíquica, o efeito disso não pode ser outro: o afastar-se das situações de sociabilidade comum, que ensinariam pelo lado de fora a cada um a viver bem consigo mesmo, pelo lado de dentro; e, em decorrência disso, a vivência forçada de uma solidão que primeiro aparece como problema do indivíduo (quando, como já Marx notava, não é possível ser só senão em sociedade), e o subsequente sentimento de

desamparo, aliás um nicho formidável para a indústria da pornografia e quejando.

Porque também, como já notou Michel Foucault (1999), não há vitória do ascetismo e da repressão sexual sem superabundância de discurso sobre o sexo (dizia o mesmo Foucault) e da prática da perversão sexual (acrescentamos): a realização do desejo sexual por outros meios (o supra referido “quejando”, que outros também chamam pura e simplesmente de “queijo”...), e que facilmente se tornam mais energia para a reprodução do mesmo estreito mundo vigente.

Em outras palavras, não há apenas uma repressão sexual, porque não existe apenas um tipo de sexo. Haveria duas repressões sexuais, porque há, segundo Deleuze e Guattari, dois tipos de sexo: o humano, que produz prazer e filhos; e o não-humano, que produz imagens e mundos. A repressão do primeiro gera a demanda por pornografia. A repressão do segundo gera a demanda por autoritarismo da imagem única, do pensamento único, do único mundo, de um só Deus e um só déspota. Numa palavra: fascismo. O moralismo fajuto contra a pornografia nada faz contra a repressão do primeiro sexo. O politicismo de redes sociais virtuais contra o fascismo nada faz contra a repressão do segundo sexo, o não-humano. Seria preciso, antes, começar a desarmar a bomba de baixo para cima, do primeiro para o segundo. Enquanto houver repressão sexual vai haver pornografia (sexo humano reprimido) e fascismo (sexo não-humano recalçado). Quando liberarmos um, o outro começará a se mover. E quando a produção de imagens se move sem recalque e sem repressão, é uma plethora de mundos que escorre do desejo de fazer diferente, de diferenciar-se, de multiplicar-se desde dentro. O desejo de diferir-se e de singularizar-se dispensaria de uma só vez a pornografia e o fascismo.

Esse *quadro dói mais*, ainda, porque a falta de encontro é o sintoma da ausência maior: a do povo, em franco processo de criminosa extinção, mas também, visto por outro ângulo, em situação de diáspora, de dispersão nômade, explodindo aqui e ali na malha mesma de um e outro de seus pedaços, como aqui. E talvez seja uma maneira de amenizar essa dor do desencontro o fato de Belchior ter dado à sua canção a forma de uma conversa com seu “grande amor”: “Quero lhe contar como eu vivi, e tudo o que aconteceu comigo”. Uma conversa que é também uma argumentação: “Você pode até dizer que estou por fora, ou então, que estou inventando. Mas...” E aqui entra em cena um elemento de alto teor dialético, uma vez que, como já foi dito, a nostalgia de Belchior não é a saudade de um passado antigo, arcaico, o luto pela desapareição de um povo ancestral. O povo desaparecido é aquele povo alegre e autoconfiante cuja semente brotou em 1968 sem ter dado o “broto” (nos dois sentidos) esperado.

Isso é importante ser dito para que não confundamos o conceito de povo aqui preconizado com coisa alguma que ressinta a heideggerianismo. Ao contrário de Heidegger, cuja defesa do povo é defesa também do terceiro Reich e de sua ideologia provinciana, Belchior, “encantado com uma nova invenção”, vai “ficar nessa cidade”, não vai “voltar pro sertão”, pois “é você que ama o passado”, e não nós. E o teor dialético se intensifica porque a nostalgia sentida pela ausência daquela experiência de povo alegre não redundava numa desistência de acreditar em futuro parecido com esse passado recente frustrado: “pois vejo vir vindo no vento o cheiro de nova estação”: “O novo sempre vem.”

Com efeito, não conseguiremos compreender bem essa canção se não atinarmos para esse jogo dialético que forma um intrincado de contradições necessário à apreensão do todo (também ele contraditório): a

crítica do presente é reconhecimento da inanidade do passado recém-desaparecido (1968) e também projeção de uma nova experiência possível, e até agora não acontecida. Tudo isso perpassado por uma outra dialética, aquela entre os discos e a vida, quer dizer, entre a “arte” na época da indústria cultural (da sua reprodutibilidade técnica) e a dura existência nua e crua da sociedade capitalista contemporânea.

Viver, mesmo sendo uma experiência dura (“tudo que aconteceu comigo”), é ainda assim “melhor que sonhar”. O “sonho” seria o sinônimo da “arte” concebida como “disco”, vem a ser, produto cultural, fonte espúria de saber: “Não quero lhe falar, meu grande amor, das coisas que aprendi nos discos”. O que os discos ensinam, porquanto “sonhos”, pode ser chamado de espúrio enquanto sonho seja uma espécie de delírio, de alucinação, de elixir ou ópio que adormece as mentes e as impede de ver a realidade das coisas. Para aquele que fazia da festa momento de saber de si, a diversão só pode ser o lótus do povo.

A indústria cultural, provedora de diversão (e não de festa), estaria para a experiência contemporânea como o lótus esteve para a tripulação de Ulisses, na Odisseia. O lótus leva ao *lethes* (esquecimento) de si. Os discos cantam músicas que nos fazem esquecer de nós mesmos, de nossas dores reais, e nos divertem, ou seja, nos viram de lado em relação a nós mesmos, para não vermos as nossas próprias misérias e, vendo-as, procurar linhas de fuga por onde o desejo de instituir mundos outros não miseráveis nem mesquinhos escape e ganhe forma.

Os discos (mas não só eles), com suas canções de amores perdidos, recuperados, estão para a experiência contemporânea como a palavra do poeta arcaico estava para a experiência arcaica: contando a estória dos ancestrais, o poeta levava a audiência a se lembrar dos tempos idos, que explicavam o fato de o presente ser tal como era, e a se esquecer do

presente, que saia do canto poético plenamente justificado. Mas, ao contrário do poeta arcaico, Belchior sabe que “qualquer canto é menor do que a vida de qualquer pessoa”. O que o poeta arcaico cantava era o mito, a narração dos feitos dos antepassados, porque a atenção a esses feitos recordados implicava a conformação a seus efeitos, e esses efeitos eram, justa ou injustamente, a própria situação dolorosa vivida no presente, e que precisava ser esquecida para ser suportada. O que os discos e similares cantam – “eu sei que o amor é uma coisa boa” – é o mais forte dos mitos dos dois últimos séculos, o mito do amor (que se desdobra, para render mais dinheiro, em amor romântico e amor maternal).

Alguém, aliás, já disse (Simon, 2012) que, mais do que o Dinheiro, o Amor era o verdadeiro último Deus, a quem até mesmo Nietzsche sucumbira, com sua paixão por Salomé. E o próprio Belchior não está disposto a desfazer-se dele. “O Amor é uma coisa boa”. Mas, sem perder o olhar agudo sobre o sofrimento que a sabedoria desse último mito quer fazer de conta não existir, Belchior assenta que nenhum canto, por mais pomposo, pode ser mais importante que a vida mais simples da mais simples das pessoas. Ainda mais porque cantar o amor é já dar provas de que ele já não pode ser vivido (nem cantado). E é porque não se o vive ativamente que tanto se o escuta passivamente “nos discos”.

Os discos, com suas canções fáceis de amores difíceis, são sintomas abertos de um sinal fechado para uma experiência efetiva de enlances afetivos. De fato, “eles venceram”. Isto é: os vendedores de discos, os vendedores de sonhos, os vendedores em geral, a saber, os capitalistas, venceram. “Por isso cuidado, meu bem. Há perigo na esquina.” O perigo na esquina, à falta de sermos assaltados pela flecha insensata e gaia do deus do amor, que é também o deus da amizade e, portanto, do

reconhecimento mútuo, é o de sermos simplesmente assaltados e mortos em meio ao latrocínio generalizado.

Se cruzas a Ipiranga com a avenida São João, alguém já pilheriou, alguma coisa acontece, não em teu coração, como dizia o antigo compositor baiano, mas em teu bolso, ou em teu corpo, se não tiveres cuidado. Por que a esquina se tornou perigosa? Porque, para nós, que somos jovens (de todas as idades!), o sinal ficou fechado e não podemos mais atravessar “para abraçar meu irmão e beijar minha menina na rua”. O abraço e o beijo interditos são o positivo de um instantâneo cujo negativo aponta para uma outra fotografia: a impossibilidade de amar e ser amado, ou, nas palavras de Axel Honnet, em *Luta por reconhecimento* (2003), aponta para o *déficit* de reconhecimento como fundo gramático e moral dos dramáticos conflitos sociais.

O cavalgamento do verso (*enjambement*) criado por Belchior, todavia, nesse momento do poema-canção, faz entrar o grão de sal dialético em que a crítica do presente se associa à esperança em uma experiência melhor: O sinal está fechado para nós se quisermos “abraçar meu irmão e beijar minha menina na rua”. Mas “para abraçar meu irmão e beijar minha menina na rua é que se fez o meu lábio, o meu braço e a minha voz”. A voz, o braço, o lábio do poeta-cantor seriam a arma, dentro do disco, contra o disco de canção de amor, produto dos vencedores (dos vendedores), daqueles que tiram sua existência da efetiva inexistência daquilo que eles (à falta de realidade, gratuita) vendem como sonho (pago).

Neste ponto, o arrojo vitorioso do sistema capitalista é tão forte que quase somos arrastados a pensar se a própria eclosão de 1968 não teria sido, não um curto-circuito no sistema, mas algo “sistêmico” mesmo. Hipótese dolorosa, porque retiraria da história vivida por seus

atores sua gama de protagonismo e liberdade virtual, de revolta aguerrida, de dilaceramento ativo. Um comercial de um banco (!), nos idos dos anos 1990, dizia algo assim: “Nos anos 60 todos queriam se revoltar para derrubar o sistema. Hoje, o sistema cai um minuto, e todos se revoltam!” Sacada cínica e genial do publicitário. De qualquer modo, a gama de liberdade, a revolta aguerrida, a ação dilaceradora e dissolvente das posturas estabelecidas por padrões tradicionalistas e patriarcais, “tudo, tudo, tudo o que fizemos”, nossa dor é perceber que “ainda somos os mesmos e vivemos, ainda somos os mesmos e vivemos – como nossos pais.”

Assim, de duas uma: ou fica o que foi dito no ensaio anterior sobre a velha calça colorida, a saber, que 1968 foi uma linda seção de terapia que não conseguiu por falta de continuidade romper com o padrão psíquico de comportamento, o “sistema”, a estrutura material de reprodução da vida social; ou foi o próprio sistema que, certo demais de si, deixou-se romper aqui para logo em seguida melhor permanecer si mesmo, inconsútil, como as figuras da dialética hegeliana. Belchior é, nessa altura, de uma lucidez estonteante: “Nossos ídolos ainda são os mesmos e as aparências não enganam, não.” Sempre se pode pensar aqui tratar-se de uma referência indireta aos Beatles e aos Rolling Stones. Mas, “hoje eu sei, eu sei que quem me deu a ideia de uma nova consciência e juventude está em casa, guardado por Deus, contando seus metais”. Os ídolos sucumbiram ao ídolo maior, o Deus-Ouro, o vil metal. O primado do dinheiro suplanta toda utopia de uma “nova juventude”. E o poeta sente “tudo na ferida viva” do seu coração. E o sente tanto mais quanto sabe que “você diz que depois deles não apareceu mais ninguém”, isto é, depois daqueles ídolos (Beatles, Rolling Stones e o Dinheiro), ninguém mais apareceu que fizesse jus ao papel de grande.

Mas é “você” que ama o passado e que não vê que Belchior está aqui para repensar aquela experiência desaparecida e dar com sua arte testemunho da possibilidade de algo novo, singular: a autorreflexão da mercadoria como posição filosófica do não-mercantil.

5

SUJEITO DE SORTE

As duas primeiras coisas que chamam a atenção nessa quarta canção do álbum *Alucinação*, de Belchior, são o fato de ela ser uma composição curta e o fato de, na execução, ser cantada três vezes, ou seja, ser repetida duas vezes. A repetição (a primeira como tragédia, a segunda como farsa?) faz-se presente também no último verso, aliás bastante paradoxal, quando não intensamente irônico: “Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro”, que, salvo engano, é uma citação do poeta do absurdo, Zé Limeira. A nosso ver, todos esses elementos estruturais, o tamanho curto, a repetição, a ironia e o paradoxo são essenciais à compreensão do todo da peça em estudo, e acrescentaríamos: também do todo do contexto social-histórico subjacente à malha do tecido poético da canção. A começar pelo título, transparente somente em aparência, de considerável carga filosófica.

Transparente: Sujeito de sorte é cara sortudo; pronto. Mas a expressão, tomada ao pé da letra, é um oxímoro: ou se é sujeito, ou se é de sorte, as duas coisas ao mesmo tempo soam como um círculo quadrado. A sorte ou o azar têm a ver com a situação de contingência, aquilo que pode ser e também pode não ser, o que deixaria o “sujeito” à mercê da fortuna, do acaso. Sujeito, que em francês e em inglês, bem como em português (embora rarissimamente usado), é sinônimo de “assunto”, tem no fundo um sentido de autossuficiência que recusaria, por baixo, a situação de ficar entregue aos caprichos de algo exterior a si mesmo. O assunto é a matéria assentada, posta, a substância do que está sendo

dito, a corrente subterrânea de certa materialidade em repouso. Quando em pauta, não se pode mudar de assunto. Mudar de assunto, mudar de sujeito, é colocar predicados janela afora, uma vez que o predicado só pode predicar sujeito, e, portanto, só tem validade se conseguir jungir por todos os lados a matéria em foco, assegurando-se de que permaneça a mesma. Tudo quanto é dito só faz sentido, isto é, só tem a ver, se for para fazer ver o sujeito posto em pauta. Não se muda de sujeito. O sujeito é sempre o mesmo. Ele é necessário, e não contingente. Sujeito de sorte como oximoro: necessário de contingência; ou: é necessário que pode ser e pode não ser. Mas o que é necessário só pode ser. O que é necessário não pode, como a sorte, ser e não ser. A morte, por exemplo, uma vez acontecida, não pode não ter acontecido, salvo um milagre. Se “ano passado eu morri” não pode haver nem um eu para enunciá-lo nem um próximo ano em que o eu “não” morra. O oximoro do título (a necessidade contingente), sugere e antecipa o paradoxo do último verso (a morte insuficientemente letal: ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro).

Mas “sujeito” também designa o ser humano. Um ser humano pode ou não ser “de sorte”. Mas o sujeito humano, o sujeito enquanto sujeito no ser humano, foi pensado pela filosofia moderna como a dimensão humana da interioridade racional, de caráter universal e necessário: o sujeito foi pensado como razão. Razão não só no sentido de que tudo quanto tem uma “razão” de ser é algo “necessário”, mas também no sentido de que a “razão” é a única coisa necessária no ser humano, as demais coisas sendo-lhe desnecessárias no sentido de contingentes e também no de dispensáveis (por hipótese!). Não é à toa que Descartes se desfaz de todo o corpo para poder encontrar o *cogito*. Universal e necessário é também a característica do que é “divino”. A razão sendo o que

há de universal e necessário no ser humano (sua subjetividade), a razão seria o “divino” no humano. As demais coisas que não são razão são o corpo. Como o “divino” no ser humano foi procurado pela filosofia moderna para assegurar a objetividade do saber científico, o corpo do ser humano não entra na observação dos critérios da cientificidade. O corpo humano seria, para a tarefa em jogo, desnecessário, dispensável.

A subjetividade como o “divino” dentro do humano – há duas linhas de força presentes nessa compreensão. Para efeito de mais rápida compreensão, digamos haver uma linha de força anterior a Kant e outra pós-kantiana. A primeira tem a ver, como antecipado, com a tarefa de fundamentar o saber científico. Por que esse saber precisaria ser fundamentado? Antes: o que é um saber fundamentado? É aquele enunciado que, ao dizer que algo é o que supostamente seja, então fica posto seja este algo realmente aquilo que o enunciado assentou que ele fosse. A Idade média conseguia esse tipo forte de enunciado graças à força tradicional da autoridade da Igreja. A Igreja dizia “X é x”, e X doravante passava a ser isso mesmo. Com o declínio dessa autoridade, e com a ascensão da burguesia, era preciso encontrar outra fonte para assegurar a validade dos novos enunciados, dos novos saberes. Mais concretamente, a Igreja dizia: “Mendigar é um gesto *honrado*, porque manifesta a pobreza necessária para entrar no reino de Deus”, já que uma passagem do *Evangelho* dizia ser mais fácil um camelo entrar num fundo de uma agulha do que um rico penetrar no reino dos céus. A burguesia ascendente precisava menos de mendigos e mais de trabalhadores livres dos compromissos com os senhores feudais para azeitar sua produção de bens de consumo e valor de troca.

Era preciso, então, um outro tipo de enunciado sobre a *honra*. Por exemplo? “O trabalho dignifica o homem”. Como a Igreja conseguia

passar como verdadeiro o primado da pobreza sobre o trabalho? Por meio da autorização tradicional da Bíblia como fonte de sabedoria colhida pelas interpretações também elas canonicamente autorizadas. Como a burguesia ascendente justificaria o seu enunciado sobre a dignificação do homem pelo trabalho? A resposta a essa pergunta foi dada prática e teoricamente.

Praticamente, Calvino, luminar do protestantismo, propôs a ideia de dupla predestinação: o homem pode ser predestinado tanto à danação quanto à santidade. Nada mais se poderia fazer quanto a isso. Mas como saber-se salvo ou miserável? Somente a palavra do santo poderia ser a palavra verdadeira. Mas como saber se alguém está predestinado aos infernos e outro aos céus? Resposta: indo pro mundo trabalhar, porque, voltado para casa, quem trazer mais riquezas este será o santo, e será dele que se deve esperar a verdade sobre os enunciados. A riqueza é o sinal visível da santidade como graça invisível do Deus. O rico, portanto, é quem decide agora o que seja verdadeiro e o que seja falso, porque o rico, sendo santo, seria a presença da graça divina entre nós. E somente o “divino” é o verdadeiro (universal e necessário) e pode decidir com autoridade.

Teoricamente, a resposta veio de um católico: o ser humano traz em si uma estrutura mental dupla capaz de assegurar uma certeza clara e evidente. Dupla porque ela é tanto subjetiva quanto objetiva. Subjetiva: se eu duvido, penso, se penso, existo; e existo como coisa pensante. Disso ninguém pode me demover. Pois se tentar me convencer de que não exista e nem pense, é a mim que tentará demover, o que prova de novo ser certo que eu exista (como coisa pensante). Objetiva: trago em mim, como ideia inata, a ideia de Deus. E esse Deus que trago dentro de mim assegura que o mundo fora de mim existe tanto quanto eu mesmo

existo. A objetividade de meus enunciados sobre o mundo está assegurada pela existência de Deus, cuja veracidade minha própria existência de coisa pensante dá testemunho.

Numa palavra, a riqueza e a ciência, juntas, serão doravante o critério do verdadeiro, o “divino” na história. Kant e (com mais ênfase) Fichte cavarão por baixo dessa subjetividade rica e certa de si para encontrar a fonte última de sua realidade. Essa a segunda linha de força da ideia de subjetividade. Para Kant, o conhecimento e a santidade são possíveis porque o “Eu penso” é uma razão prática pura. Fichte examinará de perto essa praticidade e essa pureza, e determinará o “Eu” como ato absoluto. O “Eu” como ato absoluto, *Tathandlung*, não um estado-de-coisas (*Tatsache*), estático, mas uma atividade produtiva, puro ato em ação, reflete sobre si e, ao se refletir, ou seja, ao “voltar-se” sobre si, dá conta que esse voltar-se é uma ação, nota que seu próprio ser consiste em agir, e seu agir determina-se como ato de pôr; ele põe, por isso, a si mesmo como “eu” e também tudo mais que não ele mesmo como “não-eu”, como mundo.

Chamar esse ato puro de “Eu” é somente um modo de falar, para pagar o preço da época, pois esse “Eu” absoluto não é meu eu, mas o complexo jogo de relações virtuais dentro do qual um eu e um mundo devem como realidades atualizáveis. Porque, se ele põe a si mesmo “como eu”, é claro que ele tem o poder de não pôr e, portanto, de pôr-se de outro modo, não só também o não-eu, mas o “eu” mesmo como um “não”, isto é, ele é livre para inventar infinitas maneiras de pôr, de pôr a si e de pôr o mundo. Mas, uma vez que a si mesmo ele se põe “como eu”, o outro de si, o mundo, é posto também como “não-eu”, mas sempre podendo ser ainda uma outra coisa a mais.

Essa possibilidade de pôr como não pôr e pôr assim como de outro modo, Friedrich Schlegel, que bebe livremente na fonte de Fichte, chamará de “ironia”. Complicando menos: o ato puro que trazemos em nós faz de cada um de nós um artista. Ironia é o modo de agir de todo artista capaz de pôr em cada obra uma versão diferente do mundo e, por isso, saltar de versão a versão, sem precisar ater-se a nenhuma delas. Ou, para utilizar as categorias do jovem Marx (2004), nos *Manuscritos* de 1844: aquilo que eu sou, minha essência, é também aquilo que eu possuo. E aquilo que eu possuo, minha propriedade privada, como essência, é aquele ato puro fichtiano que o mesmo Marx chama, seguindo a Economia política clássica, de “trabalho”.

O trabalho é o “divino” no ser humano, aquilo que faz do ser humano, como Deus, um criador. O “trabalho”, bem entendido: aquela capacidade humana de criar e destruir, capacidade de, mediante o contato com a natureza, pôr no mundo o que a natureza não previra como passível de ser posto: destroçar a natureza para ampliar o mundo, multiplicá-lo. A essência humana, o “divino” do ser humano, a chance de o ser humano ir além de si mesmo (transcender) e fazer mais do que está disponível para ele, que é um corpo nu, entregue ao frio e à fome, é sua capacidade de instituir, de criar, de inventar, de trazer para fora, dentro de sua própria realidade terrena, como coisa, como obra, o que dentro dele nasceu como simples ideia e como necessidade.

Ideia, porém, que, como Hume já havia dito, jamais brotaria nele se ele não fosse antes atingido pelas impressões, e acrescentamos, as impressões fortes (o sofrimento) de suas mais prementes necessidades, os registros da escassez cujos gritos vem do corpo, e revela um desejo. Quando, pois, de um modo altamente irônico, isto é, podendo ser entendido de um modo, mas também de outro, Belchior canta:

“Presentemente eu posso me considerar um sujeito de sorte”, tudo o que fora dito antes precisa estar na conta da consideração, para que o compreendamos a contento, principalmente a parte concernente à riqueza calvinista dos santos. O que significa, neste sentido, que esse “sujeito de sorte” é tanto o eu lírico como o agente econômico, quicá a própria sociedade capitalista, cuja extensão histórica (perceba-se o tamanho da composição) deve-se mais à sua capacidade de reproduzir (perceba-se a repetição da composição na execução musical) que a um qualquer traço de durabilidade, de perfeição, de “divino”; e, notadamente, é a sociedade capitalista brasileira, com as estatísticas astronômicas (sempre do ano passado) do “milagre” brasileiro dos anos 1970.

Mas – atenção aos hermeneutas intrépidos! – do fato de Belchior poder ter querido dizer isso e também aquilo em sua frase irônica não decorre que o intérprete possa fazê-lo dizer qualquer coisa. É preciso que a composição ofereça marcas materiais, isto é, dados semânticos, sintáticos ou morfológicos e semióticos além de fônicos passíveis de dar sustentação às inferências interpretativas. Assim, confiamos à palavra “presentemente” o cargo de nos abrir à dimensão econômica julgada por nós subjacente à enunciação do texto, da letra da canção, porque “presentemente” significa: *perspectivado do ponto de vista do presente*, “eu posso me considerar um sujeito de sorte”. Ora, segundo aprendemos com Paulo Eduardo Arantes, em *Hegel a ordem do tempo* (2000), o ponto de vista do presente é o ponto de vista da economia política. Não, decerto, a ciência econômica, mas o objeto dela. De que modo o presente é a própria economia política?

Responder a esta pergunta é andar descalço no fio de uma navalha, onde de um lado da lâmina está a ideologia, e do outro a realidade, porque a ideologia teórica da economia diz que o presente é um conjunto

bem organizado de variáveis ligadas a uma invariável de modo dependente e também independente, dando a entender que tudo o que é seja conforme às medições estatísticas, tenha a mesma racionalidade da alegada racionalidade com que a ciência da economia maneja seus dados; ao passo que, na realidade, nada se passa exatamente como os dados estatísticos desenham, e as decisões tomadas no dia a dia de uma empresa está longe de serem frutos exclusivos dos cálculos matemáticos.

Mas a resposta à pergunta sobre por que a realidade é menos racional do que gostariam que fosse os calculadores de índice econômico revela de modo mais direto a relação entre o presente e a economia política: os interesses humanos são múltiplos e desencontrados, de modo que somente um esforço ulterior bastante árduo pode lograr conjugá-los e fazê-los moverem-se numa certa direção. O presente é esse momento em que os interesses estão postos na multiplicidade de suas formas, para atender uma outra gama de necessidades que, embora o hábito nos ensine que serão sentidas também no futuro, porque as sentimos no passado e ainda hoje nos instigam, o certo é que é no presente, sempre, que elas mais pesam e premem, e a economia é a estratégia ou o conjunto de estratégias e meios que os seres humanos utilizam para organizar as necessidades e os interesses vividos cada dia, como já sabia a famosa oração ensinada pelo Nazareno sobre o pão.

Do ponto de vista da economia política, portanto, “eu posso me considerar um sujeito de sorte”. Ecoa nessas palavras toda a ética calvinista da predestinação. Deus não dá a graça ao melhor dos seres humanos; é porque Deus dá a graça que esse ou aquele, mesmo sem merecer, torna-se o melhor. É uma questão de sorte, não de merecimento. Insondáveis são os caminhos do Senhor. E a continuação da composição não saberia ser mais clara: “Porque apesar de muito moço me sinto são

e salvo e forte.” Isso, todavia, e a continuação do texto não deixará de confirmar, é dito não só sob a aura irônica daquela teoria de Calvino, segundo a qual o forte, o critério mais forte, é a riqueza, daí o sujeito em pauta ser “de sorte”, como também como se o que estivesse sendo levado em consideração, na economia política do enunciado, fosse a parte da ideologia teórica e não a parte da realidade.

A parte que conecta religião e riqueza diz: “E tenho comigo pensado Deus é brasileiro e anda do meu lado”, a saber, os cálculos estatísticos da economia nacional estão fazendo crer que tudo está dando certo, seja porque Deus seja brasileiro (ou seja, é partidário da minha nação), seja porque ande de meu lado (ou seja, dá testemunha de que me protege: é meu capataz ou eu sou seu escolhido para receber a sua graça). “E assim não posso sofrer.” Mas, como se trata da visão da ideologia teórica e não da realidade material, os dados dizem respeito ao ano passado, e não ao aqui e agora dos desencontros: “E assim não posso sofrer no ano passado”. Mas, e esse ano? A revelação do lado meramente teórico da coisa força a evidência do que *realmente* está posto: “Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro.”

Essa a realidade do “sujeito” que, por isso mesmo, não pode ser efetivamente, como prevíamos pelas ilações filosóficas acima, “de sorte”. Neste sentido, mais que um oxímoro, “sujeito de sorte” seria antes um absurdo. Daí o cabimento do enunciado paradoxal, tirado do “poeta do absurdo”: *Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro*. Quer dizer, apesar de todas os dados estatísticos do país oficial que garantem que eu esteja forte, salvo e são, o fato é que ano passado eu morri (sangrei e chorei: vivi e sofri no país real); mas, segundo esses mesmos dados e cálculos, “esse ano eu não morro”. As projeções são otimistas. É o

milagre econômico! Mas o sujeito aqui e agora não vive de projeções estatísticas: sangra e chora em carne e osso.

Isso por um lado. Por outro, é possível considerar o lugar irônico da enunciação e tentar ver, no texto, aquilo mesmo que Fichte assegurava haver na “doutrina-da-ciência”: a possibilidade de dizer algo e seu oposto com igualdade de condição de verdade. É verdadeiro que eu seja um sujeito de sorte, mas é igualmente verdadeiro que eu tenho sofrido aos montes. Também é a partir do lugar irônico que eu posso olhar para trás e constatar minha “morte” e, olhando para frente, prever a certeza de que adiante não morrerei, ou, pelo menos, de que resistirei às investidas da morte.

A sorte do sujeito, nesse caso, seria justamente a constatação de que não lhe serviria mais sua descrição cartesiana, segundo a qual ele seria uma entidade metafísica, quase estática, contemporânea de um Deus. Mais adequado a ele seria, de longe, aquela descrição fichtiana, como atividade produtiva, capacidade de pôr e de contrapor, o que lhe asseguraria a chance de, mesmo sofrendo, poder confiar na eventualidade de não vir mais a sofrer: “Esse ano eu não morro”. Isso daria testemunho de uma teimosia que seria também resistência: “apesar de muito moço”, teimosia, “me sinto são e salvo e forte”, resistência. E, com isso, o desígnio: esse ano, aconteça o que acontecer, eu não morro, eu não sucumbo. Eu desejo não sucumbir. A sorte do sujeito seria, assim, sua essência: o oximoro se dissolveria, na medida em que a essência do ser humano seja a flexibilidade, a atividade produtiva, o trabalho como capacidade criadora-destruidora posta a desvelar um desejo profundo como afirmação de si.

O ser humano nasce, de fato, desprovido, e por esse ângulo pode-se dizer seja o sofrimento a primeira experiência humana (frio, fome,

sede, e a palmadinha do obstetra :), mas sua sorte é ter trazido também consigo, além da sensibilidade sofredora, a racionalidade criadora, essa capacidade de provisão que é ao mesmo tempo força de destruir a situação presente e criar outra situação como forma de afirmação de si. “Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro”, e tanto que “ano passado eu morri”; mas, graças ao empenho e à força de minha teimosia jovem, de meu desejo de ser, “esse ano eu não morro”. A palavra “moço” e essa dialética entre a teimosia, a fragilidade e a resistência como revelação de um desejo – de não morrer, de dizer sim à vida –, parece exigir sejam retomados dois pontos anteriormente aludidos: o do artista generalizado e o da necessidade de um rejuvenescimento de toda a sociedade, e não apenas dos jovens, para que, todos com a velha calça colorida, nunca mais sejamos como nossos pais.

O artista generalizado seria o “sujeito de sorte” tal como acabamos de explicitar, na encruzilhada entre Fichte e Belchior, o agente flexível; o rejuvenescimento de toda a sociedade seria a condição material e concreta dentro da qual aquele sujeito flexível ou “de sorte” (isto é, que tanto pode ser quanto não ser) possa realizar-se plenamente como tal, possa afirmar-se como criador. A unidade de ambos, sujeito-artista e sociedade-jovem, seria conseguida, para o pensamento, por via, salvo engano, da insistência na ideia de “nada”.

Isso, de novo, nos leva a sugerir a identificação entre “nada” e “povo”, mas sempre segundo uma nostalgia do dia anterior, jamais por meio de uma defesa do tradicionalismo, porque a tradição é patriarcal, e o que o poeta insiste em recuperar seria justamente aquilo que evita vivermos “como nossos pais”.

O nada como povo é o ovo de onde emerge o novo, o ponto sem o qual não há linha. Mas esse novo só pode ser o próprio povo a ser feito

(pelo povo) como produto do povo-produção, povo-desejo, povo infinitamente pequeno (ou fagulhas de populações) mais que pessoa como tempo originário (raso e fundo), *povo infinitamente pequeno* como verdade do ser já não mais revelada como tempo, mas como desejo de fazer o tempo dentro do qual muitos mundos se perfazem como “multiplicidade”, ou micro ou nanomultiplicidade, como viriam a sugerir Deleuze e Guattari (2012, p. 91); povo-infinitamente-pequeno que se abre em mil pontas singulares como “pensamento sem imagem”, num lado de fora que está dentro de cada um de nós, porquanto é desejo de fazer ser, de criar a imagem que ainda não fora posta ou criada: seja a imagem do tempo, seja a da linha, do número, da linguagem, do trabalho e das interações sociais.

É, com efeito, no presente amplo desse tempo aberto como “singularidade”, como “povo-infinitamente-pequeno” que precisamos procurar-nos a nós mesmos como segmento (fagulha) desse mesmo “povo” que precisa ser, não “resgatado”, por uma obsessão detalhista de folclorismo meticuloso, e estéril, mas por uma reinvenção de si como de um povo a se construir em meio à constelação de outros povos-infinitamente-pequenos, e isso não num vago passado ou num incerto futuro, mas agora, porque, eu queira ou não, você queira ou não, lembra Belchior, “o novo sempre vem”, e esse novo, o singular, é o poeta em nós quem o abre e o faz devir e advir – para nós.

O povo, que não existe ou está em extinção, o povo, na medida em que é nada, vem a ser, pede para ser feito, exige de nós a teimosia resistente da destruição criadora ou da criação destrutiva. Esse povo, que é nada (no sentido bom do termo, isto é, pura indeterminação), ou fora reduzido a nada (no sentido usual do termo), são justamente aqueles –

miríades de indivíduos – que têm sangrado demais, têm chorado pra cachorro. Quem?

A resposta mais pronta seria: as minorias sociais. Mas, num contexto mundial em que o sonho da sociedade autônoma e do indivíduo capaz (o indivíduo como artista de si, ou o si mesmo do indivíduo como produção, como arte, ato, ação, obra em progresso, *autopoiésis* como destruição do eu para posição de nossas singularidades múltiplas) foi absorvido e triturado pelo capital; num contexto mundial, que começa a viger ali mesmo, nos anos 1970, quando Belchior lança *Alucinação*, em que o ideário burguês alojou-se como um parasita na mentalidade do mais miserável dos pobres, sem dúvida é muito difícil apontar um novo protagonista da história, conforme antes de nós já acenava para isso o escritor Arturo Gouveia, em seu livro *Magna imoralia* (2013).

Todavia, se não é quem mais sofre quem há de produzir a mais autêntica obra de criação necessária (a outra sociedade possível, a sociedade rejuvenescida), filósofo algum nem poeta poderá esperar outra coisa de nenhum outro lado. Diante desse impasse, não seria, então, melhor, refazer a pergunta? Com efeito, isso implicaria em dizer, não mais “Quem pode ser o novo protagonista da história?”, mas, muito enfaticamente: “Há, de fato, ainda, alguma coisa como ‘história’ a ser feita?” Fazer a história, não seria, afinal, perpetuar o sofrimento?

O texto curto dessa composição talvez seja curto justamente para dizer isso: não há situação ruim (tanto quanto boa) que não tenha, uma hora, a sua vez de acabar; e isso remete forçosamente, não a uma caminhada em busca do melhor (ideia religiosa que está por baixo da concepção construída de “história” como um prolongamento de um tempo linear), mas uma experiência cíclica ou em espiral que nos remeteria, antes, ou para o mito, ou para uma outra concepção de tempo com

a qual se pudesse repensar criticamente a dimensão religiosa da historicidade.

A canção nos leva a esse pensamento por via de sua repetição. A repetição em si da canção nos remete, não ao conteúdo dela, mas a que pensemos a própria repetição como forma de outro conteúdo possível. O capitalismo e a sociedade de “pais” (isto é, de senhores internalizados e reproduzidos, assim no céu da empresa como na terra da vida doméstica, contra mulher e filhos) que ele reproduz e é por ela reproduzido não seria uma situação desse tipo, onde a impressão de progresso apenas esconde o eterno retorno do mesmo capitalismo?

A canção, como foi dito, se repete duas vezes. Sua repetição, porventura, não seria tanto para mimetizar o fato de que eles (capitalismo e patriarcalismo) tenham vindo a se repetir, quanto para nos chamar a atenção para a necessidade de fazê-los parar esse ciclo de repetitividade?

Artista mais que filósofo, Belchior dá a pensar de chofre o que a filosofia assentada demoraria muito a perceber: a história não seria um processo real posto ali, como uma pedra de Sísifo, à espera de um protagonista que a levasse (debalde) adiante; a realidade, muito mais fundamental que a história, é somente uma fantasia que põe a história e põe os protagonistas, mas se furta completamente a ser captada por ambos, e principalmente quando a “história” pretende absorver em si todo o real e, certa de si, põe em pauta somente a questão de quem pode ser seu protagonista. Aqui se pode entender melhor a condição “neutral” do filósofo. Ele não é de direita nem de esquerda por que essas coisas são lados de um mesmo projeto, o de fazer e refazer a história, enquanto o filósofo se pergunta, antes de se decidir por um dos lados, se há mesmo necessidade de fazer essa tal história, se não é mesmo esse

fazer histórico o que mais tem azucrinado nossa existência, e quem deseja fugir das dores do mundo já não pode mais acreditar nesse mito de que temos uma história por fazer, mas deseja criar, quiçá, outros mitos.

A expressão “sujeito de sorte” impetra sua ambiguidade talvez justamente para que o tal sujeito não seja facilmente cooptado pelo exército do protagonismo que ainda não entendeu que sua tragédia (da história) é mais uma das muitas farsas (míticas), porque o “ser” da realidade é outro, irreduzível à história, tanto quanto ao mito, porque é da ordem do desejo.

6

COMO O DIABO GOSTA: O MITO DE LÚCIFER

I

Por incompetência técnica, até agora fizemos nenhum ou quase nenhum comentário à dimensão propriamente musical do aqui estudado cancionário de Belchior. Esse mutismo não pode permanecer no caso da análise da presente canção: “Como o diabo gosta”. É que, como em nenhuma outra, a sequência musical arranjada nela é tão significativa e prenheira quanto a sequência dos versos e de seus muitos significados.

A canção começa literalmente como uma canção de missa de igreja cristã progressista, e vai aos poucos desfazendo essa feição até chegar a um conjunto de sons em fuga, sacudindo-se em várias direções, como a querer se livrar daquela cadência regrada, de procissão, do começo, fazendo jus à exigência, proposta pela composição, de desobediência a todas as regras.

A música perfez por si o percurso que a letra orienta, do constrangimento religioso à liberação profana.

A dimensão “religiosa”, que podemos ver com clareza na letra pela referência à oração da Ave, Maria (“bendito fruto”), também está contida (às avessas) no título: “Como o diabo gosta”.

Às avessas porque se trata do diabo e de seus modos antirreligiosos, embora a contraposição à religião não deixe de permanecer algo dimensionado pela religião. Assim, nossa tarefa aqui será, basicamente,

descrever como são mesmo esses modos prediletos do diabo, na tentativa de explicitar o esboço de pensamento utópico que cria um horizonte em cujo afastamento do presente se conquista o espaço sobre o qual Belchior pode fazer sua crítica desse mesmo presente, mordendo seu calcanhar de Aquiles.

Isto nos possibilitará, de nossa parte, apreender de modo menos ligeiro o tema do artista generalizado e o da necessidade de rejuvenescimento da sociedade, pela mediação da crítica da ideia de história como progresso e como realidade única, logo, como experiência “religiosa”, contando que se possa reconhecer o fundo religioso da noção de história, e de história como progresso. Dito de outra forma, teremos de mostrar como a noção herdada de “história” é uma noção de fundo religioso, porque só então podemos propor, contra esse fundo, uma ideia mais radical da experiência humana, onde o retorno ao mito contra a história possa despertar a noção de história como política, e não mais como religião, ou seja, possa, se não retirar a história da zona encantatória da religião, ao menos apontar para o quanto o descuido com o poder do mito se volta contra quem dele se descuida, empurrando-o para mais dentro daquilo de que se julgaria se livrar.

Sem dúvida, pode parecer paradoxal que a liberação da zona religiosa para a ocupação da política pós-histórica se faça por um retorno ao mito, no mesmo instante em que chamamos “mito” a masmorra a que a noção de história nos submete. Mas isso diz respeito a uma situação inexpugnável: o ser humano não saberia viver sem mito; e, se certos antropólogos constatarem que o ser humano não pode viver sem religião, isso se dá somente porque a religião é uma forma altamente poderosa de fazer viger um mito, isto é, de produzir uma realidade circundante somente dentro da qual uma vida humana é concebível como “humana”.

Destarte, o mito de que aquilo que o ser humano tem feito e sofrido seja sua “história” tem retirado dele toda possibilidade de fazer o mito de que efetivamente precisa para romper com as cadeias da história que ele tem feito e sofrido, repetidamente, segundo o “mito” de que ele corre um percurso de fuga do mito em direção “progressiva” para o além do mito, rumo à ciência e ao mundo da técnica e da tecnologia. Como se verá, embora ninguém possa desdenhar de certo “Iluminismo”, isto é, de certa dose de racionalidade, não se trata de mais um surto iluminista à favor da razão e contra as trevas do mítico, uma vez que acusaremos de mítica a noção de história de que dispomos, mas se trata, antes, de uma crítica da razão histórica para satisfazer melhor a necessidade da experiência mítica, porém no interior de um pensamento que se recusa a colaborar tanto com o irracionalismo quanto com certa concepção unilateral de racionalidade.

Em uma palavra, como o diabo gosta, trata-se de rever o mito de Lúcifer.

“Não quero regra nem nada/Tudo tá como o diabo gosta, tá./Já tenho este peso, que me fere as costas,/e não vou, eu mesmo, atar minha mão.// O que transforma o velho no novo /bendito fruto do povo será./E a única forma que pode ser norma/ é nenhuma regra ter,/é nunca fazer nada que o mestre mandar./ Sempre desobedecer./Nunca reverenciar”.

Nossa proposta de interpretação desse texto, tomando como porta de entrada o verso “Já tenho esse peso que me fere as costas”, e entendendo esse “peso” como as vigorosas asas do Anjo caído, seria que o eu lírico dessa canção seja o belo Lúcifer, anjo feito de luz (vidência, clareza, discernimento) e fé (convicção, confiança, ingenuidade), segundo aprendemos nas aulas de catecismo (esse conjunto de lições de servilismo)...

De fato, guerreiro de uma luta perdida, tudo quanto sabemos de Lúcifer não vem dele, mas dos que, vencedores, o jogaram no inferno.

Esses vencedores nos contam sua estória somente para não querermos repeti-la por conta própria, e continuar lhes servindo. “Eu não quero mais servir”, dizia a madre que nos educava, enquanto nos mostrava o *slide* do anjo raivoso, “eu quero eu mesmo ser Deus.” E, logo em seguida, mostrava outro *slide*, uma terrível cena de fogo e sofrimento, o inferno, para indicar o lugar onde se reuniam os amigos de Lúcifer, com ele, todos os que se recusam ao servilismo necessário à manutenção do projeto já decidido de fazer história. Ou, nas palavras de John Milton, em *Paraíso perdido*, “Reinar no Inferno preferir nos cumpre à vileza de ser no Céu escravos”, depois de descrever a lama de fogo em que há pouco jazia o anjo derrotado. Lúcifer era o anjo preferido de Iahweh (Ezequiel, 28,14). Era também o mais belo. E a proximidade com o poder do Deus lhe teria despertado o desejo – o desejo de também vir a ser poderoso. Peitar o Deus e dizer-lhe não estar mais a fim de servir, mas ser ele mesmo um senhor, isso, que demonstraria o mais alto apreço ao Deus, como um filho que também quisesse, por amor do pai, ser tão bom quanto o pai naquilo que é próprio desse último (no caso, ser servido); sair de casa e fazer seu próprio caminho, em honra do pai; isso foi muito mal recebido pelo Senhor, cioso demais por manter em seu domínio e sob seu domínio todas as suas criaturas servis.

Não querer servir é apanágio de quem é orgulhoso, soberbo. Orgulho ou soberba, contraponto da humildade, é o nome de tudo quanto infla o sentimento de existência de algo improvável: o “Eu”, que Hume, muito apropriadamente, chama de “aquela sucessão de ideias e impressões relacionadas, de que temos uma memória e consciência íntima”, na página 310 da edição brasileira de seu *Tratado*. Essa definição de “Eu” é

apropriada porque, sucessão de ideias e impressões, lembra muito a definição dada por certa estória judaica do Anjo – lembrada ou inventada por Walter Benjamin: um ser feito de luz e música, cuja existência tem a duração do tempo da canção por ele cantada para agradar a Deus, e tão logo termina a canção cessa também de existir. “Um motivo de espanto te tornaste e deixaste de existir para sempre” (Ez. 28, 19). Assim como no “eu” humano, não haveria substância no anjo (além de música e luz, nada menos impalpável). Não querer mais servir, desejar ser um Deus, isto é querer dar a si uma substância; imprimir no devir o caráter de ser; é vir a encher aquela “sucessão conectada de percepções” (ainda Hume) com um conteúdo menos abstrato: o poder, ou a “vontade de poder”, nos termos nietzschianos; e em primeiro lugar o poder de amarração e fixação pelo qual aquele fluxo de percepções ganharia certa unidade e viveria, na “memória e consciência íntima”, como um ente finalmente determinado: “eu”.

A luta por querer fixar a sexualidade masculina ao macho e a sexualidade feminina à fêmea seria somente uma das muitas lutas por determinação de si para criar a impressão de força com a qual se institui a ideia de indivíduo. Lúcifer, o anjo que não quer mais ser anjo, mas Deus, a saber, unidade-de-poder criador ou poder-criador de unidade, ou de consistência, seria porventura esse primeiro indivíduo.

Antes, porém, de desenvolvermos essa ideia, perceba-se o modo como acabamos de apostrofar Deus: poder-criador de unidade ou unidade-de-poder criador. Central de forças centrípetas. Isso, eventualmente, assim também se enuncia: “força-de-formação-em-um”, expressão de Rubens Rodrigues Torres Filho para traduzir a palavra alemã *Einbildungskraft*, que outros traduziriam de modo opaco como “imaginação”.

Ao desmontar a palavra alemã (*Ein*=um, *Bildung*=formação, *Kraft*=força) e recompô-la no neologismo “força-de-formação-em-um”, Torres Filho exige da língua portuguesa que ela capte o sentido especulativo (transparente na palavra alemã) da palavra “imaginação”. E esse sentido especulativo diz, justamente, do modo de funcionamento da máquina desejante designada “imaginação”, ou mais precisamente, do modo como o Deus, essa unidade-de-poder criador, funciona: como um poder-criador de unidade, um ser capaz de tomar para si uma multiplicidade de coisas (por exemplo, mas somente por exemplo, um cavalo e um par de asas, nada mais desencontrado!) e plasmar, e formar uma unidade indissolúvel (um símbolo) nunca antes concebida (Pégaso, um cavalo alado!). Dizemos “por exemplo”, isto é, “por brincadeira”, somente para enfatizar o poder de unificação (o *Ein-kraft*) presente no ato de imaginar (*einbilden*). Mas esse ato é muito mais que isso: ele cria, do nada, a própria multiplicidade com que produz a unidade indissolúvel do múltiplo, unidade a que chamamos “símbolo”, nisto seguindo Baudelaire, que chamou a natureza, rincão do múltiplo, de “floresta de símbolos”, templo em que vivas pilastras deixam escapar palavras obscuras, onde tudo a tudo se corresponde.

A produção do múltiplo – a explosão, a destruição – precede a criação da unidade; a diferença vem antes da identidade e, em primeiro lugar, a diferença entre poder e não-poder, entre Deus-ouvinte e anjo-música; Deus produtor de anjos e anjos produzidos por Deus para existir pelo tempo suficiente da duração de sua melodia aos ouvidos divinos.

Ao produzir os anjos em sua multiplicidade, em sua legião, é a si mesmo que Deus produz como “Um”. Somente nesse sentido se pode, contrariando o que acabamos de dizer, afirmar que a identidade antecede a diferença, porque é Deus quem produz os anjos, e Deus é a

identidade. Mas a identidade de Deus consigo mesmo é vazia antes de suas obras de “arte” (os anjos, as músicas). Ao produzir as músicas-anjos, e consumi-las em seguida, Deus dá a si o conteúdo, a substância de sua identidade.

O desejo do anjo (a vontade de também poder) é o desejo de poder fazer o mesmo, fazer-se a si mesmo, e existir de um modo outro que não para o serviço do Deus, mas para dar a si mesmo a substância que lhe falta, e cuja falta é a presença viva do desejo de ser.

Se Deus, pois, é imaginação radical, também o anjo quer imaginar: quer ser criador e beneficiário de suas criações. O anjo quer ser um indivíduo “livre”, e livre, em primeiro lugar, do serviço prestado ao Deus.

Antes, porém, de explicarmos o significado mais amplo disso, ou mesmo para conseguir essa explicação, é necessário que, primeiro, compreendamos dois símbolos que deixamos dispersos acima: o símbolo “Deus” como “Imaginação” e o símbolo “Deus” consumidor de anjos.

Não há Deus sem anjos a serem consumidos, mas é o próprio Deus quem produz seu alimento. Esses símbolos, unidos pela ideia de produção e consumo próprios, dão “a pensar” (como diria Ricoeur, em sua *Symbolique du mal*) que o Deus de que se fala seja o próprio povo, a comunidade, e os anjos (aquilo que dá conteúdo ao povo) sejam os membros da comunidade.

II

Há três brechas abertas com o que acaba de ser dito. Tentemos preenchê-las. “Deus” é o nome individualizado daquilo que é melhor captado, em primeiro lugar, como “divino”. “Divino” é uma daquelas

palavras cuja significação é bastante ampla e livre quanto ao tipo de significado ou referência que possa vir a seu encontro e com ela se estabelecer e se confirmar; mas também é bastante precisa quanto ao limite do sentido que, uma vez posto nela o significado, passa a explicitar. “Divino” é o bem mais alto, expressão em que o “bem”, grafado com minúscula, escapa de uma qualquer determinidade; porém, uma vez estabelecido, aqui ou ali, qual seja esse bem, logo este passa para a maiúscula como “o Sumo Bem”, o escolhido como tal. Mas o que seja esse sumo bem, isso se resolve de cada vez, num traçado político de grande decisão e alcance. “Divino”, para uma comunidade, são os laços que a mantém viva porquanto amarra a multiplicidade de seus membros na unidade de seu todo social. O contrário de “divino”, nesse sentido comunitário, é o que dispersa, o que cria ruptura, o que afasta e exila e destrói a unidade: é o mal.

O grego tem uma palavra precisa para esse sentido de ruptura e dispersão: *Diabolum*, o contrário de *Symbolum*. *Sym*, em grego, é prefixo que dá ideia de junção. O que junta é simbólico, o que separa e dispersa é diabólico. O diabo é o nome popular de tudo quanto estragaria o prazer do estar-junto e criaria conflito onde antes havia somente harmonia. O “divino”, porque une, seria também o simbólico. Como o sumo bem da comunidade é o manter-se unida a si mesma, o símbolo é o “divino”, e o símbolo do “divino” é o Deus da comunidade. “Deus” seria, então, uma criação da comunidade, mas somente porque a comunidade é o próprio Deus que a protege de dissipação. A comunidade se institui a si mesma como o “divino”, e o “divino” como instância do assegurar-se da instituição instituída.

Qualquer tentativa de romper seus laços, isto apontará para a existência de algo outro que si mesma: será, desde o primeiro instante, seu

inimigo. O Inimigo por excelência, o Diabo, é, para a comunidade instituída, em primeiro lugar os estrangeiros e, em segundo lugar, toda emergência possível de instituição de indivíduos dispersivos e, por isso, independentes dela, não controlável. Na verdade, o horror ao estrangeiro é o horror à possibilidade de, no comércio com eles e seus costumes exóticos, seus membros desandarem da prática dos costumes comuns. “Deus,” ou seja, a imaginação instituinte da própria comunidade, produz seus anjos, seus membros, com os quais se mantém firme no poder (no poder ser identidade: realidade simbólica onde todos os membros se correspondem mediante regras pré-fixadas). Mas ao dizer “Não quero regras nem nada”, o poeta se insurge contra esse estado de coisas. Essa a primeira brecha.

A segunda: a comunidade se institui a si mesma. Quem a preenche é a obra e o pensamento de Cornelius Castoriadis: “Existe nas coletividades humanas uma potência de criação, uma *vis formandi*, que eu chamo de imaginário social instituinte. Por que a filosofia não soube reconhecer essa necessidade e por que recua agora, com horror e irritação, diante dessa ideia? Perguntam-me sempre: o que é esse tal de imaginário instituinte? É a imaginação de quem? Mostre-nos os indivíduos que... ou os fatores que... etc.” (Castoriadis, 2004: 129). Perguntar pelos indivíduos é já estar com os dois pés no interior de uma realidade criada bem *a posteriori*, dentro da qual existe algo como “indivíduos”. Ora, o indivíduo, produto tardio de um processo multissecular, pelo qual a mente (a *psyché*), que estava no lado de fora, ou cujo dentro era a própria vida criadora do todo social em ebulição, foi paulatinamente introduzida na “cabeça” do ser humano, o indivíduo, dizíamos, só se toma a si mesmo como tal se, e somente se, ele se toma como um ser à parte, consolidado, indivisível, ou seja, como “indivíduo”, um todo em

si, e nunca mais membro (parte) de um todo exterior a si; ele só se toma como tal quando aquele processo de interiorização da *psyché* se consoma. Assim, não faz sentido perguntar por qual ou quais indivíduos poriam para funcionar o imaginário instituinte. “Mais precisamente, trata-se de uma faculdade constitutiva das coletividades humanas e, de uma maneira mais geral, do campo social-histórico. O que eriça e irrita, nesse caso, os representantes da filosofia herdada, como, aliás, aqueles da ciência estabelecida, é a necessidade de reconhecer o imaginário coletivo, assim como, de resto, a imaginação radical do ser humano singular, como uma potência de criação.” (Id., *ibid.*: 129) Ao que também se poderia acrescentar: o que irrita é que esse poder de criação não é de uma elite, mas é o povo ele mesmo. Aqueles “representantes” se irritam porque pensar nessa direção é ser forçado a reconhecer ao menos duas coisas: (1) que o saber do povo (a coletividade instituinte) é primeiro e mais radical (mais radical do que a filosofia e do que as ciências e suas bugigangas tecnológicas); (2) que o ser humano singular, “potência de criação”, não é redutível a se conformar a ser um mero trabalhador, seja manual seja intelectual, porque é, em si mesmo e antes de tudo, um artista.

O artista é, por isso, o ser de criação. “Criação aqui quer dizer criação *ex nihilo*, o fazer-ser de uma forma que não estava lá, a criação de novas formas de ser. Criação ontológica: de formas como a linguagem, a instituição, a música, a pintura – ou então de tal forma particular, de tal obra musical, pictorial, poética etc.” (Id., *ibid.*: 129) O que saberíamos, por exemplo, de “Deus”, se não houvesse antes a linguagem pela qual “Deus” é palavra pronunciada como aquele que nos dá a linguagem? Foi preciso fazer a língua para poder pronunciar o dito segundo o qual foi Deus que nos deu o poder da fala. Com efeito, a formação rigorosa de

nossa mente por uma tradição intensamente teologizada força essa pergunta radical a se refazer nos seguintes termos: “Como o ser humano poderia sequer falar, se Deus não lhe desse o poder da fala?” Essa tradição teologizada é também a tradição da filosofia herdada. “Por que esta impossibilidade da filosofia herdada de reconhecer o fato da criação? Porque esta filosofia é teológica, logo reserva a criação a Deus – a criação teve lugar de uma vez por todas ou é criação divina continuada.” (Id., *ibid.*: 129) A coletividade institui Deus como criador, e criador de si mesma, mas como o que está em jogo é a manutenção de si da coletividade, coloca-se o poder criador fora do alcance das mãos humanas, no tirante do alto Céu, onde nenhum moço incauto haverá de buscar para fazer ser, por si, outro modo de ser que não aquele já posto como obra de divinas mãos.

Quem, de fato, ousaria? Mas o poeta, ao recusar as normas e propor que a “única norma” é não ter norma e assegurar que o novo (essa “única norma”) seria obra “do povo”, confronta-se com a filosofia herdada e assume uma posição francamente dialética, ao reconhecer (1) a primazia do povo como criador do novo e, dentro disso, (2) o indivíduo como livre e capaz de dar a si mesmo as regras de seu viver.

A terceira brecha, na mesma direção, abre-se aqui: os textos “O infortúnio do herói selvagem”, presente no livro *Arqueologia da violência*, de Pierre Clastres (2004), e também o livro *A função da guerra na sociedade tupinambá*, de Florestan Fernandes (2006) colmatam essa brecha. Ambos se encontram nesse ponto: o indivíduo, ou mais precisamente, o membro da tribo é cuidadosamente educado e preparado para... morrer na guerra, como anjo musical que se consuma no tempo finito de sua melodia. Fernandes chama a atenção para o processo educativo. O menino, desde a mais tenra idade, passa por um conjunto de rituais e

aprendizagens visando especialmente sua ida à guerra para matar e para morrer, porque em jogo está, muito mais do que questões materiais, a sobrevivência simbólica do grupo. Clastres chama a atenção para o ponto político. É preciso dar toda a glória ao herói, mas desde que ele não queira bancar o tal: desde que não pretenda comandar, porque ninguém está disposto a obedecê-lo (o todo, a multiplicidade da tribo, precede a parte, a unidade do membro, mesmo daquele mais “divino”, mais bem dotado). Se este tentar bancar o Deus, o chefe, logo a tribo inventará uma nova guerra e o mandará para a batalha, para morrer na linha de frente. Porque não é o herói quem interessa, mas somente o seu heroísmo a favor do todo grupal. Poder-se-ia dizer, com toda clareza, que os membros existem para morrer pela tribo, e a tribo permanece em vida tanto quanto produz membros dispostos a morrer por ela.

A tribo é o deus faminto de música (cf. os tambores de guerra). Os membros são anjos a serem devorados. Belchior, ao se contrapor à filosofia herdada pelo reconhecimento do primado do povo e do poder popular do indivíduo como povo infinitamente pequeno, nos sugeriria a rearranjar esse dado etnológico no sentido de instituir um povo capaz de fazer o novo de novo e, nesse novo, fazer o indivíduo capaz de (re)inventar sua vida (sem subjugação). Seria o povo reinventado na multiplicação de seus “membros”: é o que queremos indicar com a expressão povo-infinitamente-pequeno, a singularidade de cada “indivíduo” concebida como um povo em si mesmo, e por isso capaz de novas destruições (criação de multiplicidade) e novas criações (produção de unidades como planos de consistência não egóica).

O rompimento do anjo com Deus seria, então, a tentativa de o antigo membro viver fora da dependência da comunidade, ou dentro de um contexto social produtor de indivíduos autônomos, isto é, que dão a

si mesmos as leis de sua conduta formando com isso uma sociedade dentro de si, a partir do povo infinitamente pequeno que cada um é. Lúcifer, o anjo mais próximo do Deus, descobre o lugar onde fora escondida a máquina de fazer “Deus”, isto é, de fazer o “divino”, de fazer o que enlaça, e agora deseja manter-se a si mesmo, não permanecer mera música, canção contingente, mas composição musical interna, traçando dentro de si mesmo as harmonias e melodias em sensações que dariam cria a uma nova comunidade, aquela do autodomínio, e da fruição da alegria interior que a afirmação da vida faz brotar em cada um.

Fazer funcionar essa máquina para fazer-se ele mesmo um deus implica tanto no fim da comunidade (sem indivíduos autônomos) quanto na formação de uma outra forma de sociabilidade (aquela dos indivíduos, dos anjos, dos Luciferes multiplicados como povos-infinitamente-pequenos: consistência comunitária no interior de cada um; não mais um “eu” isolado e temente da solidão dentro de nós, mas um povo solidário em si e consigo, e reencontrado na vida criativa de cada um).

O mito da ruptura com a comunidade, o mito de Lúcifer, conta a estória do indivíduo no seu desejo de ser si mesmo: fazedor de arte, como o próprio “Deus”, isto é, a própria “comunidade”. Ora, o “si” seria porventura a figura gramatical da unidade pessoal. Ser si mesmo não é mais ser “eu”, mas trazer consigo a substância de seu ser próprio como multiplicidade de sensações e impressões e afetos e pensamentos.

O mito do inferno, a estória de como a comunidade mantém-se em vida, evitando chegar a hora definitiva de sua completa extinção, é a primeira das muitas providências pelas quais se prolonga a forma de vida tradicional contra a possibilidade de uma forma de vida radicalmente outra, aquela de uma juventude “nova”, isto é, que faça da

novidade primaveril a nova tradição popular, porque “o que transforma o velho no novo bendito fruto do povo será”. Trazer de volta do tirante do Céu a máquina de fazer deuses é poder experimentar de novo a possibilidade de criar outro “divino”, outro simbólico, agora dentro de cada um: os enlaces de uma sociedade livre produtora de indivíduos sem amarras nem jugos; de indivíduos capazes de lidar com o trágico e a solidão.

III

A posição de pensamento do poeta Belchior indica uma dialética entre liberdade individual e criação popular do novo que o deixa explicitamente fora tanto do individualismo moderno (bichado pelo verme consumidor do *ethos* burguês) quanto do tradicionalismo patriarcal (que, ao ensinar obediência ao pai, prepara o filho a obedecer a Deus e ao Patrão, anulando com isso, de partida, o exercício de sua capacidade de criação).

Sua posição é dialética, ainda, porque constrói sua utopia em meio às contradições do presente, e não fugindo alucinadamente dessas. De fato, não alcançaremos a melhor apreensão da lucidez dessa posição dialética e utópica ao mesmo tempo saltando por cima dos empecilhos que a tornam complicada, mas traçando um caminho por entre eles.

Neste sentido, o que há de se observar é que a descrição da experiência humana como “história” (salto no ser como progresso rumo à realização de um projeto “divino”) está amarrada à percepção de uma amálgama quase indestrinçável entre progresso do indivíduo (progresso da liberdade) e aperfeiçoamento da dominação (o pôr-se à disposição da vontade de “Deus”), de modo que chegamos a um ponto,

justamente 1968, em que a revolta da juventude esteve intimamente ligada com a tentativa de desfazer esse imbróglio, por um progresso de liberdade que não trouxesse consigo o aperfeiçoamento da dominação.

Na verdade, porém, o alegado fracasso desta tentativa é homólogo do surgimento efetivo das novas formas de domínio preparada desde aí. Não foi possível criar liberdade sem que se visse, de novo, a superprodução de controle, e a efetividade desse controle força reconhecer a inanidade da experiência individual ali criada e incentivada. Portanto, defender a ideia de um povo infinitamente pequeno é resgatar uma promessa da modernidade burguesa entrementes não realizada.

Esse amálgama entre progresso de liberdade individual e incremento da dominação perfaz a experiência do ser humano na Terra sob o signo do “salto no ser” como símbolo do fazer história. É Eric Voegelin quem reconheceu esse enlace e procurou elucidar o processo inteiro como identidade entre “ordem” e “história”. Em sua monumental, arrojada e surpreendente obra em 5 volumes *Ordem e história*, de fato, ele explicita que aquilo a que fomos acostumados a chamar de “história” como uma realidade inquestionável da qual fazemos parte é, em verdade, uma experiência de simbolização de uma forma de vida marcada pela “história” da ordem, ou seja, marcada pelos mecanismos de posição sucessiva da “ordem”. Em seus termos: “A ordem da história surge da história da ordem” (Voegelin, 2009a, p. 53). Por “ordem da história” precisa-se entender tanto certo conjunto de noções, quanto certa ordenação de significações. O conjunto de noções: os lances que formam o jogo pelo qual a humanidade ocidental foi ao encontro de si pelo percurso de um contato com a noção de “percurso”, “itinerário”, “passagem”, “conversão”, “caminho”, “carreamento”, “ascensão”, “progresso”, onde a ideia de uma “gênese” implica a ideia de um

“apocalipse”, e a de um “pecado original” implica a de um “juízo final”, segundo a tradição judaico-cristã, e onde a saída do corpo em direção ao mundo da alma é o desenho de uma dialética ascendente rumo ao “divino” transcendente, de acordo com a tradição platônica, grega (helenica) e agostiniana. A ordenação: o arranjo que vai de todas essas significações até a ideia de ruptura com o mito representada pelo “salto no ser” como revelação (no judaísmo) e filosofia (no helenismo). A “história” irrompe na fissura do mito, e nesse rompimento faz-se vigor como a experiência capaz de produzir uma temporalidade qualitativamente diferente da temporalidade mítica.

Mas, na medida em que essa “ordem da história” surge como “história da ordem”, há que se adivinhar que o mito com que se rompeu apenas conseguiu fazer-se mais efetivo mediante esse rompimento mesmo. O que saiu do mito é outro mito. E isto por duas razões que o próprio enunciado de Voegelin não deixa de sugerir: O mito, criação genuinamente popular, aos poucos foi (1) apropriado por uma classe separada do povo, a nobreza, e usado já não mais para a manutenção pura e simples da comunidade, mas para a manutenção da ordem social hierárquica advinda a essa comunidade. Mito, portanto, passa a ser mecanismo de dominação. Mas o mito foi também, desde os primórdios, produção de temporalidade, e de temporalidade “cíclica”. Ora, na medida em que Voegelin inscreve a ordem da história como “história da ordem” ele não deixa de fazer ver que, ao surgir como uma nova forma de produção de temporalidade, aquela “linear”, a experiência da história (2) toma a cargo de si uma tarefa também ela “mítica”, a saber, a tarefa de constituir a dominação pela produção de novas hierarquias.

A “história da ordem” é a explicitação do domínio mítico-religioso da experiência humana como “história”, isto é, como processo de

dominação (masculina) pela produção de uma nova forma de temporalidade enquanto nova forma de fazer a experiência de mundo, sob o jugo do “ser” e do princípio de identidade. Dito de frente para trás: quando a humanidade ocidental foi ao encontro de si pela experiência do “salto no ser”, salto vivido pela tradição bíblica (Moisés) e a tradição helênica (Platão), ela deu a si mesma um novo mito, e sua pregnância, sua adesão ao sentido de “ser” a pôs no “caminho” onde cada passo atado ao pontilhado do “ser” era passo palmilhado na submissão à ordem.

Fazer a história, nesse sentido, era produzir e reproduzir a ordem de dominação masculina e manter-se incólume na ordem (re)produzida: era fazer sempre o que o Mestre, o Senhor (Deus fora de nós ou a Razão em nós) mandar; era sempre obedecer; sempre reverenciar. Mas, ao assim dizê-lo, e é então que o mito de Lúcifer encontra a composição de Belchior para, juntos, nos convidar a uma percuciente compreensão da própria “ordem da história” como mito, como invenção, há que se notar que a implantação da ordem tem contado, nos últimos 3 mil anos, com a resistência crescente do indivíduo. Ao mesmo tempo, uma vez que chegamos 50 anos depois de 1968 sem a efetiva realização de uma produção em massa de liberdade genuína, a resistência crescente do indivíduo tem sido também marcada por sempre crescente movimento de sua submissão, isto é, por atos de submeter e passos de deixar-se ser submetido. Se a ordem da história é o surgimento da história da ordem, pode-se dizer que a dimensão da história e da ordem são a dimensão de Deus. História seria, destarte, o nome da experiência vivida sob o comando de Deus, isto é, sob a heteronomia humana, a saber, a situação em que o humano recebe sua lei, não de si mesmo, mas do inteiramente outro de si, o Deus.

O mito de Lúcifer, por seu lado, seria o surgimento de resistência a essa ordem, pela instauração de uma luta contra o comando teocrático. A “ordem” do mito seria, por isso, a ordem do desmantelamento da ordem. Logo, voltar ao mito de Lúcifer, como o diabo gosta, é voltar-se contra a ordem da história, representação religiosa, para a ordem da luta, representação política, onde resistir e desobedecer é convidar a “transformar o velho no novo” como fruto bendito “do povo”.

Voltar ao mito é forçar os meios pelos quais se possa trazer de volta para o povo danificado, para seu rejuvenescimento, o poder de ele mesmo criar seus mitos, porque não existe realidade fora da criação de (novos) mitos, e todo mito de empréstimo é perigoso. Não se adota um mito: ou se o cria, ou se é esmagado por aquele que se adotou. A “ordem da história” que o povo tem mais sofrido que feito é a “história da ordem” como história da razão (nobreza) contra o corpo, contra a festa, a sensibilidade e a imaginação (contra o povo). Nessa acepção, falamos a linguagem da dominação quando reivindicamos para o povo o direito de fazer a história, esse mito ocidental. A verdadeira reivindicação seria pelo direito de o povo voltar a fabricar artesanalmente mitos...

Ora, isto faz estremecer tantos religiosos piedosos quanto intelectuais esclarecidos. Daí, o poeta Belchior, dando voz ao povo infinitamente pequeno, conclamar à desordem da desobediência e da irreverência, ato artístico e político, e não mais, respectivamente, passo histórico e religioso, porque fazer mitos, no plural, é implodir o contínuo da história e, em vez de reproduzir o dualismo vicioso entre tempo cíclico e tempo linear, traçar em múltiplas direções uma plethora de temporalidades vivas, um tempo-miríade, o instante como fundamento do tempo e contraparte ontológica do povo-infinitamente-pequeno.

Até onde sei, quem chegou mais perto de dar uma forma literária a esse tempo miríade foi Jean-Paul Sartre em seu romance *Sursis*. Mas o recurso musical da composição aqui analisada faz a mimese dessa multiplicidade temporal, do percurso (do religioso ao profano) à profanação de todo percurso unilinear, mediante o sacolejo simultâneo de diferentes instrumentos musicais.

Artista generalizado e sociedade rejuvenescida seriam uma só “coisa”: o povo infinitamente pequeno como poeta de si. Mas uma só coisa na multiplicação das temporalidades, das sonoridades, por meio da produção social de indivíduos-poetas; logo: o poeta de si como povo criativo é também um povo de poetas individuais: povo-infinitamente-pequeno.

Ora, como o capitalismo, com a indústria cultural a impedir sistematicamente a produção autônoma de cultura popular e a transformar atividade em passividade, tem sistemicamente extirpado do povo o Poeta, e feito do ser humano, de anjo rebelde e poeta agressivo-criativo, um mero trabalhador assalariado, obediente homem de bem, carregador de destroços (“já tenho este peso, que me fere as costas”), pode-se dizer ser o capitalismo o ponto alto da história da ordem (logo, o mais perfeito fazedor de história e seus entulhos alinhavados na trilha do “progresso”). Assim, é também uma e só coisa reivindicar o Povo-Poeta e fazer a crítica do capitalismo como sistema amesquinhador do “divino” no ser humano, porque, sim, o “divino” não é o outro do ser humano, mas aquilo mesmo que permanece aberto (ontologicamente aberto, embora pragmaticamente travado) como uma virtualidade realmente “humana” ou, mais rigorosamente, além-de-humana, pós-humana, no sentido nietzschiano do termo.

Afinal, não é disso que o Diabo gosta? Ser ele mesmo o Deus, o ser “divino” e criador? Músico mais que música, compositor mais que composição? Não fosse isso e certamente teria permanecido mero servo do Pai, alimento de alma alheia: mercadoria. Belchior se recusa a ser o belchior, isto é, o merceeiro, de nossa força divina, criadora-destruidora, visceral. Sua grandeza filosófica está em nos devolver a nós mesmos com a tarefa de pôr aquela força para funcionar em nosso próprio proveito.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Th. W. **Minima moralia**. Trad.: Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- ADORNO, Th. W. e HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Trad.: G. A. de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ARANTES, P. E. **Hegel**. A ordem do tempo. Trad.: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Hucitec/Polis, 2000.
- CALLADO, A. **Quarup**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- CASTORIADIS, C. **Figuras do pensável**. As encruzilhadas do labirinto VI. Trad.: E. Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- CLASTRES, P. **Arqueologia da violência**. Trad.: P. Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **Mil platôs**. Capitalismo e esquizofrenia 2. Vol. 3. Trad.: S. Orlandi. São Paulo: 34, 2010.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **O anti-Édipo**. Capitalismo e esquizofrenia 1. Trad.: L. B. L. Rolnik. São Paulo: 34, 2012.
- DESCARTES, R. **Meditações metafísicas**. Trad.: H. Santiago. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DETIENNE, M. **Los maestros de verdad en la Grecia arcaica**. Trad.: J. J. Herrera. Madid: Taurus, 1983.
- DUMONT, L. **O individualismo**. Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna. Trad.: A. Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- FERNANDES, F. **A função da guerra na sociedade tupinambá**. São Paulo: Globo, 2006.
- FOUCAULT, M. **História da sexualidade 1**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1999.

- FRANCO, M. S. de C. **Homens livres na era escravocrata**. São Paulo: Unesp, 1997.
- GALIMBERTI, U. **Psiche e techne**. O homem na era da técnica. São Paulo: Paulus, 2006.
- GIANNOTTI, J. A. **Trabalho & reflexão**. Ensaio para uma dialética da sociabilidade São Paulo: Brasiliense, 1983.
- GOUVEIA, A. **Magna imoralia**. Crítica da crítica acrítica. João Pessoa: UFPB, 2013.
- KONDER, L. **Marxismo e alienação**. Contribuição para um estudo do conceito marxista de alienação. 2ª. Edição. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- HOBSBAWM, E. **A era dos extremos**. Trad.: M. Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOBSBAWM, E. **A era do capital**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- HONNETH, A. **Luta por reconhecimento**. A gramática moral dos conflitos sociais. Trad.: L. Repa. São Paulo: 34, 2003.
- HUME, D. **Tratado da natureza humana**. Trad.: D. Danosvski. São Paulo: Unesp, 2009.
- KONDER, L. **Marxismo e alienação**. Contribuição para um estudo do conceito marxista de alienação. 2ª. Edição. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- LIMA, L. C. **Mimesis e modernidade**. Formas das sombras. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- MACINTYRE, A. **Justiça de quem? Qual racionalidade?** Trad.: Marcelo Pimenta Marques. São Paulo: Loyola, 1991.
- MARCUSE, H. **Eros e civilização**: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- MARX, K. As lutas de classe na França, in: **A revolução antes da revolução, v. 1**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MARX, K. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Trad.: Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.
- MATOS, O. **Contemporaneidades**. São Paulo: Lazuli/C. E. Nacional, 2009.

MÉSZÁROS, I. **A teoria da alienação em Marx**. Trad.: Isa Tavares. São Paulo: Boitempo, 2006.

PROUST, M. **Em busca do tempo perdido**. V. 3. Trad.: Fernando Py. São Paulo: Ediouro, 2002.

RICŒUR, P. **Ser, essência e substância em Platão e Aristóteles**. Trad.: R. C. Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

RICŒUR, P. **A ideologia e a utopia**. Trad.: S. Rosa e T. Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

SIMON, M. **Amor: uma história**. Trad.: M. L. Borges. Rio de Janeiro: Zahhar, 2012.

TORRES FILHO, R. R. **O espírito e a letra**. A crítica da imaginação pura, em Fichte. São Paulo: Ática, 1975.

VERNANT, J.-P. **Mito & pensamento entre os gregos**. Trad.: Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1990.

VOEGELIN, E. **Ordem e história**. V. 1. Israel e a revelação. Trad.: C. C. Bartolotti. São Paulo: Loyola, 2009a.

SOBRE O AUTOR

Abah Andrade nasceu sob o signo de peixes, em 26 de fevereiro de 1974. Poeta, ensaísta e professor titular de Filosofia na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Tem pós-doutorado em filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) (2015); doutorado (com distinção) e mestrado (com louvor) em filosofia pela Universidade de São Paulo (USP) (1996-2001).



A Editora Fi é especializada na editoração, publicação e divulgação de produção e pesquisa científica/acadêmica das ciências humanas, distribuída exclusivamente sob acesso aberto, com parceria das mais diversas instituições de ensino superior no Brasil e exterior, assim como monografias, dissertações, teses, tal como coletâneas de grupos de pesquisa e anais de eventos.

Conheça nosso catálogo e siga as nossas páginas nas principais redes sociais para acompanhar novos lançamentos e eventos.



www.editorafi.org

contato@editorafi.org