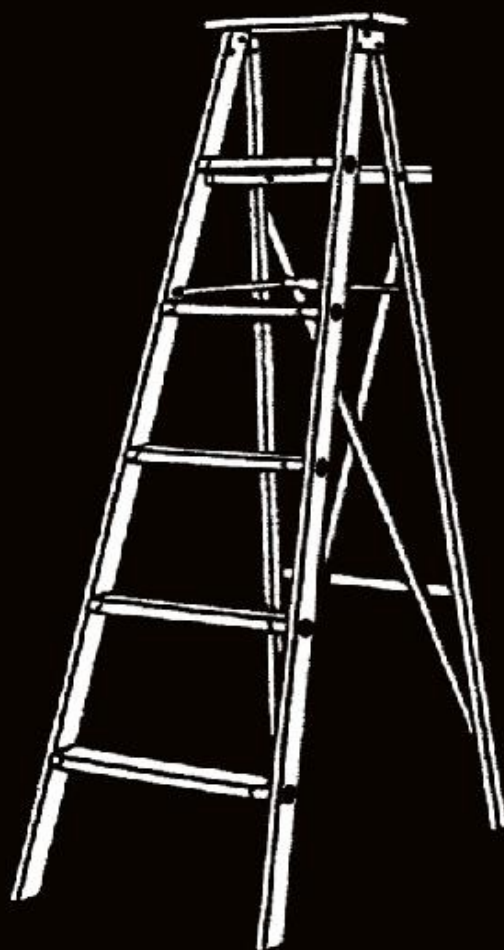
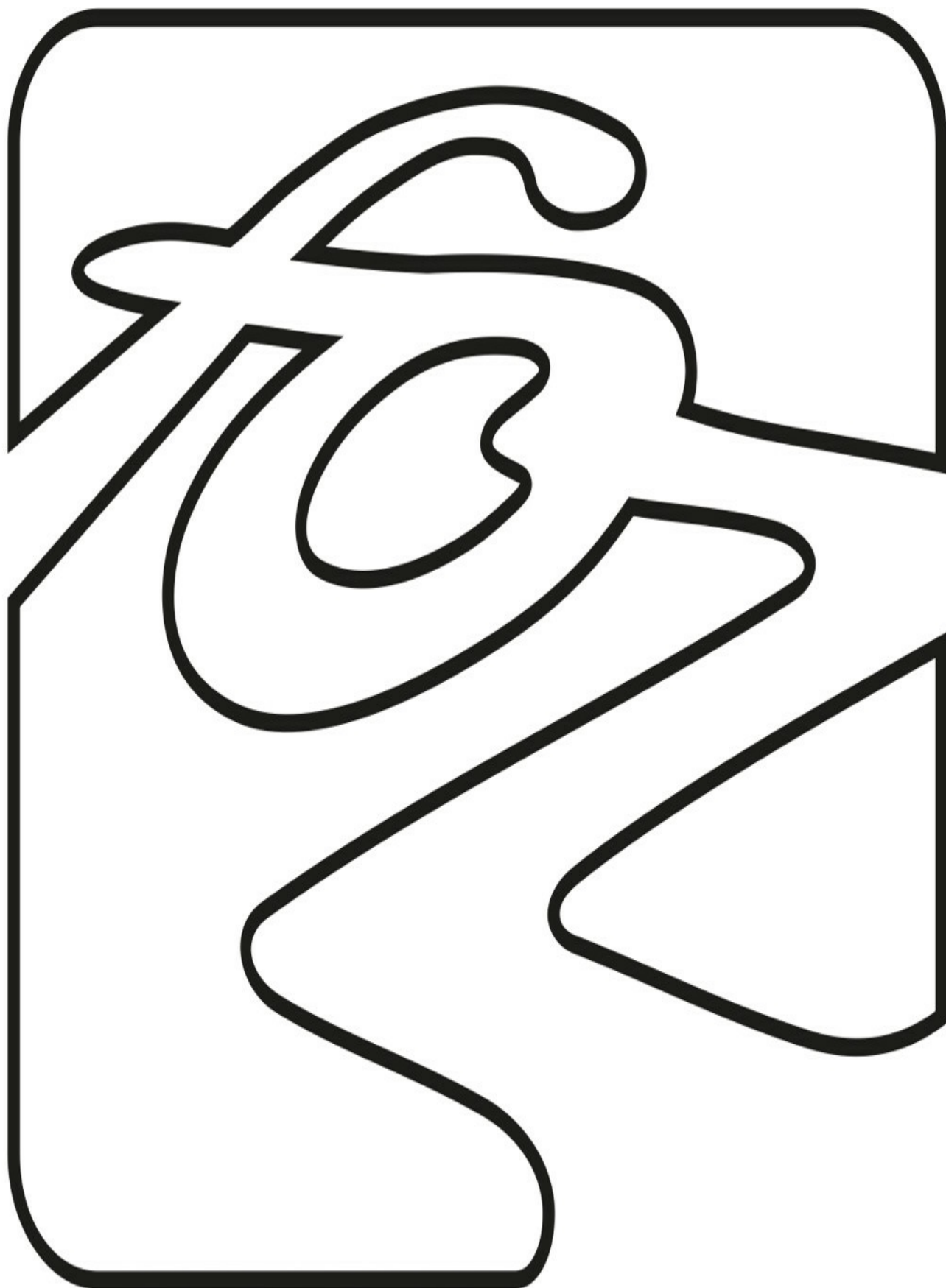


alta ajuda



FRANCISCO BOSCO







alta ajuda



FRANCISCO BOSCO

SUMÁRIO

[APRESENTAÇÃO](#)

[DA AMIZADE](#)

[A FORÇA DO PENSAMENTO NEGATIVO](#)

[A FADIGA E O CASAMENTO](#)

[O SISTEMA](#)

[NÃO HÁ SOL A SÓS](#)

[O QUE É O CONTEMPORÂNEO?](#)

[COMPLEXO DE DÁLMATA](#)

[FELIZ ANO-NOVO](#)

[A MORTE DOS OUTROS](#)

[TRISTE TIGRE](#)

[AMAR E AMOR](#)

[EGO SPAM](#)

[O REI CONTRA A REALIDADE](#)

[A LEI E O JOGO](#)

[FALTA PACIFICAR BRASÍLIA](#)

[SHIMBALAIÊS E TCHUBARUBAS](#)

[SEXO E LIBERDADE](#)

[MINHAS DOENÇAS](#)

[MÓ NUM PATROPI](#)

[A TV DO SÉCULO XXI](#)

[A FICHA NUNCA CAI](#)

[O MAU VIAJANTE](#)

[NÃO ESTAVA ESCRITO](#)

[AS DROGAS E A REALIDADE](#)

[CAYMMI E A SAÚDE](#)

[ADULTOLESCÊNCIA](#)

[MELANCOLIA](#)

[ARTE PARA OS CIVIS](#)

[PROUST E A MÚSICA](#)

[BIG BROTHER BELCHIOR](#)

ESCREVER

SEXO EM DOIS TEMPOS

A ÚLTIMA CENA

O FILÓSOFO DO SAMBA

MODOS DE SABER

AGRADECIMENTOS

O AUTOR

CRÉDITOS

APRESENTAÇÃO

A presente seleção de textos, feita por mim e minha editora, Isa Pessoa, orientou-se tematicamente: a maioria dos ensaios deste livro, sua espinha dorsal, reúne tentativas de iluminação de questões psíquicas, comportamentais, sexuais, afetivas, em suma, éticas — se entendermos ética no sentido que lhe dá Espinoza, ou seja, como viver de modo a encontrar os afetos da alegria e evitar os da tristeza.

Esse campo de questões, pode-se chamá-lo de comum. Com efeito, minha proposta, já há alguns anos, é a de abordar com espírito filosófico os problemas da existência cotidiana, comuns a qualquer pessoa. A essa proposta, José Miguel Wisnik chamou, certa vez, de alta ajuda. Conforme atesta o título do livro, assinei embaixo.

Junto a esse campo de problemas, a seleção de textos reuniu ainda interrogações sobre a arte, a contemporaneidade e a política.

O desejo que deposito neste conjunto é o mesmo que entendo terem a literatura e a filosofia: ajudar os leitores a compreender o mundo e orientar-se nele.

Francisco Bosco

DA AMIZADE

Minha economia de vida é fundada na alternância, complementar, entre ascese e festa, concentração e soltura. Meu regime ideal é ficar só — na companhia dos livros — durante todo o dia. Gosto de gente depois das oito da noite e três cervejas. Mas há alguns meses, por conta de uma doença, fui obrigado a ficar quarenta dias sem beber. Reduzi minha vida social. Situações que eram festivas para mim, sem o auxílio do álcool revelaram-se insuportáveis. Não conseguia conversar com a maior parte das pessoas ao redor. Meu amigo Roberto Corrêa dos Santos costuma dizer que o álcool aplaina as diferenças de ritmo entre as pessoas, tornando-as contemporâneas umas das outras. é por isso que bêbados sentem-se sempre amigos entre si. A ausência do álcool impede ou dificulta as relações que não sejam de amizade. A abstinência levou-me à conclusão, pouco edificante, de que meus amigos são aqueles com quem *não preciso* beber.

Essa introdução em tom pessoal me serviu para preparar a questão: o que é a amizade, mais precisamente, o que faz com que sejamos amigos de determinadas pessoas, e não possamos ser de outras?

Aristóteles, no livro VIII de sua *ética a Nicômaco*, defende que toda amizade é movida

por uma dessas três características: o bom, o agradável ou o útil. A amizade fundada na utilidade é a mais baixa, uma vez que “os amigos não se amam por si mesmos, mas na medida em que algum benefício lhes possa advir um do outro”. Por essa razão, “amizades desse tipo são facilmente rompidas”, quando um dos amigos não se encontra mais em condições de proporcionar vantagens ao outro. Para o estagirita, “a forma perfeita da amizade é aquela entre os indivíduos bons e mutuamente semelhantes em matéria de virtude”. Esses amigos o são “no sentido mais pleno, visto que se amam por si mesmos, e não acidentalmente”.

A Antiguidade costumava pensar a verdadeira amizade como fundada na virtude. Isso talvez se deva à organização social de onde emergiu esse pensamento. Mas o que explicaria, em nosso mundo moderno, as amizades entre criminosos e pessoas de baixo senso moral? Será que é mesmo no âmbito da moralidade que se deve procurar o segredo dos encontros felizes? Uma das respostas mais conhecidas da história do pensamento a esta questão foi dada por Montaigne que, ao explicar o porquê de sua “amizade perfeita” com La Boétie, disse apenas: “Porque era ele; porque era eu.” A perfeição, com efeito, não requer explicações. Mas, se quisermos avançar na questão, devemos insistir na pergunta: afinal, por que “eu” se encontrou tão perfeitamente com “ele”?

A resposta de que mais gosto, aquela que melhor corresponde ao crivo da minha experiência, é dada pelo filósofo Gilles Deleuze. Ele retira a questão do âmbito moral, passando-a para o plano perceptivo. “Por que se é amigo de alguém? Para mim, é uma questão de percepção”, ele diz. “Não é o fato de ter ideias em comum”, prossegue, “mas de uma linguagem em comum, ou de uma pré-linguagem em comum.” Quando Deleuze recusa as “ideias em comum” como fundamento da amizade, creio que ele está afastando, precisamente, a dimensão moral. Duas pessoas com estreitas afinidades políticas e intelectuais podem não se tornar amigas. A amizade, agora é Proust quem diz, não se funda “na identidade de opiniões, e sim na consanguinidade dos espíritos”. No meu entender, isso é o mesmo que Deleuze chama de “pré-linguagem em comum”.

Numa de nossas primeiras conversas, eu e meu amigo Roberto falávamos sobre cultura brasileira. A certa altura, ele disse uma frase que continha a palavra “popular”, de perigosa equivocidade. Tentou precisar seu sentido com paráfrases, mas não conseguia atingir o centro do que queria dizer. Nem eu pude fazê-lo com outras palavras. Mas não foi necessário. Nós nos olhamos e dissemos, em uníssono, “enfim, o popular!”, e tivemos a certeza de que compreendíamos a mesmíssima coisa por aquela palavra.

“É se entender sem precisar explicar”, define Deleuze, desculpando-se pela frase banal (nem por isso menos verdadeira). Essa compreensão não é moral, mas, antes, como que animal: sofisticada e exata como o aparelho perceptivo de um animal. A condição da amizade seria o ajuste, a sintonicidade dessas frequências perceptivas. “Alguém emite signos, e a gente os recebe ou não”, prossegue Deleuze. “Acho que todas as amizades têm essa base: serem sensíveis aos signos emitidos por alguém.”

Ninguém é sensível a todas as pessoas. Há pessoas que admiro, outras com que tenho assuntos ou valores em comum, mas das quais não há possibilidade de tornar-me amigo. Há pessoas que encontro regularmente, mas parece sempre haver uma barreira invisível e intransponível que impede a minha leitura fina dos seus signos (e vice-versa). E há outras, ao

contrário, que basta eu conhecer para imediatamente reconhecer. Em poucos minutos, a conversa entra num registro vertical, os corpos se comunicam por uma abertura, o espaço se transforma numa sala de acústica perfeita, onde as palavras descobrem seu melhor som. Essa intimidade súbita com um desconhecido é a manifestação inequívoca do nascimento de uma amizade.

A FORÇA DO PENSAMENTO NEGATIVO

Nunca li um livro de autoajuda. Certa vez tentei ler *O segredo*, porque queria entender como funcionam esses textos. Achei o livro absolutamente tedioso e, desculpem-me seus eventuais leitores, ofensivo: não só à inteligência, mas à experiência humana em geral. Pelo que posso depreender do gênero, entretanto, a autoajuda prega basicamente o famigerado “pensamento positivo”. Como, para o bem e para o mal, estou além de qualquer possibilidade de consolo, a autoajuda não me atinge. Desconheço o gênero, como disse, mas se sua característica essencial é mesmo o mantra do pensamento positivo, então posso dizer com todas as letras: a autoajuda em nada ajuda nas situações que talvez sejam as mais críticas e decisivas da vida do sujeito. Nessas, só o que pode ajudar é a via angustiosa de um *pensamento negativo*.

O que chamo de situações críticas e decisivas são aquelas em que o sujeito se percebe preso a um sofrimento psíquico sistemático, fadado a repetições entristecedoras que indicam uma espécie de condenação estrutural no seu psiquismo e na sua realidade objetiva. Em face dessas situações, o pensamento positivo não é apenas ineficaz, mas nocivo: ele impedirá, com seus mantras de otimismo escapista, que o sujeito possa ativar os mecanismos dialéticos da

existência, capazes de fazer com que, aprofundando-se, uma coisa reverta-se em seu oposto.

No grande romance de Milton Hatoum, *Dois irmãos*, Yaqub e Omar são os filhos gêmeos de Zana. Porque quase morreu durante o parto, e teve saúde frágil em seus primeiros meses, Omar tornou-se o filho preferido de Zana, tratado por ela à base de uma liberdade irrestrita. Ao contrário, Yaqub sempre sentiu-se preterido no amor materno. No início da adolescência, os irmãos interessaram-se pela mesma menina. Numa tarde, em meio a uma festa, Omar a flagra beijando seu irmão; impetuoso e inconsequente, quebra uma garrafa e com ela dá uma estocada certa no rosto de Yaqub, abrindo-lhe um rasgo sangrento.

Temendo que o conflito entre os gêmeos se acirrasse por causa da garota, os pais decidem mandá-los para sua aldeia natal, no Líbano. Zana, contudo, incapaz de separar-se do filho predileto, convence o marido a despachar apenas Yaqub. Assim, consuma-se uma injustiça que para sempre determinaria a vida da família: Yaqub, o inocente, o preterido, é punido com o exílio forçado de cinco anos numa aldeia remota no Líbano.

Lá, não responde às cartas da mãe. As poucas notícias dele que chegam descrevem-no em cena estoica: sentado no chão, lendo um livro, comendo figos secos. Quando retorna a Manaus, para voltar a viver com os pais, é um adolescente arredio e silencioso. Zana, em interpretação conveniente a seu autoengano, acredita que o silêncio se deve ao esquecimento do português. Mas a recusa de Yaqub se estende a todos os domínios de sua antiga existência: deixa de frequentar os bailes da província, não vai a festas, não bebe, não encontra os velhos amigos. Fica em casa, solitário, varando as noites em meio a livros, estudando.

O que aí está em funcionamento é precisamente o processo, transformador, do pensamento negativo. Yaqub prepara-se para morrer, isto é, para aniquilar sua antiga e estruturalmente condenada vida de filho preterido, intimidado, sujeito a injustiças. Não é fácil morrer. Morrer é uma arte: a etapa decisiva do pensamento negativo.

Yaqub, após a injustiça do exílio, não deixa que se dissipe — em bebedeiras ou pensamento positivo — a energia negativa de sua revolta. Concentra-a, retesa-a com um silêncio blindado. Em seguida, valendo-se dessa energia, começa a dar um conteúdo positivo à sua revolta: estuda com afinco para ser engenheiro, prepara as condições objetivas, materiais e psíquicas, de sua transformação. Essa etapa, de recusa obstinada às forças dissipadoras de sua antiga existência, deve ser compreendida como uma *ascese*. A ascese é o movimento que visa à ampliação de poderes do sujeito, por meio da renúncia às tentações que enfraquecem suas capacidades e da conquista de virtudes que as fortalecem.

Munido da coluna de força propiciada pela ascese, no momento em que as condições objetivas básicas foram alcançadas — um convite para um emprego ainda modesto em São Paulo —, Yaqub encara a mãe de frente e comunica-lhe que está indo embora. Esse momento deve ser compreendido como o momento do *ato*. Um ato não é uma ação qualquer; é a ação que consoma uma preparação simbólica, psíquica, e que finalmente se efetiva na realidade externa, transformando a um tempo a vida subjetiva e objetiva da pessoa que o realiza.

Mas um ato só se sustenta se tiver sido preparado por todas as etapas do pensamento negativo; caso contrário, dá-se um *ato em falso*. Não estivesse protegido pela armadura ascética, Yaqub teria sucumbido à tentativa da mãe de retê-lo. Por isso é preciso morrer: um homem que já morreu não pode ser atingido por um mundo que não é mais o seu.

Tivesse, em vez de encarar a via árdua de seu processo negativo, preferido o consolo fácil do pensamento positivo, Yaqub não teria sido capaz de implodir suas estruturas, que lhe retiravam a potência de agir e o condenavam a uma existência passiva. Pode ser que em determinadas situações da vida o pensamento positivo seja recomendado (diante, por exemplo, de doenças graves). Mas, naquelas situações em que rodamos em círculos dentro de labirintos psíquicos, pensar que eles não existem não ajuda. O pensamento negativo é a melhor, se não a única saída: é preciso concentrar as forças para quebrar o muro.

A FADIGA E O CASAMENTO

A fadiga na relação amorosa pode se manifestar como esvaziamento progressivo, mas também como tédio fulminante: eis que desaba sobre o casal um fardo terrível e contraditório, que afasta os dois mas os mantém aferrados por esse próprio afastamento. Ambos paralisados, sem conseguirem romper uma barreira invisível, seja para se aproximarem, seja para se livrarem um do outro. Sobre essa fadiga, o dramaturgo austríaco Peter Handke escreveu páginas memoráveis: “Eu não poderia lhe dizer: ‘Estou cansado de você’, nem mesmo um simples: ‘cansado’ (o que, enquanto grito comum, poderia nos libertar de nossas cavernas individuais); essas fadigas consumavam nossa capacidade de falar, nossa alma.” É como se de repente nossa vontade pesasse uma tonelada, e ficássemos sem a menor capacidade de ação, incapazes de mover um dedo, de proferir uma única palavra que pudesse soprar o mormaço estacionado que tomou conta de tudo.

É como se os dois tivessem se transformado em irmãos siameses e cheios de ódio um pelo outro. Sente-se então uma espécie de ressentimento totalizante, uma irritação mesquinha com qualquer coisa a nossa volta, mas sobretudo com o outro: “Quando por acaso nós nos tocávamos, as mãos tinham um movimento de recuo como sob a repulsa de uma descarga

elétrica.”

É por isso que a fadiga está sempre na iminência da violência. Presos num nó inextricável, trançando de modo complexo cada parte de seus corpos e mentes — de forma que cada um esteja inteiramente contido no nó, transformados em nó — resta ao casal se debater, se chocar até que o nó se incendeie, se rompa, e aí “a fadiga dava lugar a um esgotamento onde finalmente podia-se respirar e retomar o espírito”.

O contexto da fadiga ajuda, portanto, a compreender essa outra questão: por que os casais brigam? Susan Sontag, em seus *Diários*, anota, numa entrada de janeiro de 1957: “P. [seu então marido] diz que lamenta ter discutido porque ontem eu tive enxaqueca. Uma razão ruim. Uma razão boa é que não faz sentido discutir.” Mas não, ao menos não exatamente. Faz sentido discutir, só não faz o sentido que aparenta fazer. As discussões carecem de objetividade; elas são tortas, sinuosas, indiretas, mas por essas vias acabam chegando a algum lugar. Uma discussão que começa a respeito de um ponto simples e objetivo vai parar, horas depois, em velhos ressentimentos, ou mesmo se demora infinitamente em minúcias do problema, cada um defendendo seu ponto, entrincheiradamente, enquanto a discussão, longe de se resolver, se agiganta, se complexifica, se agrava. É claro que essas discussões (como toda discussão, pois há sempre um imaginário em jogo, mas em nenhum lugar um imaginário mais suscetível do que no amor) são um espetáculo da *erística*, e é aí que elas se afundam indefinidamente.

A *erística* é a argumentação que, buscando unicamente a vitória em um debate, abandona qualquer preocupação com a verdade. Mas o que está em jogo nas brigas de casal não é tanto superar o adversário que é o outro, como superar o adversário que é comum: a fadiga, o ressentimento. A dificuldade maior, o problema interno dessas discussões é precisamente como terminá-las sem que haja um vencedor, e sim *dois*. É um paradoxo, e esse paradoxo por vezes as alonga indefinidamente: para que sejam catárticas, é preciso vencer, é preciso atacar (o contra-ataque volta a aumentar as tensões), mas vencer não liberta o outro, e o outro precisa libertar-se para o bem comum.

O impossível da *erística* no casamento é que a disputa não pode ter um vencedor, nem terminar em empate, mas sim em dois vencedores. Esse impossível acontece. Portanto “faz sentido” discutir, só que não o sentido que se propaga, como um vírus, na superfície das palavras — e sim um outro, subterrâneo, imaginário, um sentido não semântico, uma espécie de descarga, de (suja) limpeza. Até que, passada a fadiga, cessada a tormenta, o casal possa se olhar, nas palavras de Handke, como “duas pessoas que escaparam de uma catástrofe”.

Mas essa não é a única maneira de a fadiga dissolver-se. O acaso pode evitar essa passagem pelas agressões, essa espécie de suja purificação, pela qual nos livramos dos resíduos do outro em nós, de uma raiva acumulada que terminou por entupir o cano. Essa outra maneira é o surgimento, inesperado, de uma terceira pessoa. Ela costuma depender do acaso, já que o casal não tem forças, não tem liberdade para fazer um tal movimento. O terceiro salva o casal, pois a fadiga é a fadiga do dois.

Lá está o casal, pesado, ressentido, aferrado, e eis que chega do nada um amigo, ou um estranho que se apresenta, ou um outro casal, e os convida a sair dali, a ir encontrar outros

amigos que estão no bar ali perto, e o casal fatigado deixa-se levar com o pouco de mobilidade que lhe resta, de cara já um pouco aliviado de se livrar daquela geometria cruel dos dois únicos pontos, e o terceiro é como uma brisa que vai soprando das coisas o pó do ressentimento, e o mundo volta a ser interessante, e cada um vai se libertando de si próprio, e com isso do outro, e ambos voltam a gostar das coisas, e, finalmente, voltam a gostar do outro, e se reaproximam, e não tocam no assunto, que deve mesmo ser mantido à distância, pelo menos por um tempo, como uma indiscrição.

O SISTEMA

“**Sereis amaldiçoados**”, **proferiu** um deus à estirpe dos insones, sabe-se lá em nome de que arcaico crime por eles cometido. Só podendo dormir ao amanhecer, o insone assemelha-se ao vampiro; irmanados pela mesma maldição. E, como o vampiro, o insone também é uma espécie de imortal. Jorge Luis Borges dizia que a imortalidade seria um pesadelo; não poder morrer nunca, estar condenado a viver eternamente. Mas um pesadelo é convulso e breve. A imortalidade é antes como a insônia: estar fatigado, do dia como da vida, querer dormir, mas estar condenado a permanecer desperto, vigilante — até quando? O insone é um imortal de olheiras.

A insônia é um sistema, e, como em todo sistema, neste também há pontos críticos. O momento mais temido pelo insone, aquele que ele reluta em encontrar, sem no entanto assumir esse receio — assumi-lo despertaria fatalmente as forças da maldição —, esse momento incontornável é a hora de ficar a sós com a *voz de dentro*. é o momento em que é preciso apagar o abajur, desligar a televisão, interromper a conversa com o outro na cama, em suma, suspender o que quer que esteja protegendo o insone de si mesmo, de ser entregue ao seu próprio pensamento. Pois a maldição só tem a capacidade de se instalar, como certos vírus que

não sobrevivem fora do organismo, nos circuitos de pensamento do insone. é nessa “voz de dentro”, como um filósofo definiu a consciência, que habitam os demônios da insônia.

Fechar o livro, apagar a luz, é entrar nessa zona temível em que qualquer movimento em falso pode acordar a maldição e ativar o sistema. é por isso que alguns insones criam o hábito de dormir com a TV ligada: a voz de fora é impermeável, um escudo contra os demônios. Durante muito tempo, só pude dormir assim. Escolhia um filme desinteressante e colocava o volume num nível baixo, na exata zona média entre a minha voz de dentro e a voz de fora, de modo que as duas juntas formavam um rumor, um murmúrio indiscernível, uma linguagem escura que me relaxava, entorpecia, e afinal me esquecia.

Essa passagem à voz de dentro demarca, portanto, a região mais delicada do sistema. Essa região se define por um paradoxo de que (como todo paradoxo) só se pode escapar pelo socorro de uma outra lógica. O problema apresenta-se do seguinte modo. Apaga-se a luz, e então a voz de dentro entra em ação. Essa voz opera em modalidades diversas, porém limitadas: ou rememora, ou devaneia, ou pensa, ou concentra-se na tentativa de extinguir-se.

A rememoração costuma ser a modalidade inicial. Começa-se a recordar alguns episódios que ocorreram durante o dia; um fragmento de conversa, um convite de trabalho, uma mesa-redonda de futebol — sempre tomando cuidado para evitar os assuntos mais desagradáveis ou agradáveis, pois ambos são excitantes e afastam o sono. O problema é que para os insones talvez todo assunto seja potencialmente excitante, e a voz de dentro exerce uma atração irresistível no sentido de animar-se, de aquecer-se. Ceder a essa tentação é correr o risco de desencadear o sistema, irreversivelmente.

Há, contudo, outros caminhos a um tempo mais fatais e irresistíveis. São eles o devaneio e o pensamento. O devaneio é um discurso da voz de dentro que reproduz a sintaxe da realidade, é perfeitamente verossímil, só não aconteceu de fato. é uma realização imaginária e manifesta do desejo, o que na língua inglesa se chama *day dreaming*. Devaneia-se quando, por exemplo, cria-se uma narrativa em que o sujeito se coloca numa cena erótica com uma pessoa que é objeto de seu desejo. São narrativas realistas, obedientes ao modo de se organizar da realidade, apenas não existem — daí que imaginá-las evidencie algum tipo de desejo. E essa realização imaginária excita a voz de dentro a ponto de disparar o coração — e com ele o sono. O devaneio é fundamentalmente diverso do sonho. Este, como Freud explicou há mais de cem anos, opera por uma perturbação da sintaxe da realidade. Além disso, o sonho é uma espécie de alucinação, em que vivenciamos as cenas como se fossem reais; o devaneio é só uma modalidade pobre e estéril da voz de dentro, aquém das forças transfiguradoras da imaginação e do pensamento.

Já o pensar é a tentação-mor dos insones, ou ao menos dos insones-pensantes. Pensar pertence ao mundo da luz, por definição (mesmo os poetas, que têm um compromisso com o escuro, trazem o escuro para a luz; trazem-no *enquanto* escuro, mas *para* a luz: claro enigma). Pensar é um modo de estar desperto, e de despertar as coisas. Pensando, a voz de dentro se ilumina, a luz entra por todos os lados e inunda a consciência. Está claro: não se dorme. E quando se vislumbra, tentando dormir, a fresta de luz do pensamento, é difícil resistir-lhe. Por pouco que se olhe para essa fresta, ela se amplia rapidamente. O devaneio ainda permite recuperação, mas pensar obriga a levantar da cama, entregar-se de vez ao pensamento — e

adentrar o outro dia semimorto.

A única maneira, volitiva, de evitar esse campo minado das modalidades da voz de dentro é procurar conduzi-la a seu próprio silenciamento. Mas isso configura o paradoxo de que falei acima. A voz não pode, falando, calar-se. Por mais que se tente abrir espaços vazios, silenciá-la por instantes, é impossível sustentar esse silêncio, e a voz sempre retorna, às vezes com fôlego renovado. “Contar carneirinhos” é inútil, pois essa estratégia fixa a voz, em vez de dissipá-la. Daí que, entre a rememoração, o devaneio e o pensamento, a voz de dentro esteja fadada a retroalimentar-se. A única possibilidade de silenciá-la vem de fora dela mesma. Aos imortais de olheiras, resta o socorro expedito de um ansiolítico, a mais prática das luas, devir sintético e moderno de Morfeu.

NÃO HÁ SOL A SÓS

A alegria e a tristeza são os dois afetos fundamentais. A alegria é o que aumenta a nossa potência de agir. A tristeza é o que nos retira a potência de agir, como se fosse a imagem invertida da alegria. Pertencente à família da alegria, a esperança, por exemplo, “é uma alegria inconstante, nascida da imagem de uma coisa futura, de cujo acontecimento nós duvidamos”, mas que desejamos. Ao contrário, filiado à tristeza, “o medo é uma tristeza inconstante, nascida da imagem de uma coisa também duvidosa”, mas que tememos. Essas ideias estão na terceira parte da *ética*, de Espinoza, “o príncipe dos filósofos”, segundo Deleuze. Nela, numa arquitetura rigorosa, os afetos são dispostos como diante de um espelho. Podemos acrescentar a esses pares invertidos a admiração e a inveja. Esses afetos designam dois modos de olhar: um deles produz alegria; o outro, tristeza. é um dever existencial de cada sujeito fazer com que o olhar admirativo prevaleça sobre o olhar invejoso.

A palavra “invejar” vem do latim “invidere”. é composta pelo prefixo “in-”, mais o verbo “videre”, de onde vem o nosso “ver”. O prefixo latino “in-” pode ter tanto uma função privativa (como em “incrível”), quanto designar um “movimento para dentro”, para o interior de algo. Creio ser este segundo caso seu significado em “inveja” que, portanto, quer dizer um

olhar que vai para dentro de alguma coisa. Invejar alguém é desejar ocupar o lugar do outro, é desejar ser o outro, é desejar *anular* o outro, deixar de vê-lo e ver a si mesmo em seu lugar. A expressão popular tem precisão cirúrgica: é o olho gordo, o olho-com-fome, o olho que engole o outro.

Já “admirar” se refere ao modo contrário de olhar. “Admirari”, em latim, reúne o prefixo “ad-”, mais o verbo “mirari”. O prefixo “ad-” significa “em direção a”, “aproximação”. Admirar, portanto, é o olhar que se aproxima de algo, que vai em sua direção. A diferença entre o movimento para dentro (inveja) e o movimento de aproximação (admiração) é decisiva. O olhar que admira não deseja tomar o lugar do outro. Sua condição primeira e *sine qua non* é reconhecer a existência do outro. Ele se aproxima do outro, do ser admirado, mantendo a distância para que este exista.

A inveja é um olhar que deseja eclipsar o ser invejado. Pressupõe a admiração, pelo menos em um estado latente: o invejoso deseja aniquilar aquele cujo brilho ele reconhece. Não se inveja qualquer pessoa, nem tampouco todas as pessoas invejarão as mesmas pessoas. A inveja obedece a critérios que a psicanálise chamaria de *imaginários*. Por imaginário não se deve entender alguma coisa da ordem da imaginação, no sentido do que não existe realmente. O imaginário é o registro do nosso psiquismo onde se situa a imagem de nós que nós gostaríamos de ser, ou que gostaríamos que os outros vissem. A minha autoimagem tem tais e tais características, que eu me esforço para realizar em mim. é o que nos leva à inveja.

Estaremos expostos à inveja quando estivermos diante de alguém que realiza em si, a nosso ver, as características da nossa autoimagem. Um ator dificilmente invejará um campeão mundial de natação — mas sim o ator que está no camarim ao lado, e que é protagonista da peça em que ele é coadjuvante. Há, assim, uma lógica da inveja. Mas o que importa é sua ética.

A inveja detém o estatuto do ridículo. Pois é uma cena psíquica solitária, de que na maioria das vezes o outro, invejado, nem sequer fica sabendo. é uma luta sem adversário, vã. Ou ainda, uma luta em que o adversário é o próprio eu, que necessariamente sairá perdendo. Nunca se conseguirá ser o outro invejado anulando-o, real ou imaginariamente.

Além de triste, a inveja é também burra. Vedando-se ao brilho do outro, ela se fecha à possibilidade de alimentar-se desse brilho. é aqui que entra a superioridade — moral, existencial e intelectual — da admiração. O olhar que admira se aproxima do outro a fim de reconhecer-lhe as qualidades, identificá-las e procurar emulá-las. Emular é uma bela palavra. Ela designa a ação por meio da qual procuramos estar à altura do que reconhecemos como bom. A admiração exige uma capacidade perceptiva desenvolvida para identificar as qualidades do outro e procurar realizá-las em si mesmo. Voltando a Espinoza, é por isso que a admiração é uma das filhas da alegria (enquanto a inveja o é da tristeza): porque ela aumenta nossa capacidade de agir.

Termino esse mini-manifesto existencial citando um verso que contém todos os aspectos da admiração como dever: sua dimensão política (de reconhecimento do outro), intelectual (de capacidade perceptiva) e existencial (deixar-se banhar pela luz do outro e alimentar-se dela). é um verso do grande poeta Arnaldo Antunes: “Não há sol a sós.” Não há sol. Há sóis.

O QUE É O CONTEMPORÂNEO?

Os objetos já sobreviveram a muitas gerações de seres humanos, mas, hoje, são os humanos que sobrevivem a uma série vertiginosa de objetos. Aos 35 anos, já peguei a época em que o telefone era discado (o sinal era difícil, e uma linha valia o preço de um automóvel), em seguida teclado, depois sem fio, logo celular, Skype, agora Iphone etc. etc. E não são apenas os objetos que nascem e morrem rapidamente, mas também formas jurídicas, morais, sexuais, perceptivas, psicológicas em geral. Num tal processo de aceleração da história, a pergunta sobre a contemporaneidade se revela fundamental: afinal, o que é ser contemporâneo?

Em 1874, Nietzsche escreveu, em uma de suas *Considerações intempestivas*, que sua época padecia de um mal, “um defeito do qual justamente se orgulha, isto é, a sua cultura histórica”. Seus contemporâneos eram, segundo o então jovem filólogo, “devorados pela febre da história”. Apenas dez anos antes, Baudelaire criticava aqueles que, no Louvre, atinham-se às grandes obras antigas, defendendo que o amor pela “beleza geral, expressa pelos poetas e artistas clássicos”, não deve levar ao erro de “negligenciar a beleza particular, a beleza de circunstância e a pintura de costumes”. Ao ler essas duas passagens, percebemos que, no século XIX, ainda sob a pressão de um mundo que resistia a deixar de ser dogmático,

tradicional, havia um déficit de “contemporaneidade”. Hoje, ocorre o contrário: o progresso técnico desenfreado e a lógica capitalista do consumo parecem querer condenar à obsolescência histórica o sujeito que não adere a suas transformações permanentes.

Há um mal-estar na conceitualização dessa palavra. Pois contemporâneo significa, etimologicamente — e esse significado é muito vivo na morfologia da palavra —, “o que vive ao mesmo tempo”. Portanto, em princípio, tudo o que vive numa mesma época é contemporâneo dessa época. Nesse sentido, não há, em cada época, o fora do contemporâneo. Entretanto, tendemos imediatamente a pensar que o rádio não é contemporâneo, e sim o *tablet*; a ópera não é contemporânea, e sim o 3D; o casamento arranjado não é contemporâneo, e sim as passeatas LGBT. Há distintos tempos dentro de uma mesma época.

Isso nos leva a uma primeira compreensão conceitual do contemporâneo. Ela é idêntica ao que Baudelaire entendia como “moderno”, no ensaio que citei acima, *O pintor da vida moderna*: “a modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”. Esse “transitório” é o irreduzível de uma época, aquilo que só nela surgiu, e que poderá permanecer, talvez, daí em diante (porém não mais como seu transitório próprio), mas nunca houve antes. Esse tempo único dentro de uma época é um significado possível de contemporâneo. Daí que um *mashup* seja contemporâneo (pois só *agora* há o instrumento tecnológico que o possibilita), e uma roda de chorinho não seja. Daí que um sujeito que enriqueceu aos 25 anos no mercado financeiro seja contemporâneo (nunca antes o mundo foi tão plutócrata), e um filósofo não seja. Aqui se abre um problema em dois âmbitos: o da arte e o da existência.

No campo da arte e do pensamento, a adesão imediata ao irreduzível de uma época revela-se incapaz de cumprir sua tarefa. Assim como, para Baudelaire, o belo tem uma dimensão eterna e outra transitória, para o filósofo Giorgio Agamben “é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com este [com seu tempo], nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo”.

Para o artista e para o filósofo, a condição de ser contemporâneo de seu tempo, isto é, de estar à altura de capturá-lo numa forma ou num sentido, é dar um passo atrás, ou ao lado, é não coincidir plenamente com seu tempo. Com efeito, vejo muitos artistas completamente aderidos a seu tempo, mas que, por esse mesmo movimento, perdem a capacidade de o revelar — são antes revelados por ele. Por outro lado, me parece que para uma obra ser grande, relevante, “marcar época”, é preciso que ela tenha uma forte relação com o irreduzível de seu tempo, com o agora do agora: todo clássico já foi moderno.

No campo do cuidado de si, a adesão plena a este tempo é ainda mais intensa. O irreduzível de uma época cria diversos tempos dentro dela, e o agora do agora é, hoje, o mais valorizado. O contemporâneo, nesse sentido, é como a moda. O modernista Flávio de Carvalho dizia que “só um desambientado pode tornar-se ridículo a ponto de não seguir a moda. Um desambientado é um ser em desequilíbrio com o ambiente e possui, pois, um sistema individual com estabilidade própria”. Pois bem, esse ser ridículo, o idiota, é o filósofo. Ao filósofo cabe recuar um passo e revelar o sentido do contemporâneo.

COMPLEXO DE DÁLMATA

Entre as tentativas de compreensão do futebol praticado hoje pelo time do Barcelona, em meio a análises táticas e técnicas, uma manifestação, repetida como um sintoma, me chamou a atenção: “o Barcelona representa hoje o verdadeiro futebol brasileiro”, disseram muitos, num traje meio crítico, meio modesto, que no fundo revela um orgulhoso complexo de vira-latas ao avesso. O próprio técnico do Barça, Guardiola, em um momento de humildade ou demagogia, corroborou o sintoma, ao dizer que seu time joga hoje o que jogavam os brasileiros do tempo de seus pais e avós. Isso é falso. O enigma-Barcelona apresenta um acontecimento *novo* na história do futebol. Pretender que essa novidade seja apenas a reprodução do futebol brasileiro, agora desencontrado de si, é efeito de um narcisismo que bem pode ser chamado de complexo de dalmata.

A voz mais claramente destoante desse modo de (não) ver foi, não por acaso, a do treinador da seleção brasileira, Mano Menezes. Em texto após a decisão do mundial de clubes (texto que, dado o estatuto cívico da seleção, a pátria de chuteiras, foi escrito dentro do gênero da “nota oficial”), Mano alertou: “Tenho ouvido que sempre vencemos do nosso jeito e os outros estão fazendo da maneira como fazíamos antes. Temos que encarar que essa gente está

fazendo algo diferente e temos que aceitar, entender e resolver isso.” O complexo, no entanto, é tão forte (como todo complexo), que houve jornalistas interpretando ao contrário o sentido das palavras de Mano, como se ele estivesse confirmando o que na verdade está desmentindo. Como se vê, o sintoma produz uma hermenêutica viciada, como um carrinho de aeroporto com a roda quebrada, que teima em ir para um lado só.

Pasolini, escrevendo sobre o futebol, distinguiu entre um estilo de prosa e um estilo de poesia. O futebol de prosa “baseia-se na sintaxe, isto é, no jogo coletivo e organizado, na execução racional do código; [...] deve derivar de uma organização de jogo coletiva, fundada por uma série de passagens ‘geométricas’, executadas segundo as regras do código”. Já o futebol de poesia “está todo centrado no drible e no gol”, sendo o drible seu maior fundamento: “o drible é essencialmente poético”. Para Pasolini, os representantes tradicionais do futebol de prosa eram os europeus; os do futebol de poesia, os sul-americanos. Se admitirmos a verdade dessa visão, o Barcelona não joga hoje o que jogavam nossos avós, mas seu futebol antes se funda na escola europeia, só que reinventada de modo a levá-la a imprevistas consequências, e combinando-a, ainda, com um toque decisivo de escola sul-americana.

Pois a grande novidade desse time do Barça parece residir na sua movimentação tática. Ela é treinada e executada de modo que os jogadores estejam sempre perto uns dos outros. Isso lhes facilita tanto a manutenção da posse de bola quanto a retomada dela. Como observou o comentarista Leonardo Bertozzi: “Mais do que a capacidade de manter a posse da bola e envolver o adversário com constante movimentação e troca de posições, o time impressiona pela obsessão em recuperá-la o mais rápido possível.”

Esse jogo, fundado numa movimentação tática inédita e cumprida com rigorosa disciplina (cujo efeito é de facilidade), *não é* o da escola brasileira. Ao mesmo tempo, ele requer jogadores de alta capacidade técnica, senhores de fundamentos como o passe preciso, a visão de jogo e a habilidade para não perder a bola em situações de pressão. Junto a isso, esse time conta com Messi, seu único driblador nato, e aí está seu elemento de poesia pura.

Já vi grandes times: o Fla de 1981, a seleção brasileira de 82, o Palmeiras de Rivaldo e Djalminha, o Milan dos holandeses, o Real Madrid de Zidane e Ronaldo etc. Nenhum deles jamais alcançou o nível de superioridade sobre os demais alcançado hoje pelo Barcelona. Os grandes times do passado jogavam o mesmo futebol dos adversários, só que melhor. Esse time do Barcelona não joga o mesmo futebol que os adversários; joga um futebol diferente, inédito. Os grandes times da história eram emanações dos jogadores que os formavam; este Barcelona troca diversos jogadores e mantém-se igual (resta saber se suportaria a perda de Messi, Xavi e Iniesta).

Um antigo paradigma foi quebrado: antes do Barça, ou os times eram ofensivos e expostos (o caso exemplar é o Santos do Pelé, do qual se dizia que levava três, mas fazia cinco), ou defensivos e blindados. O Barça é a um tempo muito ofensivo e muito defensivo; consegue atacar sem perder a bola, e quando a perde recupera-a rapidamente. Com isso, anula qualquer chance de qualquer adversário.

Os jogos do Barça não costumam produzir o mesmo tipo de beleza e emoção do futebol até os anos 1980. Nessa época, celebravam-se a velocidade e o jogo franco, aberto, “lá e cá”. Isso requeria mentalidade ofensiva e exposta. Os jogos do Barça não são propriamente abertos;

eles atacam sem deixar espaços. Conforme observou José Miguel Wisnik, isso tem como consequência um esvaziamento da dimensão narrativa do jogo. Com efeito, o futebol do Barça tem algo de monótono e matemático na sua inevitabilidade.

O mesmo complexo de dalmata, misturado com nostalgia, faz com que a maioria *condescenda* em situar esse time entre os grandes da história. Para escândalo dos passadistas, coloco a hipótese de esse ser, não o mais belo, mas o mais poderoso time da história. O Barcelona reverteu a antiga máxima perdida e transformou todos os demais times do mundo em “times bobos”, em Bambalas e Arimateias. Só o Real Madrid lhe oferece maior resistência. Ainda assim, o Madrid é apenas o melhor entre os do andar de baixo. Assistir a Barça x Santos na final do mundial foi como ver o Discovery Channel: leão contra gazela. Deu pena.

Restam ainda alguns mistérios sobre esse time. Só considerarei o enigma totalmente elucidado quando algum outro time conseguir derrotá-lo sistematicamente ou reproduzir sua maneira de jogar. Seja como for, o Brasil não é mais o país do futebol. é a Espanha. E não porque nos afastamos de nós mesmos, mas porque eles inventaram algo novo. Diante do Barça, Mano está defasado; Neymar sozinho não faz verão; e Ganso se revela anacrônico, de tão lento e não participativo sem a bola. Mas não é culpa deles: é a história, bebê.

FELIZ ANO-NOVO

Em meio à confraternização generalizada, à rara abertura que se coloca entre amigos e até desconhecidos, em meio à euforia, através da qual aqui e ali se percebe um ricto revelador, em meio a tanta festa de fim de ano, vi alguns casais brigarem, e brigarem feio. Nada de surpreendente: o réveillon é o momento mais perigoso do ano na vida de um casal.

Evento cósmico, no réveillon aniversaria a Terra e aniversariamos também nós, humanos, para quem tudo recomeça uma vez mais. é o aniversário da humanidade inteira. Daí a confraternização irrestrita que se instaura: nesta noite, todos são irmãos, comemora-se um evento em comum da humanidade. Mas esse sentido de renascimento, quando misturado a outros ingredientes, típicos do tempo em que vivemos, forma um coquetel explosivo.

Um imperativo cultural implacável ordena que todos devem gozar. Gozar sem parar, quanto mais melhor. Promove-se a sensação difusa de que todos estão gozando loucamente — menos nós. E então temos de nos esforçar para gozar à altura do suposto gozo dos outros. Essa situação produz uma inversão paradoxal no campo da culpa: não nos culpamos mais apenas por realizar ou desejarmos realizar algo que entra em conflito com os ideais culturais, mas

também, e talvez sobretudo, por não realizarmos os imperativos de gozo do ideal cultural. Somos culpados por *não* gozar. Essa mudança radical corresponde às transformações do capitalismo. Na sociedade de consumo, gozar é uma condição capital do capitalismo. Gozar perdeu em grande parte seu poder subversivo e virou uma engrenagem fundamental para a manutenção do *status quo*.

Pois esse imperativo de gozo é um dos ingredientes do *coquetel molotov* que está prestes a explodir no réveillon. Acrescente-se que a exigência de gozar é também a exigência de determinadas formas de gozo, correspondentes aos ideais do capitalismo de consumo. Aqui, o casamento aparece como uma forma anacrônica, um obstáculo aos modos de gozar do ideal cultural. O capitalismo de consumo requer substituição, novidade. O casamento é, por definição, o avesso disso tudo.

Pois bem, junte-se então o imperativo de gozar intensamente, mais os modos de gozar cujos ideais são os de novidade e substituição, mais o sentido de renovação inscrito na simbologia do réveillon; misture-se tudo e dê na mão do primeiro casal que passar todo de branco à sua frente: ele explodirá. A galopante expectativa de gozo já é um erro por si só, pois o acaso ainda é o regente imponderável da alegria humana. A decepção provável com o acontecimento — como um gozo pode estar à altura dos fogos magníficos explodindo sobre nossas cabeças? — tem tudo para acabar na velha fórmula acusativa, típica da dinâmica de frustrações do casamento: “todo mundo gozou, só eu não gozei, e por culpa sua”. Assim, não é que só os casais estejam expostos à exigência desmedida de gozo no réveillon, e à sua decepção provável: é que só alguém casado pode culpar o parceiro por não gozar como acha que deveria.

A MORTE DOS OUTROS

Se por uma divindade qualquer me fosse concedida a chance de fazer um único pedido, não seria um pedido para a vida, mas para a morte. Eu escolheria como morrer, aliás, como não morrer: eu pediria que, entre as infinitas formas possíveis de encontrar a morte, eu fosse poupado unicamente de ser buscado por ela em um acidente de avião.

Todos sabemos que vamos morrer, mas o que torna suportável a nossa finitude é ela ser indeterminada: não sabemos quando vamos morrer, por isso podemos esquecer que morreremos, e a morte torna-se para nós uma verdade encoberta. Uma verdade assim, velada, é como uma doença indolor; abstrata, longínqua, ainda que dentro de nós mesmos, ainda que nossa mais íntima e única certeza. Por isso durante muito tempo atemorizava-me a possibilidade de um dia ser enganado por uma doença incurável e receber a notícia de estar com os dias contados. A morte então tornar-se-ia uma verdade aberta, escancarada, inadiável. Os últimos dias de um condenado, a espera da execução, o encontro marcado com uma forca ou uma cadeira elétrica. Com que pavor imaginei tantas vezes essa possibilidade.

Mas diante da morte em um acidente aéreo, chego quase a desejar esse desengano, como Borges pôde desejar a finitude ao imaginar a ideia da imortalidade. Sim, porque a morte por

doença incurável ainda nos permite lutar, ainda nos dá a chance de afirmar a vida, de desmentir a medicina, de gritar, de chorar, ou simplesmente de amar sabendo que tudo está prestes a acabar. Será um final de vida sublime, épico: é no ocaso que tudo se essencializa. E a doença será a minha doença, no meu corpo, inimiga íntima, que eu conhecerei intimamente, no tempo que ainda me for dado conhecer.

Não temo essa morte. Não a temeram, recentemente, o jornalista Christopher Hitchens, estudando no hospital a história subterrânea de Londres; ou o filósofo Richard Rorty, que, desenganado por um câncer inoperável no pâncreas, lamentou apenas não ter lido mais poesia em sua vida.

A morte em um acidente de avião é a pior entre todas possíveis. é uma aberração do destino, uma morte inumana inventada pelo que no homem há de mais humano. é inumana porque ela, como nenhuma outra, aliena o homem de sua própria morte. é uma morte impessoal, estatística, sem endereço, sem intimidade. E também sem luta, sem drama, sem adversário, sem épico. E ainda sem esquecimento, sem doçura, sem morfina. Finalmente, sem sentido.

Deus, em quem não creio, queira que eu não morra num avião. A menos que um dia, numa outra vida em que também não creio, eu me torne um piloto, e desafie a máquina, os ventos e as nuvens, e por eles seja castigado como Tâmiris por seu orgulho. Pelo menos será a minha morte, provocada por mim, e brigarei contra a máquina, e por pelo menos um segundo saberei por que morri. Não tenho medo do ar, da altura vertiginosa, do céu. Seria uma morte gloriosa a do inventor do avião, morto por seus próprios cálculos, devido a uma condição atmosférica qualquer que não pôde prever. Morreria em *sua* máquina, em *seu* céu, em *sua* morte. Morte bela a do piloto de asa-delta tragado para o infinito pelas sereias aéreas. Gloriosa a morte de Ícaro.

Deus queira que eu morra de todo jeito. Nem peço a mais desejada de todas as gentes, a morte no sono, entrando no meu quarto em negras pantufas e fazendo-me acordar sem sustos na eternidade que não há. Não. Que eu morra no mar, num passeio de veleiro, emboscado por uma tempestade; e lutarei contra as ondas, serei um homem contra a natureza, valer-me-ei de meus braços e pulmões — e a ninguém poderei culpar se eles não me valerem. Que eu morra em um assalto, pelas mãos de um homem, que não me enfiará uma bala na testa sem que eu lhe quebre ao menos um par de dentes. Não tenho medo de bala. Já levei um tiro, e em meus pesadelos muitas vezes fui baleado na cara.

Deus não permita que eu morra em um avião. Um *airbus* que não sei quem construiu, não sei quem nomeou, não sei quem abasteceu, não sei quem pilotou. Sentado espremido no meio de centenas de pessoas que não sei quem são. Emboscado por um céu que não sei qual é. Emboscado por uma emboscada que não saberei qual é. E que não terá rosto. E que nem mesmo tocará a minha pele. Que me matará sem me conhecer. E não poderei lutar. E de nada valerá a força do meu corpo.

Nem minha força moral. Nem toda a minha história. E assim não serei um homem. E mal terei tempo de pensar no meu amor. E morrerei assim sem sentido. E ter-me-ão roubado a única coisa que sempre tive: meu rosto sairá nos jornais, junto aos rostos dos demais, e minha morte será apenas dos outros.

TRISTE TIGRE

O campeoníssimo jogador de golfe Tiger Woods teve, no fim de 2009, sua vida privada — se é que essa expressão ainda faz algum sentido no mundo de hoje — vasculhada, exposta e julgada em escala planetária. Como, infelizmente, se sabe, tudo começou quando Tiger sofreu um acidente de carro próximo à sua casa, em Isleworth, Flórida. Os *paparazzi* de plantão (desculpem o pleonasma) logo se eriçaram. O golfista teria se recusado a comentar o caso, pedindo privacidade à imprensa, mas a corja já tinha farejado a possibilidade irresistível de mais um massacre.

Surgiram rumores de que Tiger e sua esposa teriam brigado na noite do acidente e que a causa seriam as supostas infidelidades dele. Poucos dias depois, a revista *US Weekly* publicava entrevista com a ex-garçonete Jaimee Grubbs, de 24 anos, que afirmava ter mantido relações com o atleta durante 31 meses. Logo veio à tona uma rede de amantes, uma cafetina que dizia ser o golfista seu cliente, e pronto, mais uma vida era oferecida em espetáculo sacrificial.

“Sexo tem cura?” Este era o título da matéria publicada pela revista *Veja* na edição de 3 de março de 2010, que relatava os desdobramentos dos episódios recentes, aqui narrados, da vida de Tiger Woods. O jogador se internara numa “clínica de reabilitação de viciados em

sexo”. Ficou internado por 45 dias e, ao sair, “protagonizou um patético pedido de desculpas ao mundo inteirinho”. A matéria prossegue descrevendo o funcionamento das tais clínicas de “rehab para sexo compulsivo”, apresenta dados estatísticos de “especialistas” (em quê?, pergunto-me eu) sobre a porcentagem dos compulsivos sexuais no mundo, e ao final comenta outros casos de supostos compulsivos sexuais. Depois de tão instrutiva leitura, é preciso fazer algumas singelas perguntas. Por que alguém pode querer curar-se do sexo? O que determina uma compulsão sexual? Em que o sexo faz mal ao sujeito?

A matéria da *Veja* diz que só quem pode saber se sexo faz mal é o sujeito “que está prejudicando a própria vida a ponto de procurar ajuda terapêutica”. Não devemos perder de vista o contexto da matéria e seu personagem principal, Tiger Woods. Ora, trata-se de um sujeito com evidente obediência ao princípio de realidade. Com excelência, até: é um campeão, rico, esportista, em aparente ótimo estado de saúde. O que faz com que sua experiência sexual possa ser tachada de compulsiva, “autodestrutiva”, em suma, patológica?

Nada. O fenômeno de que estamos tratando não é o de uma patologia, mas de uma patologização. A vida sexual de Tiger Woods passa a ser autodestrutiva no instante mesmo em que começa a ser destruída pela mídia. é aí que sua esposa descobre u é ofuscada por suas infidelidades; é aí que ela tem de haver-se com o fato de subitamente se sentir humilhada em escala mundial; é aí que as relações extraconjugais de Tiger se tornam de uma inconsequência imensa; é aí que ele perde dinheiro, pois seus contratos de publicidade vão sendo todos cancelados; é aí que, submetido a um julgamento universal, culpabilizado até o fundo da alma, ele decide se internar, pedir desculpas, e acaba por assumir um erro que é completamente diferente do que cometeu.

Seu “erro” (se é que houve algum, pois a monogamia não é necessariamente o correto), originalmente, não tem nada de patológico. Seu comportamento deveria pertencer à sua esfera privada, e deveria resolver-se — ou revelar-se insolúvel — em sua vida íntima, com sua esposa. Mas a extrapolação de sua conduta para o público absoluto (noção pavorosa) patologiza o erro, o que ele termina por confirmar ao internar-se. Trata-se de uma *profecia autocumprida*.

Deve-se perguntar ainda: a quem se oferece tal imolação? E por que ela é aceita? Na sociedade do espetáculo e do culto às celebridades, a admiração contém uma forte dose de masoquismo, e assim está sempre na iminência de revirar-se dialeticamente em inveja e sadismo. Essa reversão é esvaziada fora da lógica das celebridades, quando a relação de admiração se funda na oferta, por parte do admirado, de algo que possa ajudar o admirador a engrandecer-se. Mas no culto às celebridades costuma ocorrer que o admirado entregue ao admirador sobretudo sua fama e suas qualidades inacessíveis. O “fã” fica numa posição masoquista.

Então, quando a oportunidade surge, a turba se entrega ao linchamento. E as celebridades (vide o caso de Ronaldo e as travestis) parecem aceitar essa covardia como uma contrapartida, igualmente irracional, da idolatria que lhes é dedicada. Todos entram em surpreendente acordo, em uníssono acorde hipócrita. Os linchadores se colocam como pilares da moralidade. Os réus se declaram arrependidos e prometem se emendar. No fundo, o que se passa é uma vingança que tem o gozo por objeto. Os idólatras das celebridades agora exigem: “Nós passamos nossas vidas assistindo ao vosso gozo, e fazendo-vos gozar com nosso olhar;

abusastes, e agora tereis vós de assistir ao *nosso* gozo com a vossa derrota, e sereis obrigados a nos deixar gozar até o fim, isto é, o vosso fim, e permitir que esteja em nossas mãos ressucitar-vos. Caso contrário, sereis por nós abandonados.”

O preço é alto, proporcional à fama. De Tiger não se exigiu menos do que uma espécie de *lobotomização da libido*, isto é, uma supressão absoluta do gozo, objeto da inveja e consequente alvo do sadismo. Prossegue a matéria da *Veja*: “Durante o tratamento, o paciente tem que remexer em traumas passados, admitir que se permite pornografia, masturbação e outros atos sexuais, todos excessivamente (‘Podemos não mudar o comportamento, mas estragamos o prazer’, garante o especialista americano Rob Weiss).”

Quem abre a oportunidade do massacre é sempre a mídia, a quem costuma faltar qualquer reflexão sobre os limites do privado e do público, sobre o que deve ou não deve ser de interesse jornalístico. Tacitamente, vamos sendo reduzidos ao bordão do Silvio Santos: “Topa tudo por dinheiro.” Como explicar, afinal, o fato de numa mesma edição constar essa matéria que subscreve a patologização do sexo e fotos de mulheres seminuas com evidente apelo sexual? De um lado, um chamado à moderação sexual (com fortes ecos de um discurso de salvaguarda da família tradicional), de outro, um apelo à excitação sexual. Não há contradição: topa tudo por dinheiro.

Enquanto isso, um sujeito é patologizado, sua vida é devastada, e quem paga o pato é o sexo. Pobre Priapo, triste Tigre.

AMAR E AMOR

Ele tem uma banda de rock, ela é uma gata descolada. Ele se apaixona por ela, ela se envolve com ele. Eles começam a namorar. A coisa não anda bem — então vem a cena aonde quero chegar. O rapaz resolve se separar da garota. Ele apenas comunica isso a ela e completa: “So, bye, and stuff” [Então tchau, *et cetera*]. Ao que ela responde: “And stuff” [*Et cetera*].

O filme não é realista, mas a cena o é. Ela se revela a radicalização da insustentável leveza do ser. A laconicidade da separação é proporcional à superficialidade do encontro. Ninguém quer rimar amor e dor, mas evitar a dor pode também comprometer o amor. Afinal, como não jogar fora o bebê com a água suja? A diretriz ética que vou propor é paradoxal: trata-se de saber rimar amar e amor. Pois, em princípio, o amor (o afeto que se tem por alguém) coloca uma contradição para o amar (o exercício de uma relação de amor).

Escrevendo sobre o narcisismo, Freud afirma que o amor de um sujeito é produzido por duas escolhas de objeto: ou ama a si mesmo, ou ama a sua mãe. Ou se trata de uma escolha narcisista, ou de uma escolha “de ligação”. No primeiro caso, o sujeito se apaixonará por alguém que representar, para ele, o que Freud chama de “eu ideal”. O eu ideal é a imagem que o sujeito tem de si mesmo, ou, mais precisamente, a imagem que o sujeito deseja ter para si

mesmo e deseja que os outros tenham dele. Na escolha amorosa de tipo narcisista, o sujeito se enamora de si próprio. Já na escolha de ligação, o sujeito se enamorará de qualquer pessoa que representar para ele as funções ligadas à mãe: cuidar, proteger, zelar. Em suma, amar incondicionalmente.

Em ambos os casos, o que aparece é que uma característica fundamental do amor é a alta importância conferida ao desejo do ser amado. Quem ama espera ocupar um lugar privilegiado, quando não exclusivo, no desejo do amado. Na escolha narcisista, o enamorado deseja que o outro confirme a sua imagem. Na escolha de ligação, que o outro cuide dele sem falta. Ambos temem perder o posto da exclusividade, do primordial, mesmo que provisoriamente. Ora, ninguém, a não ser no ápice da paixão, tem o desejo direcionado a um único ser, o ser amado. Haverá, em alguma medida, sempre um desencaixe. é esse desencaixe que produzirá sofrimento.

A arte de amar consiste em habitar um paradoxo: o amante deve, a um tempo, zelar pelo amado, manter com ele uma relação de desejo privilegiada, sem sofrer pelos movimentos desejantes do amado que não o contemplam (e vice-versa). é uma arte do desassombro.

E uma arte difícil. Em geral, as pessoas que amam tendem a tentar anular um dos polos do problema. Ou bem exigem ser o destino absoluto do desejo do amado, ou, antecipando essa impossibilidade, zeram suas expectativas, para isso zerando também o seu amor. De um lado, o clássico personagem rodrigueano, refém dos afetos exclusivistas mais arcaicos (que remontam a um suposto ciúme original, incestuoso); de outro, os adolescentes “whatever”, em que a analgia arrisca se confundir com a depressão, a superficialidade com a indiferença, a leveza, enfim, com o desamor. Então tchau e et cetera.

Nos dois casos, o fiel da balança é o temor do desejo do outro. No primeiro, o problema é que, supondo seja possível que o outro cumpra essa exigência absoluta, sua consequência será dialeticamente desastrosa: a humanidade sabe, desde sempre, que não há nada mais mortal para o desejo do que o desejo. Barthes dizia que “conhecer alguém é conhecer-lhe o desejo”. Quando no desejo do outro não há mais qualquer dimensão ignorada, o outro deixa de ser interessante.

Contardo Calligaris comentou, certa vez, como está condenada ao fracasso toda tentativa de se investigar o desejo do outro. O sujeito que entra no computador da esposa e lê seus e-mails necessariamente sairá frustrado: ou achará alguma evidência de que o desejo dela não o tem como única causa — e então ter-se-á exposto, por vontade própria, a uma crueldade —, ou, não encontrando nada, descobrirá uma pessoa mais previsível do que o seu desejo mesmo desejaria.

As dificuldades colocadas por essa tarefa difícil — amar sem desamor, amor sem desamar —, quando enfrentadas e, tanto quanto possível, superadas, são benéficas ao sujeito. Ganha-se em flexibilidade e liberdade psíquica ao desassociar, em alguma medida, o desejo do outro e o seu próprio desejo. Assim o fazendo, é você quem está se tornando uma pessoa melhor: mais fácil para o outro, e sobretudo para si mesmo.

Relações amorosas, quando são fundadas em pactos restritivos, fatalmente diminuem, empobrecem a existência das duas pessoas. Deve-se reagir contra a tendência neurótica de dominar o desejo do outro, pois isso é o mesmo que ser dominado por ele.

EGO SPAM

Para um sujeito reservado como eu, a revolução recente das tecnologias de comunicação veio a calhar. Se existe um gênero da vida social que não sei praticar é “jogar conversa fora”. Portanto minha vida de misantropo diurno (de noite, com algumas cervejas, é outra história) melhorou muito desde a invenção do e-mail, do SMS e do Facebook. Falo com as pessoas quando quero, como quero, e o que quero. Essa passagem da voz, do contato direto e imprevisível, para a distância espacial e temporal do mundo digital foi para mim um ganho de privacidade e liberdade. Até que surgiram os ego-chatos, sitiando o direito de privacidade das pessoas com a interminável promoção das suas vaidades.

É evidente que a descentralização das mídias propiciada pelo mundo digital produziu possibilidades inestimáveis. Um músico pode criar sua página no “MySpace” e fazer seu trabalho chegar a muitas pessoas. O mesmo vale para o Facebook.

Mas essas possibilidades devem ser exercidas com o senso das diferenças e limites entre público e privado — e é isso que vem sendo ignorado com requintes de má educação nesses ambientes. As pessoas querem empurrar seus narcisismos goela abaixo de outras pessoas que elas mal conhecem, ou não conhecem absolutamente. Não ignoro que o Facebook e o e-mail

oferecem configurações pelas quais cada usuário determina seus limites entre o público e o privado. Mas fico sempre perplexo a cada vez que um “amigo” desconhecido publica no meu mural uma venda de si mesmo, às vezes sem sequer se dar o trabalho de disfarçar a autopromoção com uma nota de intimidade. Vai a seco mesmo, sem vaselina.

Antes desses superassessores midiáticos de si mesmos, ficávamos irritados com o spam das empresas e as inacreditáveis ligações de telemarketing, aos sábados, às oito da manhã, para os nossos celulares que esquecêramos de colocar no modo “silent”. Ficamos ainda, elas não acabaram. Mas há nisso a impessoalidade do mundo do capital, em que os pobres dos funcionários são apenas os para-raios das nossas explosões de raiva justa (e mal direcionada — o que nos deixa, além de fulos, culpados).

O ego spam é diferente. Nele, não são os produtos que se deseja promover, mas a própria pessoa que o pratica. E a relação que se pretende estabelecer não é apenas a de compra e venda, onde não existe subjetividade, mas uma relação imaginária. Isso torna a invasão de privacidade mais radical. O que o praticante de ego spam deseja é ser reconhecido, admirado pelas pessoas cuja privacidade ele invade. Num mundo onde se tem alguma noção das diferenças e dos limites entre o público e o privado, as pessoas fazem realizações públicas e por meio delas conquistam a admiração dos outros. Um artista cria a sua obra e a lança no mundo. Essa garrafa boia no mar do público, para que a recolha quem quiser. Esse é o mundo bom: uma esfera pública forte reúne e dissemina as realizações humanas, e cada um aproveita dela o que quiser.

Vou contar o caso mais impressionante de ego spam que eu já sofri. Há uns anos um escritor, que eu não conheço, começou a me mandar uma série de e-mails. Cada passo de suas atividades me era comunicado: se saía uma notinha sobre seu livro, se alguém fazia um comentário (privado!) sobre seu trabalho, se ele ia dar uma palestra em algum lugar — toma e-mail para francisbosco.com.br. Mas não era só isso. Ele me pedia favores: “Você conhece algum curador de bienal pra quem você possa recomendar meus livros?” (Como posso recomendar o que não conheço?) Um dia pediu meu endereço para me mandar um livro. Eu dei. Alguns dias depois, perguntou-me se eu havia lido o livro. Eu disse que não tinha recebido. Ele então me disse que a editora não tinha mais exemplares e arrematou: “Você não pode comprar?”

Pois bem, um dia, irritado com o acúmulo interminável dessa falta de “semancol”, eu lhe mandei uma mensagem a mais impessoal possível, contendo só a frase: “Favor não me mandar mais e-mails.” Santa ingenuidade. Logo veio um e-mail me chamando de invejoso. E em seguida outro, que não sei se me foi destinado por engano ou propositadamente, em que ele me denegria para o organizador de uma feira de livros. Compreende-se a armadilha. A pessoa tenta criar uma relação imaginária com você (relação entre aspas, pois é unilateral: ela quer instrumentalizar você para servir à autopromoção dela), e você fica anos tentando se esquivar. Um dia você se irrita, tenta acabar com aquilo, e é aí que ela se aproveita para realmente criar uma relação imaginária com você: te agredindo, falando mal de você para outras pessoas etc. De repente você tem uma espécie de inimigo. E então você se sente mais invadido do que nunca, porque a inimizade é também uma forma de distinção.

Dito isto, uma ressalva fundamental: na condição de escritor público, tenho prazer e interesse em me corresponder com pessoas que não conheço. Muitas vezes leio seus escritos e procuro ajudá-las, assim como escritores que admiro fizeram e fazem por mim. Já fiz diversas amizades com pessoas que me procuraram via e-mail ou Facebook, e que se tornaram interlocutores importantes na minha vida. A diferença entre essas pessoas e os praticantes de ego spam reside na noção dos limites entre o público e o privado. é o tipo da coisa que a gente acha que todo mundo tinha de ter. Mas, infelizmente, muitos não têm.

O REI CONTRA A REALIDADE

Roberto Carlos foi protagonista do que se pode chamar, sem exagero, de *a invenção da juventude* no Brasil. Até os anos 1960, crianças e adolescentes eram tratados como adultos em miniatura. Não havia uma cultura que decifrasse sua experiência. O próprio Roberto iniciaria sua carreira de cantor, ainda de calças curtas, cantando boleros. Na esteira do rock e do cinema estadunidenses, a Jovem Guarda deu à juventude seu espelho. Nos anos 1970, junto ao parceiro Erasmo Carlos, Roberto construiu um repertório de alta qualidade, que permanece como um *standard* das canções de amor brasileiras. Tornou-se “o mais moderno dos cantores românticos latinos”, como disse Chico Buarque. A partir de meados dos anos 1980, contudo, sua obra entrou em um declínio que perdura até hoje. A decadência artística do Rei desde então já foi apontada muitas vezes — mas o que está em jogo nessa decadência? O que havia em sua criação que em certo momento deixa de existir?

O que faz de um artista um artista é a sua coragem, sua entrega para conhecer a realidade em toda a sua complexidade e profundidade. Há outros entendimentos do que seja um artista, mas é esta noção que proponho aqui, por ser ela a que ilumina a trajetória de Roberto Carlos. Uma frase de Almodóvar nos ajuda a esclarecê-la. O cineasta espanhol mudou-se para Madri

aos 16 anos, sozinho e sem dinheiro, a fim de estudar cinema. Muitos anos depois, ele diria dessa experiência: “Eu me acostumei à realidade (eu a assumi, como se assume a doença de alguém que se ama).”

O artista é aquele que *assume* a realidade, assume-a com sua imperfeição constitutiva, com seus impasses insolúveis, com toda sua dimensão dolorosa, trágica, fatal como uma doença. Artista é aquele que se entrega à realidade, que se dispõe a percorrer a geografia subjetiva que ela descortina. O resultado dessa experiência, quando traduzida para uma linguagem, é sempre um alargamento do campo da realidade. O mundo fica maior, mais surpreendente, mais admirável — e mais angustiante também.

Roberto Carlos foi um grande artista até certo momento. Na Jovem Guarda, levou para a canção popular experiências da realidade que não eram tematizadas. Embora hoje soem ingênuas, aquelas canções ampliaram a experiência de seu tempo, tratando de temas como apaixonar-se pela namoradinha de um amigo, andar de carro em alta velocidade, recusar-se ao casamento, usar cabelos compridos etc. A Jovem Guarda tinha uma radicalidade limitada, é verdade. Uma frase de Jorge Mautner sobre Roberto define com precisão os limites de seu gesto: “[...] rebelde e submisso, puritano e sexy [...] eis o grande rei, situado exatamente na fronteira do permitido e do não permitido”. Mas, apesar dessa ambivalência, houve ali um alargamento da realidade, um desrecalque de alguns de seus aspectos.

Isso não se reduz ao plano comportamental. As canções de Roberto dos anos 1960 eram inovadoras na temática das letras e também na sonoridade. Havia experimentação timbrística, busca por um som novo e moderno. Na passagem dos 1960 para os 1970, e ao longo desta década, a intensidade artística só fez crescer. Os arranjos orquestrais são impactantes. As melodias, inspiradas e eficazes. As letras continuavam a não temer a realidade, tematizando desde seus aspectos mais delicados, como a rotina esvaziadora do casamento, aos mais provocativos, explicitando a sexualidade em *Cavalgada*, *Proposta* e *Os seus botões*.

Esse destemor da realidade revela-se plenamente em canções como *Traumas* e *O divã*. Em ambas ele alude ao acontecimento do acidente que lhe causou a amputação da perna. “Relembro bem a festa, o apito/ e na multidão um grito/ o sangue no linho branco.” O trauma, para a psicanálise, é uma espécie de limite da realidade. Traumático é o acontecimento que o sujeito não é capaz de simbolizar. O fato de Roberto Carlos ter tido a coragem de retornar a esse limite da realidade, às fronteiras do insuportável, trazendo desse lugar estrangeiro sua forma poética, cancional, isso resume a exigência fundamental ao artista. Foi precisamente isso que se perdeu.

E por que se perdeu? A decadência artística de Roberto começa na mesma época em que se intensificam sua experiência religiosa e os sintomas de transtorno obsessivo-compulsivo, ambos a partir dos anos 1980. Com efeito, há um estreitamento da realidade na perspectiva religiosa dogmática, assim como no TOC.

O idealismo religioso, seguido radicalmente, conduz a um recalque dos aspectos incômodos, porém constitutivos, da realidade. O TOC, por sua vez, é a metáfora perfeita (e a causa efetiva) do estreitamento da realidade. Seus sintomas mais característicos incluem evitações e repetições, transformando a realidade num campo minado, temível, repleto de

interdições. Roberto Carlos, então, descobre-se impedido, por essa força estranha no seu psiquismo, de falar e cantar certas palavras. é assim que uma das canções mais importantes de sua carreira, *Quero que vá tudo pro inferno*, desaparece de seu repertório. Letras são modificadas, com resultados bizarros, porque determinadas palavras não podem ser cantadas. Na canção “*É preciso saber viver*”, o verso “se o bem e o mal existem” chegou a ser substituído por “se o bem e o bem existem”. Não se trata de uma mera troca de palavras: é toda a dimensão negativa da experiência humana que é recalçada.

O estreitamento da realidade tem como consequência necessária o estreitamento da arte. O que havia em Roberto Carlos, e que o fez merecer o título de Rei da juventude, e depois simplesmente Rei, na medida em que suas canções traduziram a experiência humana madura nos anos 1970, o que havia, e se perdeu, era a aceitação da realidade. Não se pode ser artista recusando-se a olhar para ela.

A LEI E O JOGO

Aos 12 ou 13 anos, fui disputar um “jogo-contra”: o time da minha turma do colégio foi enfrentar o time de um clube da Zona Sul do Rio. Tínhamos todos mais ou menos a mesma idade. Era um campo de grama, sete na linha. A presença de um juiz, figura inexistente nas peladas de praia, play ou rua, conferia certa solenidade à peleja. Num escanteio na área adversária, um menino do meu time, muito habilidoso, trançou braços e pernas no beque adversário e se jogou espalhafatosamente no gramado. Isso foi a 2 metros de mim. Fiquei perplexo com aquele golpe, paradoxal, de profissionalismo.

O jogador de futebol brasileiro sofre uma atração irresistível por enganar o juiz da partida. Vemos repetidamente jogadores fingindo-se agredidos para conseguir a expulsão do adversário, ou atirando-se em campo sem sofrer falta, preferindo tentar ludibriar o árbitro a prosseguir a jogada. De onde vem essa atração? Por que mesmo os jogadores que têm habilidade suficiente para *driblar na lei* preferem, muitas vezes, *driblar a lei*?

A resposta me parece o óbvio ululante. Esse comportamento do jogador brasileiro é mais uma das manifestações da desconfiança da lei que existe em nosso país. A desconfiança existe tanto da parte daqueles que estão subordinados à lei (jogadores), quanto da parte daquele que

deve aplicá-la, interpretando-a (o juiz). Assim, o jogador se comporta como se a lei fosse um dos elementos do jogo, e não o princípio transcendental que deve garantir o próprio jogo. é difícil imaginar outra ideia tão brasileira quanto essa, a de que se deve *jogar a lei*, no lugar de *legalizar o jogo* (social, ou, no caso, esportivo).

De sua parte, o agente da lei se dá conta, e com razão, de que os jogadores não são seus cúmplices na lei do jogo, mas seus adversários no jogo da lei. é isso que acontece quando se diz de um jogador que ele está “marcado” pela arbitragem. O juiz viu-o tantas vezes tentar enganá-lo que partirá do princípio de que todo lance envolvendo esse jogador será uma simulação.

Essa situação torna a lei, no jogo, paranoica, isto é, assombrada por uma interpretação viciosa, que a faz ver sempre o mesmo engano, mesmo onde talvez não exista. Num Flamengo x Botafogo de 2011, por exemplo, o argentino Bottineli entrou com a bola na área, o zagueiro chegou para cortar, e Bottineli caiu. Era uma jogada em alta velocidade, o zagueiro veio firme na direção do atacante. Não acho que tenha sido pênalti, mas me parece natural que o atacante tenha se desequilibrado com o contato. Seja como for, o lance era confuso. Mas o juiz, escaldado, achou que o atacante o estava enganando e o expulsou. Num contexto de confiança na lei, a interpretação tenderia à mera marcação de escanteio ou tiro de meta.

Tudo se passa de modo fundamentalmente diverso no futebol europeu. Não se veem, nos jogos de lá, jogadores tentando cavar faltas o tempo todo, discutindo com o juiz cada falta marcada, técnicos dizendo coisas no ouvido dos bandeirinhas o jogo inteiro, gandulas apressando ou atrasando a devolução da bola etc. Não há, nos jogos de lá, essa espécie deplorável de jogo dentro do jogo que consiste em tentar fazer com que a lei jogue em seu favor, porque se parte do princípio, justamente, de que a lei pode jogar contra você.

Não se vê isso nos jogos de futebol na Europa pela mesmíssima razão pela qual não se veem carros ultrapassando no acostamento. é muito mais fácil ser juiz na Europa do que no Brasil, pois a instituição que o juiz representa é acreditada lá, enquanto aqui é permanentemente minada, a começar, sempre, pela canalhice congressista.

Ao mesmo tempo, não se veem, aqui, torcedores atirando bananas em campo, ou gritando “macaco” da arquibancada para jogadores pretos ou mulatos. Essa é a dimensão em que nosso veneno informal se revela um remédio civilizatório, para jogar com os termos do magnífico livro de José Miguel Wisnik, *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*.

O mesmo Wisnik costuma dizer uma frase luminosa sobre o Brasil, segundo a qual é preciso compreender que nossas criações mais afirmativas (no sentido da beleza e da saúde) geram-se no mesmo núcleo onde se situam nossos processos mais deploráveis. Talvez haja aí um mecanismo dialético irredutível, de modo que o mesmo núcleo a gerar o drible desconcertante no jogo gere também o impulso irresistível a driblar a lei. é possível. Seja como for, o vício do “cai-cai” e das simulações em geral é ruim para o futebol brasileiro, tanto para a sua beleza quanto para a sua eficácia.

Todas as atitudes dos jogadores passam a ser endereçadas ao juiz, o nervosismo generalizado prejudica o nível técnico, a dimensão imaginária engole tudo, e o futebol, mesmo, é relegado a segundo plano. Há partidas em que o jogo de futebol é quase totalmente anulado pelo jogo dentro do jogo que é o jogo que toma a lei, e não o outro time, como adversário a ser vencido.

FALTA PACIFICAR BRASÍLIA

Não quero diminuir a importância da ocupação da Rocinha pela polícia, tampouco a política das UPPs em geral. Comemoro ambas. Mas, embora legal, a prisão do traficante Nem, em novembro de 2011, num sentido profundo foi injusta. Um imenso contingente de jovens, quase todos pretos (ou pretos simbólicos, como Nem), compete em condições radicalmente desiguais com jovens de classe média ou ricos; são humilhados pela polícia; têm sua cidadania esvaziada pela precariedade de serviços públicos fundamentais (saúde, saneamento etc.); são quase sempre invisibilizados pelo olhar do outro; não são reconhecidos, em suma, pelo Estado, nem pela sociedade. Por que então deveriam respeitar um pacto social que não os respeita? Impelidos à criminalidade, são presos ou mortos pela polícia. Isso é justo?

Eis a diferença entre os modos como a direita e a esquerda compreendem o problema da criminalidade. Para a direita, o crime é sobretudo uma decisão da ordem da escolha moral individual.

Basta ver a capa da revista *Veja* da edição de 13/11/2011 (mesma semana da prisão de Nem e da ocupação da Rocinha): um personagem de novela, uma mulher de meia-idade, com macacão sujo e uma ferramenta na mão, olhar sofrido e firme, encara quem a olha. é o elogio

da integridade moral individual nos trabalhadores de classes sociais inferiores. Mas o que, no fundo, essa capa diz é o seguinte: há pessoas que, mesmo desfavorecidas socialmente na largada, recusam-se a quebrar as regras do jogo e trabalham obstinadamente para melhorar de vida. Logo, os criminosos são seres abjetos a quem falta essa grandeza moral. Conclusão: a culpa é deles mesmos, que, portanto, devem ser punidos com rigor pela sociedade. é fácil pensar assim, responsabilizando o outro, e não a sociedade em seu funcionamento geral (o que inclui cada um de nós, sendo esta a visão da esquerda).

Alguns dias antes de ser preso, Nem conversou com a jornalista Ruth de Aquino, da revista *época*. A fala de Nem não traz nenhum dado inédito ou interpretação nova do problema; além disso, é provável que, nela, Nem esteja querendo influenciar a opinião pública a seu favor. Mas, mesmo que seja forjada, é autêntica; mesmo que seja mentirosa, é verdadeira. Há duas linhas que ela estabelece. Na primeira, Nem se apresenta como uma versão do “bandido justo”, que cuida da comunidade (“Mando para a casa de recuperação na Cidade de Deus garotas prostitutas, meninos viciados”) e separa, no interior do crime, as dimensões do pragmático e da crueldade, rechaçando esta última (“Nada de atirar em policial que entra na favela. São todos pais de família, vêm para cá mandados”).

Na outra linha, ele se revela um traficante lúcido, crítico da estrutura social e a favor da política de segurança do Estado: “A UPP é um projeto excelente.” E ainda: “Meu ídolo é o Lula. Ele foi quem combateu o crime com mais sucesso. Por causa do PAC da Rocinha. Cinquenta dos meus homens saíram do tráfico para trabalhar nas obras. Sabe quantos voltaram para o crime? Nenhum. Porque viram que tinham trabalho e futuro na construção civil.”

Dois pontos fundamentais foram tocados aí. Conta-se que Nem seria, na verdade, um bandido sanguinário, desses que ri enquanto toca fogo em alguém nos pavorosos “micro-ondas” das favelas. Não sei se é verdade, mas o argumento é usado para defender que não se deve ter pena ao julgar, sentenciar, ou mesmo matar sem julgamento um criminoso como ele. A versão do bom bandido, apresentada por ele, serviria para amenizar essa visão.

Seja como for, a versão “bandido sanguinário” é, justamente, aquela em que se revela melhor a estrutura social perversa de que o crime deriva: como esperar que um sujeito humilhado, desprezado, agredido, possa ser racional e calculista no crime? O seu ódio é a resposta simétrica à humilhação sofrida. Quem pode ser racional e calculista no crime são os sujeitos para quem o crime não resulta de violências sofridas no mais íntimo de sua identidade, mas aqueles para quem o crime é uma escolha possível entre outras, ou seja: banqueiros ladrões, políticos corruptos etc.

Quando Nem diz que perdeu seus homens para o PAC, a implicação é a mesma: se a sociedade oferecer emprego e cidadania, dificilmente as pessoas optarão pela vida do crime. Aí sim será legítimo falar de escolha individual moral. Os que têm alternativa digna e optam pelo crime, esses sim serão presos com toda a justiça.

Muito se falou sobre o valor simbólico da prisão de Nem. Mas chefões do tráfico são presos ou mortos há décadas. Valor simbólico deve ser atribuído ao feito que consagra uma mudança estrutural, ou abre caminho a ela. Valor simbólico terão as prisões de políticos corruptos e banqueiros ladrões. Valor simbólico terá a entrada em vigor da lei da Ficha Limpa.

As favelas recebem UPPs; a classe média recebe choques de ordem. Mas o desafio final

não é a pacificação da Rocinha, e sim a de Brasília.

SHIMBALAIÊS E TCHUBARUBAS

Alguns dos maiores sucessos da canção popular brasileira nos últimos tempos têm nomes bem estranhos. Há a *Tchubaruba* de Mallu Magalhães, o *Shimbalaiê* de Maria Gadú, a *Bubuia* de Céu e um certo *Tchubirundu* do cantor de *reggae* Armandinho. Na verdade, essas palavras sem sentido, esses momentos em que a letra é invadida por puros fonemas têm longa história na nossa canção. Do “Hô-ba-lá-lá” de João Gilberto ao “tê-tê-tê-tê-tê-re-tê-tê” de Benjor, passando pelo “le-le-lu-laio-li-lom” de João Bosco, a prática é frequente — e contagiante. O que significa essa prática? E por que ela costuma se tornar o clímax da canção?

Na canção, a melodia tem certa autonomia que a letra não tem (ou só tem raramente). Ou seja, poder-se-ia suprimir as letras de muitas canções e ainda assim restariam belas melodias, que teriam vida autônoma. Várias vezes, senão sempre, recebi melodias e me encantei com elas do jeito como elas vieram, sem letra. Algumas vezes, até temi estragá-las colocando letras. Pegue, por exemplo, uma canção como *San Vicente*, de Milton Nascimento; ela poderia sobreviver sem a letra. é claro que a letra com a melodia forma a experiência única de sentido que é a canção, e que decorre do entrelaçamento nevrálgico da letra e da melodia, ambas se determinando reciprocamente (mais harmonia, ritmo, dicção do intérprete etc.). Mas, enquanto

é comum organizarem-se discos com versões apenas musicais, isto é, sem letra, de canções de algum compositor, o contrário é quase sempre um equívoco: livros com letras de canção, sem a música, costumam ser uma obra que fica num limbo, nem poesia, nem canção.

Édessa autonomia da melodia que vêm todos os “shimbalaiês” da história da canção, e que são inúmeros. O “shimbalaiê” é uma passagem da palavra ao som, da transitividade do semântico à intransitividade do melódico. é que a linguagem verbal, o que a define, é sua capacidade de representar as coisas, ao passo que a música, ao contrário, talvez seja a mais “irrepresentante” e irrepresentável das linguagens.

Ocorre que representar o mundo é, de certo modo, impossível, porque a linguagem sempre produz o objeto no momento mesmo que acredita o estar conhecendo. é a questão epistemológica, que moveu (ou paralisou) séculos de filosofia: quem vem primeiro, a linguagem ou o objeto? No popular, é o famoso “quem nasceu primeiro, o ovo ou a galinha?”. Não há como saber, pois é como querer pegar a própria sombra. Então, de certo modo, a linguagem verbal é o campo do erro. Mas a música, não. Ela não representa nada, ela não é outra coisa além de si mesma. *Ela é o que é* (o que chamo de intransitivo). é por isso, no meu entender, que Nietzsche disse que “sem a música, a vida seria um erro”.

“Shimbalaiê” é um momento em que a linguagem verbal não se aguenta e deseja ser música, deseja livrar-se do fardo de representar, de ser outra coisa que não ela mesma. É como se a linguagem não resistisse à alegria da música e se transformasse em música. É como se ela se desse conta de que aquilo que a música está sentindo não se pode expressar de outro modo, não há palavra que chegue (pois a palavra nunca chega, ela sempre perde o trem). Então ela desiste de ser palavra e vira som, puro som. E se torna feliz, e é por isso que todo mundo fica feliz quando ouve. é uma libertação da palavra. Uma vez me perguntaram se eu sei dizer o que significa “shimbalaiê”. é claro que sei. “Shimbalaiê” significa isso, ou seja, a alegria da música, a pureza da música, o afeto que a música está levando ao mundo. Assim, quando se diz que “shimbalaiê” não quer dizer nada, isso está corretíssimo, mas no sentido contrário do que geralmente se intenciona: “shimbalaiê” não quer dizer nada porque deixou de ser significação e passou a *ser*. Ponto.

Ou algum verso poderia representar melhor a alegria da melodia de *Taj Mahal* do que essas sílabas esquecidas de si, em plena folia, travestidas de música: “tê-tê-tê-tê-tê-tê-re-tê-tê...”? Enfim, esses momentos “shimbalaiê” são os momentos mais alegres da história da canção, mais verdadeiros e mais impactantes — precisamente porque não significam nada.

SEXO E LIBERDADE

“**Sou bissexual**”, “**Gosto de** homens e de mulheres”, “Gosto de gente” etc. Do ponto de vista ético, declarações como essas são perfeitas, claro: cada um manifestando seu desejo sem repressões e agindo de acordo com ele, desde que não interfira na liberdade de outras pessoas. Noto, entretanto, que essas afirmações contêm a crença de que traduzem uma sexualidade mais livre, ou até plenamente livre, porque indeterminada, potencialmente infinita quanto a seus objetos. Será?

Já faz mais de um século que Freud afirmou não existir uma relação inata e com uma direção normal entre a pulsão sexual e seu objeto, mas sim, para usar a sua precisa metáfora, uma *sol da*. Todo sujeito possui uma quantidade de energia sexual, mas os objetos sobre os quais o sujeito investirá essa energia são independentes dela mesma. Trocando em miúdos, ninguém nasce heterossexual, homossexual, bissexual, multissexual; no princípio há apenas a libido. Isso, entretanto, não significa que cada sujeito poderá escolher, em sua vida adulta, qualquer objeto sexual que sua vontade deliberar. A escolha dos objetos é determinada, nos primeiros anos de vida da criança, pela singularidade da sua formação, por meio de uma trama complexa de identificações com o desejo do outro. “Escolha” entre aspas, porque o que está

em jogo nada tem de voluntário.

A formação da sexualidade é, portanto, alienada, involuntária. Acontecimentos de sentido libertário na vida adulta são antes experiências de desrecalque — iluminando e tornando realizáveis possibilidades já inscritas na fantasia do sujeito — que mudanças deliberadas nas regras do jogo. Ou seja, a sexualidade não é um campo livre, uma tábula rasa a se deixar escrever por escolhas conscientes. Assim, mesmo um sujeito com uma sexualidade aberta para potencialmente qualquer objeto é um sujeito marcado pela determinação de seu desejo. Essa possibilidade é tão singular e afetada por uma história pessoal quanto qualquer outra.

A suposição de liberdade que está em jogo nas declarações de irrestrita escolha de objeto sexual é questionável não só quanto a sua origem, mas também quanto a seu destino. Ao associar a liberdade ao poder de escolher entre uma multiplicidade ilimitada de objetos sexuais, o que parece ocorrer é uma extensão do ditame do hiperconsumo à esfera da sexualidade. No entanto, todos sabemos que não somos mais felizes ou livres por poder escolher um perfume numa loja que os tem aos milhares. Não há qualquer vantagem existencial em se representar a sexualidade sob a lógica do *free shop*.

Por outro lado, episódios como o que envolveu o jogador Ronaldo e três travestis, em 2008, fazem vir à tona o avesso real daquela liberdade improvável: a homofobia, a hipocrisia, o machismo, o conservadorismo, em suma, o que há de pior nas representações sociais da sexualidade. Ronaldo foi massacrado porque pegou travestis para fazer um programa. O massacre nada tem a ver com o possível consumo de drogas pelo jogador, com o fato de ele ter se envolvido com prostituição ou com as implicações éticas que esse ato trouxe à sua relação amorosa. As pessoas que o condenaram aparentemente autorizaram o consumo ilegal de drogas, o sexo pago e a “traição” masculina (não vou entrar no mérito desses três pontos), mas se sentiram ofendidas por um ídolo ter ido parar num motel com travestis.

O próprio Ronaldo fez coro aos que o julgaram. A entrevista que ele concedeu ao *Fantástico*, no dia 4 de maio de 2008, foi um momento triste da televisão brasileira. O jogador disse inúmeras vezes estar “profundamente envergonhado” por ter cometido um “erro gravíssimo” e assegurou todos quanto à sua heterossexualidade convicta. Com isso, subscreveu a pressão homofóbica. Se houve “erro gravíssimo” de Ronaldo, foi apenas este: o de admitir uma culpa que não lhe cabe e, com isso, contribuir para a falta, agora sim, de liberdade sexual em nossa sociedade.

Esclareçamos então a relação entre liberdade e sexualidade. Um sujeito bissexual não é mais livre, em princípio, do que um heterossexual. A sexualidade de um homossexual, mesmo numa sociedade opressora, dogmática, não é mais autêntica, por ser transgressora, do que a de um heterossexual. Mas, se o homossexual puder realizar seu desejo, viver de acordo com ele, sua *conduta* será autêntica. Não há autenticidade na origem da sexualidade, apenas no seu destino. O problema da liberdade não está na estrutura da fantasia, e sim na sua realização na vida. Aqui, a frase que dá a medida ética da liberdade é a de Almodóvar, uma das mais belas que já ouvi sobre a experiência humana: “A pessoa é tanto mais autêntica quanto mais se parece com os seus sonhos.” Nenhum sonho é autêntico; realizá-lo é que é.

MINHAS DOENÇAS

Tal como um dos filósofos que mais admiro, devo declarar: nunca fui um homem saudável. Aos que me conhecem pessoalmente, esta afirmação talvez cause estranheza. Não tenho um tipo físico debilitado. Aparento saúde, no sentido fisiológico da palavra. Mas sempre fui íntimo das doenças. E são minhas doenças que revelam o que eu sou, o que é minha saúde num sentido mais profundo, existencial. Em nosso tempo predomina uma compreensão rasa sobre a saúde e a doença. é preciso ver de outro modo.

O mesmo filósofo citado acima, Deleuze, costumava dizer que os escritores (e artistas e pensadores) “são os médicos do mundo”. Como explicar então o fato de que muitos deles tinham uma saúde frágil, um corpo debilitado? é a mais bela e verdadeira compreensão que conheço sobre a saúde frágil de artistas e pensadores: é que eles dão a vida pela vida. Sua atividade consiste em extrair da vida o seu sumo, o seu sentido, fixá-lo num meio (os sons para os músicos, as palavras para os escritores) e oferecê-lo aos viventes. Para tanto, deixam-se atravessar por uma enxurrada de vida, que arrasa seus corpos quando sai deles para a página, as cores, as notas musicais. Por isso o escritor é aquele que perde o corpo: para a página. Sua vida pessoal está a serviço da Vida, impessoal. “Não se pode pensar sem estar numa área que

exceda um pouco as suas forças, que o torne mais frágil”, elucida Deleuze, ele mesmo tuberculoso. Por isso artistas e pensadores são os médicos do mundo: cuidam da grande saúde, que é estar à altura da vida. Pois a vida está e não está aí; é e não é dada. É preciso saber escutá-la, saber penetrá-la. Mas isso lhes debilita as funções fisiológicas, porque pedem demais ao corpo. São “atletas do afeto”, como diria um poeta que morreria num sanatório, depois de anos de eletrochoques. As doenças são, portanto, efeito da grande saúde.

Mas elas podem ser também a sua causa. Doenças na infância tendem a produzir sujeitos de maior sensibilidade para a escuta da vida, sensibilidade propiciada pelo imobilismo, pelas restrições do corpo frágil. Ainda Deleuze: “A questão é saber se isso facilita. Se alguém que tem como proposta pensar, saber se o fato de ter uma saúde fraca lhe é favorável.”

Retomo o registro pessoal: desde que passei a dedicar minha vida à vida, tive de renunciar a diversas possibilidades físicas (jogar futebol, por exemplo), desenvolvi uma enxaqueca crônica e caio doente com frequência. Se estou envolvido em um ensaio de maior fôlego, ou na composição de um livro, minha imunidade baixa, e me torno suscetível às doenças. Já adoeci também lendo livros; livros longos, exigentes, de alta concentração de vida. Adoeci com certa gravidade enquanto lia as 1.600 gloriosas páginas de *Guerra e paz*. Diversas vezes sonhava com a história do livro: tão forte é ele que sua realidade prevalecia sobre os vestígios de meu dia. Um livro mais real que a realidade: não é outra a exigência da literatura. Antonia, com quem sou casado, atribuí a minha doença ao livro, e pedia que eu o abandonasse.

As doenças são, portanto, as marcas do que Deleuze chama de “grandes viventes”. São os artistas e pensadores cuja vida se dá nessa dialética entre doença e saúde, potência e debilidade. O tipo contrário é o do *bon vivant*. O *bon vivant* vive permanentemente numa zona agradável de prazeres, leveza e bem-estar. Um de seus atributos é a mobilidade (não há playboy provinciano); o *grand vivant*, ao contrário, tende à imobilidade, pois seus devires são de pensamento, seus deslocamentos são para dentro da vida, que percorrem infinitamente. Todo *grand vivant* é cosmopolita, mesmo sem sair do lugar; é um correspondente local.

A compreensão dominante atualmente acerca do que é ser saudável ou doente ignora tudo isso. A saúde é reduzida a funções fisiológicas, cujo bom funcionamento é recomendado por uma ideologia da longevidade e do bem-estar. Mas o valor mais alto deve ser a Vida, e a saúde pode ser um meio de nos afastarmos dela, tanto quanto a doença pode sê-lo de a penetrarmos. Mais uma vez Deleuze: “Para mim a doença não é uma inimiga, pois não é uma coisa que dá a sensação da morte, e sim que aguça a sensação da vida.”

Durante muito tempo, rebele-me contra minhas doenças. Tenho admiração também pela saúde física, bruta, com baixas psicologia e consciência. Tenho o elemento saudável na minha formação: brinquei na rua, amei jogar futebol como poucas outras coisas na vida, lutei jiu-jítsu, fui e sou amigo de surfistas, acho belo o corpo rijo e flexível. Por isso, sempre fiz exercícios, e os faço até hoje. Além disso, é fundamental cuidar o melhor possível das funções fisiológicas para poder exigir delas no trabalho de pensamento (e nas festas de dissolução, a que me dedico com igual amor). Mas hoje, quando fico doente, não me entristeço; reconheço na doença minha verdade, minha necessidade, meu efeito. Como canta um amigo amado: “Sou eu, sou eu, sou eu, e essa é minha glória.”

MÓ NUM PATROPI

Uma tragédia de erros: assim poderia ser definido o gênero *sui generis* da vida de Wilson Simonal. O cantor, no auge de seu sucesso, em que chegou a ser uma das pessoas mais famosas do Brasil (concorrendo com Roberto Carlos e abaixo apenas de Pelé), desconfia que está sofrendo desfalques de seu contador e manda que lhe deem uma surra. Estamos em 1971.

Acionada pela esposa do contador, a polícia descobre que Simonal foi o mandante do crime, perpetrado por dois agentes do DOPS. Para safar-se da acusação, o cantor se sai com uma história inverossímil sobre ameaças terroristas que estaria recebendo.

As ligações nebulosas do cantor com membros do DOPS desencadeiam uma implacável campanha pública de difamação, acusando-o de “dedo-duro”. Pelo crime contra o contador, Simonal foi condenado, após julgamento, e pegou cinco anos e quatro meses, que cumpriu em regime aberto. Já por sua suposta atividade de informante da ditadura, embora disso nunca tenha havido provas, foi condenado, sem julgamento legal, a um ostracismo siberiano em seu próprio *patropi*. Daí em diante, sua vida pessoal iniciaria uma longa e severa decadência, e sua vida pública transformar-se-ia num tabu, no grande recalque da história da música brasileira.

Há uma cena no excelente documentário *Simonal — ninguém sabe o duro que dei que*

concentra todo esse imbróglio e retrospectivamente não apenas o ilumina, como também o prefigura. Nela, Simonal está fardado, prestando um serviço burocrático (ele serviu o Exército, onde começou sua carreira musical cantando calipsos nos bailes do 8o Grupo Móvel de Artilharia de Costa). O serviço é de datilografia, mas logo os dedos começam a bater ritmadamente nas teclas da máquina, o tlec-tlec mecânico dá lugar ao telecoteco sincopado, a máquina burocrática vira instrumento lúdico, a farda vira farra, e assim a lei, sem se dar conta, foi inteiramente subvertida, por dentro.

Esse corpo que subverte a lei sem confrontá-la diretamente (não poderia fazê-lo), que habita o espaço ambíguo entre a ordem e a desordem, é um corpo dotado de *graça*. à opressão do trabalho repetitivo e alienado, ele procura safar-se pelas bordas, na informalidade, multiplicando expedientes, como for possível. Estamos, como se sabe, no *ethos* da malandragem. Aqui, paradoxalmente, o ócio é resistência. O princípio do menor esforço é resistência corporal e subjetiva contra o maior esforço imposto desde fora, por uma lei de cartas marcadas. Esse princípio produz uma graça: como já definia o filósofo Edmund Burke, no século XVIII, o maior requisito da graça é não haver nela aparência de dificuldade.

Simonal canta com a mesma graça, com a mesma ausência de esforço com que transforma a máquina datilográfica em tamborim. Essa graça é a característica maior de sua arte, na radicalidade dessa ausência de esforço reside sua grandeza. A graça se encontra na voz poderosa e aveludada, que se sente sempre que poderia ir bem mais longe do que vai (mas para quê?); nas divisões rítmicas do canto, inventivas, mas nunca bruscas; no andamento tantas vezes mais lento, cadenciado de suas canções; e mesmo em sua dimensão de *showman*, ao reger multidões enfeitadas, deixando-as cantar enquanto descansa a voz.

Em nenhuma outra canção isso fica mais evidente que em sua interpretação de *País tropical*, de Jorge Benjor. Nela, o clássico ufanista recebe um tratamento que acaba revelando a base ambígua da jactância nacionalista. Para começar, opta-se por uma levada “salseada”, mais cadenciada, relaxada. Na segunda vez em que a letra é cantada, Simonal suprime a última sílaba das palavras, cantando só o suficiente para que se lhes entenda o sentido: “Mó num patropi/ abençoá por Dê/ e boní por naturê”. O ufanismo, por excesso, atinge um tom quase paródico. é um exagero, mas não absurdo, dizer que essa sílaba que falta é a distância que sempre nos faltou para passar de “gigante pela própria natureza” a “teu futuro espelha essa grandeza”. Esse ufanismo incompleto, preguiçoso, é a graça em seu estado mais revelador: pois a falta de esforço é também a “desorganização geral”, “a falta de organização moral”, para usar termos de Mário de Andrade.

Voltemos à cena em que Simonal presta serviço militar. Essa história conhecemos bem. Ela é a do negro pobre, para o qual o serviço militar é obrigatório (pois, para os mais ricos ou bem relacionados, o serviço militar obrigatório não é obrigatório), para o qual, portanto, a lei é e não é a lei. Aqui reside o busílis: para os pretos e pobres a lei não afrouxa, e assim é verdadeiramente a lei; mas, se no mesmo momento ela, para os ricos, cede e concede, deixa de ser a lei. Se a mesma lei não é a mesma, ela se autoanula como lei, e assim é impossível, para quem desse modo a percebe, identificar-se com sua impessoalidade, sua universalidade. O preto pobre, oprimido pela lei, quando ascende socialmente é *apesar* da lei, e não *por causa* dela, daí que, ao contrário, uma vez tornado rico, tende a passar ao outro lado da lei, e se

identificar com o opressor.

Assim, resultante de um movimento dialético com a lei, a graça corre o risco de voltar a dialetizar com ela, revirando-se dessa vez em desgraça. é, parece-me, o que se passa no episódio do contador. Uma vez tendo ascendido socialmente, Simonal teria tido a sensação de que estava por cima da lei, já que antes estava por baixo dela. Considera então ter o direito de surrar seu contador, e convoca para essa tarefa os executores legais da ilegalidade, que são os agentes do DOPS.

É coerente. Para posicionar-se contra a ditadura, teria de reconhecê-la como um poder que se apoderou ilegitimamente da lei, impondo o arbítrio — mas como, se a lei, para pretos pobres como ele, sempre se apresentou como arbítrio? Na impossibilidade de reconhecer a lei como tal, isto é, como o que impede a divisão entre opressores e oprimidos, só lhe resta identificar-se com um dos polos da oposição; no caso, o dos opressores, posição que julgaria ter conquistado legitimamente, o que, na lógica ambígua da sociedade brasileira, deve querer dizer *apesar da lei*. O Brasil não é mesmo para amadores.

A TV DO SÉCULO XXI

Resisti a entrar para o Facebook e, mesmo quando já fazia parte de sua rede, minha opinião sobre ela não era das melhores: fragmentação da percepção, logo da capacidade cognitiva; intensificação do narcisismo exibicionista da cultura contemporânea; império do senso comum; indistinção entre o público e o privado. Não sei se fui eu quem mudou, se foram meus “amigos” ou se foi a própria rede, mas, hoje, sem que os traços acima tenham deixado de existir, nenhum deles, nem mesmo todos eles em conjunto me parecem decisivos, ao menos na minha experiência: agora compreendo e utilizo a rede social como *a televisão do século XXI*, com diferenças e vantagens sobre a TV tradicional.

Essa definição me foi dada pelo filósofo Claudio Oliveira. Há bons programas na TV tradicional, mas enquanto sua programação é elaborada levando em conta diretrizes ideológicas, anunciantes e pesquisas de público, a programação do Facebook é feita pelo próprio usuário, por meio dos demais usuários (ou “amigos”) escolhidos por ele. Essa programação descentralizada possui uma interface com a televisão tradicional, pois compartilha parte de seu conteúdo. Mas aqui aparece uma surpresa: ao contrário do que se costuma dizer, os usuários do Facebook realizam um processo de filtro crítico da programação

televisiva.

A internet, as tecnologias *wiki* de interação e as redes sociais têm, sim, uma dimensão, para usar a expressão de Andrew Keen, de “culto do amador”, mas ela convive com o seu oposto, que é essa crítica da mídia tradicional pela nova mídia, cujos agentes muitas vezes nada têm de amadores. Assim, a meta televisão do Facebook opera tanto selecionando conteúdo da TV tradicional como submetendo-o à crítica. E faz circular ainda informações que a TV, por motivos diversos, suprime. Alguns acontecimentos recentes, no Brasil e no mundo, tiveram coberturas nas redes sociais melhores que nos canais tradicionais. O dissenso é uma virtude democrática, e as redes sociais têm contribuído para isso (e para derrubar ditaduras onde não há democracia).

É claro que nem só de conteúdo crítico, político ou estético vivem as redes. Em meio a compartilhamentos de vídeos, músicas e artigos da mídia impressa mundial, outras lógicas, diversas entre si, compõem o seu espaço. Há a curiosa lógica do *meme*, que parece estar se sobrepondo à lógica da arte, sendo que Michel Teló foi o acontecimento revelador dessa confusão. Com efeito, *Ai, se eu te pego*, que virou febre mundial na rede, recebendo versões em inúmeras línguas, tendo sua dancinha reproduzida até pelos jogadores do Real Madrid em pleno Santiago Bernabéu, parece estar mais próxima da lógica arbitrária do *meme* “Luiza no Canadá” do que da eficácia popular de suas características formais.

Quanto à fragmentação da percepção, esse aspecto me parece irrefutável. O Pensamento, com p maiúsculo, exige duração e continuidade, mas é possível criar modos de pensamento inventivos sob outros parâmetros. Seja como for, não vejo nenhum sinal de precariedade de invenção artística ou teórica no mundo. Há, claro, propostas fracas, muitas, mas há muitas propostas fortes também. Entretanto, confesso achar prova de imbecilidade a declaração do professor Clay Shirky que, em entrevista dada ao jornal *O Globo* em 11/02/2012, repisa a já batida frase “Ninguém lê *Guerra e paz*”. E, depois de Tolstói, ataca Proust, pela mesma razão: “Longo demais e não é tão interessante”. Perdoai-o, leitores, ele não sabe o que diz: só quem não os leu pode dizer que ninguém os lê. Admito que a fragmentação da percepção pode impedir as pessoas de ler, por falta de concentração perceptiva, alguns dos tesouros espirituais da humanidade. Mas talvez não seja assim; o cinema e a TV relativizaram, mas não acabaram com a cultura letrada. (Se isso acontecer, para mim seria triste, mas a vida do espírito pode conhecer outras aventuras.)

Já a publicização da intimidade, sem nenhuma transfiguração que lhe confira o estatuto de interesse público, é muito presente na rede. Deve-se lembrar, entretanto, que redes sociais não são exatamente um espaço público, mas um espaço privado ampliado ou uma espécie nova e híbrida de espaço público-privado. Seja como for, aqui também é o usuário que decide sobre o registro em que prevalecerá sua experiência. E não se deve exagerar no tom crítico a essa dimensão; o registro imaginário, narcisista, de promoção do eu é humano, demasiadamente humano, e até certo ponto necessário. Deve-se apenas relativizá-lo; ora, essa relativização, como mostrado acima, vigora igualmente nas redes sociais. Além disso, a publicização da intimidade não significa necessariamente autopromoção do eu. Ela pode ativar uma dimensão importante da comunicação humana.

Durante um bom tempo, eu me sentia um cafajeste estilístico a cada vez que usava as fórmulas facebookianas consagradas: “rsrs”, carinhas gráficas, exclamações etc. Mal as

empregava e imediatamente sofria de culpa, como se eu estivesse mentindo aos outros e a mim mesmo. É que sou um sujeito mais constituído pela palavra escrita do que pela fala. A escrita é impessoal quanto à sua origem bem como quanto a seu destino: uma vez impressa, desliga-se de seu autor e se torna um bilhete dentro de uma garrafa lançada ao mar. A fala, ao contrário, é pessoal em ambos os polos: mantém-se ligada a quem a profere e tem um destinatário específico.

As redes sociais são o espaço onde a escrita se torna fala, e vice-versa. A crítica argentina Beatriz Sarlo escreve que “as redes sociais precisam da subjetividade, assim como de uma atmosfera na qual flutuam todos os demais sentidos”. Mais adiante, arremata: “Os tipos de subjetividade expressos variam, mas todos (ou quase todos) são aceitos como um sinal de que as mensagens pertencem à família de enunciados que se consideram pertinentes na rede.” Aí estava a razão de meu sentimento de inadequação: sendo um sujeito da escrita, de sua impessoalidade, sentia-me deslocado nesse ambiente de intimidade compartilhada. Meu registro habitual de escrita, público e impessoal, soava estranho na rede, soava “impertinente” à sua “família de enunciados”, para usar os termos de Sarlo. Percebia haver algo de arrogância nessa recusa ao registro ali compartilhado, como quem entra numa festa para dizer aos convidados que a festa é ruim. Até que fui compreendendo a festa de outro modo.

Barthes costumava dizer que a linguagem sempre diz o que diz e ainda diz o que não diz. Por exemplo, ao citar o nome de Barthes, estou, além de dizer o que ele disse, dizendo que eu o li, que sou um leitor culto. Esse tema do que passa *por meio de*, indiretamente, era importante para Barthes. Ele adorava o caso da brincadeira de passar o anel, onde o que está em jogo é tanto o roçar das mãos quanto o destino do objeto. Pois bem, fui percebendo que a escrita nas redes sociais é uma forma de roçar as mãos, tanto quanto de saber, afinal, onde foi parar o anel. O indireto dessa escrita, o que por meio dela se diz, é uma pura abertura ao outro.

Isso para mim toca num ponto dramático. Sou constituído pela escrita e dedico minha vida à produção de ideias, de verdades, isto é, de visões iluminadoras da vida. Ora, verdades são impessoais, não têm destinatários particulares. Em contextos públicos, essa é a sua maior virtude, é precisamente o que lhes garante o caráter de interesse coletivo: as verdades que aqui vão são ofertadas a todos, o que é o mesmo que dizer “a ninguém”. Em contextos privados, no entanto, o registro da verdade pode ser inadequado.

Quando envio verdades a um interlocutor específico, este não reconhece em minha fala (ou escrita) o seu lugar de destinatário. A verdade, em âmbito privado, vai ao outro como um muro, não como um convite ou um pedido. Ela *anula o outro*, sequestra o seu lugar. A verdade, para quem a produz, tem uma finalidade em si, um gozo próprio, que é o gozo de sua cunhagem, de sua formulação, e é esse gozo que entrego ao outro, a quem assinalo o lugar de testemunha de minha relação erótica com as coisas. Mas como um destinatário pode se reconhecer enquanto tal recebendo um gozo já acabado? Assim, o interlocutor geralmente não responde — como responder ao que não foi perguntado? — ou responde de forma igualmente fechada. E o preço da verdade é a solidão.

No Facebook, não se encontram apenas verdades, é verdade, mas é também verdade que a verdade não é a única verdade. Hoje eu pratico com prazer essa espécie de forma pura, sem conteúdo, da abertura intersubjetiva. A cada vez que escrevo “kkkkk!”, sinto que não preciso

pagar o alto preço do escritor que sou: o de que a companhia do mundo implique o isolamento dos outros.

A FICHA NUNCA CAI

Um judoca brasileiro acaba de derrotar um japonês tido por invencível e conquista a medalha de ouro olímpica. Uma alpinista, após anos de preparação física, supera o frio, o cansaço, a falta de ar, e chega ao topo do monte Everest. Um homem acaba de bater o recorde mundial de *bungee jumping*, saltando do terraço de um prédio em Dubai com mais de 400 metros de altura. Pois bem, na beirada do tatame, no acampamento-base do Everest ou na calçada do prédio em Dubai, lá estará um repórter a perguntar para os nossos conquistadores, ainda arfantes: “E então, o que você está sentindo??” E o espectador, do outro lado da tela, sentado em frente à TV, ouve a fatídica resposta: “Ainda não caiu a ficha.”

A língua é algo tão automático para nós, falantes, que muitas vezes não nos damos conta do que estamos a falar. Algumas expressões perdem, com o passar do tempo, seu sentido. Outras contêm um viés ideológico que acabamos assumindo sem perceber, e por aí vai. Para dar um exemplo bem banal, ninguém costuma se dar conta da redundância contida na locução “meio ambiente”. Ora, meio pressupõe ambiente, e vice-versa. Não precisava das duas palavras. Frequentemente, ouço alguma expressão dessas, que soa como uma nota desafinada aos meus ouvidos. é o caso de “cair a ficha”.

Quando Napoleão Bonaparte invadiu a Rússia, obrigou o exército inimigo a recuar, entregando a cidade mais importante do país. Moscou, a Santa, a Mãe dos russos, foi conquistada. Do alto do monte Poklonaia, Napoleão olha para a cidade, que se descortina logo abaixo. Vendo-a a seus pés, ele pensa: “Uma cidade ocupada pelo inimigo parece uma donzela desonrada.” No dia seguinte, devaneia, penetrará na cidade, onde será recebido por toda a população, cortejará as belas condessas da corte moscovita, será adulado por uns, admirado e temido por todos. Chegado o grande momento, Napoleão adentra as ruas de Moscou. A atmosfera não é a habitual. Não há sinal de vida nas casas, os palácios estão silenciosos, as ruas, desertas. O silêncio só é quebrado por um bando de bêbados que passa cambaleando. Moscou fora abandonada. Napoleão está parado, atônito, no meio da rua. Sua entrada triunfal não aconteceu.

Voltemos ainda mais no tempo. Agora estamos no arquipélago grego, em plena Troia invadida. Após dias de batalhas, avizinha-se o momento decisivo. Aquiles, o mais valoroso guerreiro grego, persegue Heitor, o maior entre os troianos. Aquiles tenta de todos os modos alcançar Heitor, mas, por mais que se aproxime, não consegue pegá-lo. Assim conta Homero: “Como num sonho, o perseguidor nunca consegue alcançar o fugitivo, e o fugitivo, do mesmo modo, não é capaz de distanciar-se; assim Aquiles não podia alcançar Heitor, nem Heitor escapar de Aquiles.”

Pois bem, por que essas duas cenas ajudam a iluminar o sentido da expressão “cair a ficha”?

À exceção dos muito jovens, todos se lembram do antigo telefone público, o orelhão. O orelhão funcionava por um sistema de fichas. Você colocava nele uma ficha e discava um número. Quando a pessoa atendia, a ficha caía, e você podia falar por um determinado tempo. A queda da ficha indicava, então, a abertura de um canal, e, por meio dele, a realização de um encontro. Antes de a ficha cair, esse encontro ficava suspenso; a queda da ficha representava a passagem aberta para falar com o outro.

A expressão “cair a ficha” se aproveita desse funcionamento e se propõe como metáfora. O que significa essa metáfora? Como vimos, na situação real, algo acontece quando cai a ficha: um canal é subitamente aberto e podemos falar com alguém que está distante. Um ponto atinge o outro, por mais distante que estejam entre si. Ao ser transformada em metáfora, essa possibilidade tecnológica revela-se uma impossibilidade humana. Por quê?

Retornemos a nossos três amigos, o judoca, a alpinista e o recordista de *bungee jumping*. Eles têm em comum a perseguição tenaz do objeto do seu desejo. Quando finalmente alcançam esse objeto, o que acontece? Trombetas soam, o nirvana é atingido, um facho de luz se acende sobre suas cabeças? Não, nada disso. Pois, na lógica do desejo, nossos amigos não encontraram seus objetos. Pela simples razão de que nenhum objeto é encontrável: quando se o alcança, ele deixa de ser, pelo mesmo lance, o objeto-causa do desejo.

Todos experimentamos isso cotidianamente. é o que explica, por exemplo, a lógica da acumulação do dinheiro. O sujeito já é rico, já nem tem como gastar seu dinheiro, teve problemas de saúde (trabalha no mercado financeiro), e só pensa em ganhar mais dinheiro. O amigo lhe diz: mas você já ganhou o suficiente! Ora, não existe o suficiente.

O encontro do desejo com o objeto é utópico, e é essa utopia que a expressão “cair a ficha” designa. Se o desejo encontrasse o objeto, haveria um *clique*, o som da ficha caindo. Mas não há esse encontro, a ficha nunca cai, e o desejo volta sempre a seu ponto de partida. Há algo de decepcionante nisso, e é essa decepção que se revela quando nossos amigos dizem, na esperança de que daqui a pouco ouvirão o clique: “Ainda não caiu a ficha.”

Quanto a nossos outros amigos, Napoleão e Aquiles, as cenas deles aqui evocadas são, inversamente, a metáfora perfeita dessa lógica do desejo segundo a qual a ficha nunca cai. Moscou está deserta. Heitor está sempre um pouco mais à frente ou atrás do que deveria.

O MAU VIAJANTE

A conhecida definição do escritor Paul Bowles opõe o viajante ao turista: este viaja já sabendo a data da volta, enquanto o outro nunca sabe quando e se voltará. O viajante de Bowles encarna a experiência maior que uma viagem pode propiciar: uma profunda transformação existencial. Quem não se lembra, a propósito, de Kit, a personagem de Debra Winger em *O céu que nos protege?*. Vivendo como uma tuaregue no deserto, a pele crestada, coberta de mantos negros. é isso a viagem em seu sentido mais radical. Gide descobrindo a sexualidade na Tunísia. Rimbaud passando de poeta a traficante de armas na Etiópia.

Não preciso ir tão longe para me dar conta de que sou um mau viajante. Tenho um amigo que, na cidade onde mora, sente-se limitado, está sempre às voltas com labirintos psíquicos neuróticos e seus sintomas corporais correspondentes. Mas basta que ele atravesse o oceano para tornar-se um sujeito audacioso e desencanado. Conheço muitas outras pessoas para as quais viagens são sinônimo de alteridade existencial. Podem não se transformar, podem retomar em suas casas a mesma vida que deixaram antes da viagem, mas serão de algum modo outras enquanto estiverem fora. Em 2666, de Roberto Bolaño, o professor de literatura Espinoza, de viagem pelo México, a certa altura olha-se no espelho e diz: “Pareço um senhor.

Pareço mais moço. Pareço outro.”

Quanto a mim, nada disso. E se falo de minha experiência aqui é porque ela me ajudará a iluminar um terceiro termo, nem turista nem viajante, sendo algo dos dois ao mesmo tempo.

Michel Onfray, em seu *Teoria da viagem*, escreve que há dois grandes paradigmas, dois modos de ser a que cada sujeito pertence. Esses modos são representados nas narrativas genealógicas e mitológicas pelos tipos do pastor e do camponês. Isto é, o nômade e o sedentário. A distinção de Paul Bowles remonta, no limite, a essa diferença arquetípica. Ressalve-se que, na maior parte das pessoas, esses tipos não se encarnam em estado puro, cada um tendo doses diversas de nomadismo e sedentarismo em suas personalidades. Mas há um terceiro modo que confunde e supera essa oposição. é o modo do escritor.

Disse que sou um mau viajante, mas não tanto por ser turista, e sim por ser escritor. Um escritor é uma espécie de viajante: é alguém que consagra sua vida aos devires, às alteridades do espírito. Ocorre que, para o escritor (ao menos para o escritor que sou), o viajante permanente que ele é leva consigo, em suas viagens, essa identidade, e assim o devir da escrita se sobrepõe ao da viagem — e o sobrepuja. A viagem então se assemelha aos deslocamentos do escritor em seu espaço. Muda o ambiente, mudam os objetos e as relações dos quais se tenta extrair visões. Porém não muda o escritor, não mais que suas excursões de pensamento estão sempre o transformando.

É claro que há escritores “bons viajantes”: aventureiros, nômades. Hemingway entre a guerra na Espanha, as neves do Kilimanjaro e os *mojitos* de Havana. Melville singrando o oceano Pacífico num baleeiro. O próprio Rimbaud, andarilho desde a adolescência. Mas também há sedentários: Kant, dizem, nunca deixava sua Königsberg, e Emily Dickinson não gostava nem sequer de sair de sua casa. Nômade ou sedentário, o escritor é sempre um viajante. Deleuze, talvez o pensador que mais tenha tratado do nomadismo dos devires, detestava viajar. Detestava, justamente, porque via nas viagens (ao menos nas viagens que lhe ofereciam) um impedimento, e não um acesso aos devires. Zombava dos intelectuais que viajam para falar as mesmas coisas que falam em suas cidades, para o mesmo tipo de gente, com as quais depois terão os mesmos tipos de jantares. E concluía o argumento: “é preciso não se mexer muito para não espantar os devires.”

Sou um viajante dessa estirpe. Não deixo de viajar, mas o faço de maneira contraditória. Em geral, quando viajo, torno-me mais radicalmente eu, isto é, mais escritor. Nos últimos anos estive, em viagens diferentes, no Japão, na Índia e na China. Nesses lugares, a alteridade do ambiente (que existe, apesar da ocidentalização do mundo) me açula a curiosidade de escritor. Decifro ideogramas, exercito pronúncias, estudo um pouco da história, procuro compreender a civilização em que estou. Costumo voltar com muitos escritos e poucas anedotas. A atividade mental se torna tão intensa que minha vontade, quando retorno, é de tirar férias.

Assim, além de mau, sou também um estranho viajante. A natureza de escritor embaralha a geografia. A Ilha Grande, para mim, é mais longe que Pequim. Na cidade da Cidade Proibida, estudo o maoísmo, procuro em lojas piratas o filme que Antonioni rodou na China em plena revolução cultural, visito o ex-bairro proletário transformado em Soho oriental (parece que toda metrópole agora tem um ex-bairro operário transformado em centro da arte contemporânea). Do outro lado do mundo, sou exatamente a mesma pessoa que na minha casa.

Se vou para Ilha Grande, no entanto, a natureza onipresente, envolvente, me convida aos usos do corpo. Faço trilhas, mergulho, deixo-me queimar pelo sol. Procuro diluir os signos, esvaziar a mente, e assim sou mais outro, viajo mais, estou mais longe de mim.

NÃO ESTAVA ESCRITO

Jamal Malik, um adolescente com expressão adulta, está sendo torturado pela polícia indiana. Ele está a uma pergunta de ganhar o prêmio máximo num *quiz show* televisivo, e, como é pobre e de origem favelada, é suspeito de ter trapaceado. Assim começa o filme *Quem quer ser um milionário?*.

Como o semiletrado e humilde Jamal pôde ter chegado tão longe num desafio que requer os conhecimentos mais diversos, mobilizando códigos que vão do entretenimento à religião, da literatura à geografia? O filme propõe que se escolha entre as seguintes respostas: A) ele trapaceou; B) ele tem sorte; C) é um gênio; e D) estava escrito. Os policiais partem da hipótese mais preconceituosa e consideram-no culpado até que prove o contrário. Jamal é torturado para confessar algo que não fez e tem de persuadir os outros de sua inocência. Está montada a estrutura do filme: os policiais reveem, pergunta a pergunta, o percurso de Jamal no *quiz show*, e o acusado tem de lhes explicar como sabia a resposta para cada uma delas.

Aqui começa o que se pode chamar de hino ao conhecimento imediato da vida, às virtudes cognitivas (e, no caso de Jamal, também morais) da experiência da pobreza, da cultura semi ou iletrada, da humilhação social sistemática. Jamal sabia qual o instrumento que o deus

Rama porta em sua mão direita porque vira essa imagem no dia em que perdera a mãe num massacre de muçulmanos de que conseguira escapar. E a imagem lhe ficara eternamente gravada na memória. Sabia o nome do autor de uma canção porque, por causa dela, quase tivera os olhos queimados. Pôde esquivar-se de uma pergunta capciosa sobre a geografia de Londres porque, entre os inúmeros “bicos” e empregos que tivera, trabalhara em um *call center* onde lidava com informações disparatadas desse tipo.

É tocante ver esse conhecimento iletrado, forjado em situações-limite, superar a frivolidade do “conhecimento” midiático, com suas perguntas e respostas sem sentido. São dois sistemas de conhecimento postos em confronto, e que se chocam e se resolvem num belo lance final. Jamal está prestes a responder à penúltima pergunta, sobre quem seria o recordista mundial de pontos no críquete. Ele, entretanto, não sabe a resposta. Antes que possa arriscar, o apresentador do programa chama o intervalo comercial, para sustentar a tensão. O apresentador tem uma má vontade quase incontida contra Jamal. Ao longo do filme, ficamos sabendo que ele também era pobre, teve uma ascensão meteórica, e parece não querer que Jamal consiga o mesmo. Fica furioso ao sentir que o convidado está lhe roubando os olhares, mas dissimula sua rivalidade diante do público.

Na penúltima pergunta, durante o intervalo, Jamal encontra o apresentador no banheiro. Este o cumprimenta, diz sentir que ele vai vencer, ao que o outro responde que não, pois não sabe a resposta para a próxima pergunta. O apresentador insiste, repete que ele vai vencer e, antes de sair, arremata: “Confie em mim.” Jamal então vai lavar as mãos e se depara com a letra “B” escrita, com o dedo, no vidro embaçado do espelho.

Na volta do intervalo, estão ambos novamente frente a frente. Jamal pudera descartar duas opções de resposta; só lhe restavam mais duas, sendo uma delas a que o apresentador lhe indicara no espelho. O apresentador lhe cobra a resposta final, e Jamal escolhe a letra “D”. Resposta certa. Jamal fora outra vez salvo por seu conhecimento agudo da realidade: soube reconhecer no apresentador a figura do mentiroso dissimulado que tivera tantas vezes de enfrentar em sua vida, e de cuja observação correta dependera sua sobrevivência. Numa sequência de sucessivas dialéticas, uma pergunta na televisão mobiliza um conhecimento real e em tempo real, um ex-favelado agora milionário muda de posição e ocupa o lugar do desonesto, enquanto um favelado está mais perto do que nunca de tornar-se um “milionário”. Essa pequena série dialética está ancorada na metáfora sutil do espelho embaçado, por meio do qual as identidades se desfocam e se revelam.

A pergunta final trará à baila um terceiro sistema de conhecimento, que se juntará ao imediato e ao midiático. Trata-se do conhecimento letrado, livresco. Quando criança, Jamal ganhara um livro de Dumas, *Os três mosqueteiros*, mas não tivera condições de o ler, e ficara em sua cabeça uma dúvida: qual era o nome do terceiro mosqueteiro? Pois é a essa pergunta que, num lance improvável do filme, deverá responder para consagrar-se ou não um milionário. Jamal não sabe. Nunca soube. O apresentador lhe pergunta se ele lê muito. Jamal dá uma resposta equívoca e desconcertante: “Eu posso ler.” Nessa resposta voltam a se encontrar dois sistemas de conhecimento, agora o letrado e o iletrado, mas dessa vez sem resolução. “Eu posso ler” pode significar tanto o estar apto a ler textos escritos, quanto o estar apto a ler textos não escritos, os signos reais e candentes da vida. E ainda pode significar a

afirmação de um modo de conhecimento não alienado, que funciona como um tapa de luva de pelica no conhecimento estéril do entretenimento: “Eu posso ler” o que considero útil para a minha vida.

Abençoado pela voz inesperada de sua amada, Latika, Jamal arrisca uma letra aleatoriamente. E acerta. Aqui é a dimensão do acaso, somada a uma força miraculosa do amor, que intervém e decide favoravelmente. O acaso é verossímil; o amor é o toque de transcendência num filme basicamente realista, mas com tom de fábula. Também creio ser verossímil, e é oportuno dizê-lo, que Jamal, sistematicamente humilhado, submetido a todo tipo de perversidade, torne-se um homem de excepcionais virtudes morais. Pois ele também conheceu, desde cedo, a solidariedade, o amor materno e o amor fraterno (pelo qual depois seria, é verdade, traído, mas finalmente redimido). Jamal é um homem quase desprovido de narcisismo. Sua humildade foi temperada no real. Tendo sobrevivido a tantas perdas, sua vida se orienta no exclusivo sentido do que lhe é essencial: o amor de Latika. Seu estoicismo é digno de um filósofo grego da Antiguidade: milionário, ruma, com a roupa do corpo, para a estação de trem onde talvez possa encontrar seu amor.

Ao final do filme, deparamo-nos novamente com a pergunta que nos fora proposta de início: como Jamal pudera chegar tão longe? Como, se mesmo médicos, professores e intelectuais nunca haviam passado da terceira pergunta? O filme responde por nós: D), “estava escrito”. Mas essa é a resposta errada, que trai o sentido primordial do filme em privilégio de uma dimensão teleológica a que não devemos reduzi-lo. Jamal pôde chegar tão longe precisamente porque *não estava escrito*, isto é, porque seu conhecimento, diferente do dos médicos, professores e intelectuais, é semiletrado, egresso, sobretudo, de uma experiência vívida da vida, aguçado em situações-limite de que dependia sua vida e gravado com o poder do trauma. O filme é primordialmente um reconhecimento das extraordinárias capacidades cognitivas e criativas dos pobres e iletrados.

E é aí que ele dialoga profundamente com o Brasil. Nós também temos o dever de reconhecer a grandeza da contribuição iletrada. Basta evocarmos a canção popular e o futebol. A originalidade de *Quem quer ser um milionário?* reside, entretanto, em medir essas capacidades cognitivas no embate com outros sistemas de conhecimento, os quais elas superam (caso do midiático) ou lhes sobrevivem (caso do letrado). Não estou, que fique bem claro, fazendo aqui o elogio do analfabetismo ou da pobreza por suas virtudes cognitivas. Desejo educação letrada em massa para o Brasil, educação com capacidade crítica, visão dialética, e também legalidade, prosperidade econômica etc. Mas é uma realidade existencial que o conhecimento imediato da vida tem seus alcances singulares. E a arte não deve recuar diante da tarefa de revelar quaisquer realidades.

AS DROGAS E A REALIDADE

As drogas são, antes de tudo, um problema de saúde privada. Elas alteram os estados de consciência e podem desempenhar um papel importante na economia pulsional, isto é, no modo como cada um equaciona, em sua vida, tensão e distensão, trabalho e ócio, racionalidade e imaginação, em suma, princípio de realidade e princípio de prazer. Não defendo o seu uso, mas o direito de escolha desse uso: todo mundo deveria ter o direito de alterar a própria consciência e conduzir como lhe aprouver sua economia pulsional — desde que isso não interfira na liberdade do outro. Por acreditar que as drogas não devem ser um tabu, posso declarar tranquilamente que já experimentei quase todas as que sei existirem. Considero que as drogas se dividem em dois paradigmas, duas grandes famílias: as drogas da realidade e as drogas do real. São experiências fundamentalmente diferentes.

Com efeito, em *Paraísos artificiais*, Baudelaire compara dois agentes, o vinho e o haxixe, e os processos diversos desencadeados por eles. Qual a diferença entre esses dois alteradores da consciência? Ela reside no modo como cada um altera a relação do sujeito com a realidade.

Os alcoóis operam dentro da realidade, amaciando-a, afrouxando as cordas em que todo sujeito, mais ou menos neurótico, vive cotidianamente amparado e enlaçado. A realidade

protege (do nada) e oprime (frustrando pulsões). O álcool a dilui, dissipa sua autoridade, cobre com algodões, “névoas benéficas”, sua excessiva claridade. Abre-se aí uma distância *dentro* da realidade, e a margem que fica para trás é a do desgosto da própria realidade. Essa é a ação positiva do álcool, “*the power of positive drinking*”, como disse Lou Reed.

Como todas as forças, o álcool também está submetido à lei dialética; suas ações maléficas são o revirar-se desse mesmo princípio de abrandamento da realidade, quando levado ao excesso: a perda progressiva do compromisso com o princípio da realidade, no alcoolismo, ou as atitudes que infringem demasiadamente as balizas morais a que prestamos contas uma vez a realidade retome as rédeas. Caso banal da ressaca moral.

Assim, os alcoóis todos se situam no campo do abrandamento da realidade, e, no limite, no alcoolismo, num abandono das negociações com o princípio de realidade. Deixa-se de honrar os compromissos com o trabalho ou com a manutenção da fisiologia do corpo.

A cocaína pertence a esse paradigma. Sua alteração não produz os mesmos efeitos que o álcool: ela acelera, dispara, mecaniciza — mas se trata ainda de uma modificação *dentro* da realidade. A cocaína não suaviza a realidade, mas energiza o sujeito, que se sente um pouco acima dela. Sua aleivosia vem daí: cada vez que seu efeito diminui, o sujeito, desabando de seu pedestal de pó, ingere outra fileira para subir novamente, e assim durante horas. Quando tudo se acaba, nota-se, como no célebre samba, que “pra subir você desceu”, e agora deve enfrentar uma temporada a uns 500 metros *abaixo* do nível da realidade, onde a angústia é proporcional à profundidade da descida.

Mas há um outro paradigma, uma outra família de drogas. São aquelas (o haxixe, o LSD, o chá de cogumelos, a ayahuasca) que atacam, questionando-a, revelando sua ilusão, a própria realidade. “O vinho torna bom e sociável”, descreve Baudelaire, mas “o haxixe é isolante”. Nessa diferença se situa o âmago do que desejo delinear. A realidade é por excelência social; ela é o conjunto, complexo, contraditório e imensurável, das representações e comportamentos de uma coletividade. As drogas da realidade são, conseqüentemente, as drogas da sociabilidade. Nós as ingerimos para melhor nos relacionarmos com o outro. Mas as drogas “isolantes”, não. Muito mais radicais, elas lançam sobre a realidade a dúvida quanto a sua própria existência. é nessa dúvida que se passa toda a experiência.

Pois essas drogas, atacando a realidade enquanto princípio, deslocam o sujeito como para fora dela. Ora, a rigor, *fora* da realidade é o nada. Ou, em psicanálise lacaniana, o real. E é por isso que muitos usuários de drogas dessa espécie, por meio do uso intenso e extenso, acabaram passando de vez para o outro lado, psicotizando, perdendo o contato com a realidade. Mas, em casos menos radicais, qualquer usuário se vê como que fora da realidade. Esta se revela uma ilusão; porém, finda a experiência, retomará sua existência sólida, naturalizada. Durante a viagem, o sujeito vê a realidade projetada à sua frente, como um teatro. Ele se mantém consciente, mas se trata de uma hiperconsciência da realidade, isto é, de uma consciência daquilo de que normalmente somos inconscientes, por nela estarmos imersos.

É isso, creio, que um poeta, usuário de LSD, estava a dizer quando contou que pôde segurar seu ego junto à cintura, como quem segura um capacete. Uma distância se abre. E o sujeito se percebe num limbo, além da realidade, aquém do nada.

Esse limbo é um lugar de extrema sensibilidade porque suspende a realidade. A realidade

naturaliza; ela é o que reconhecemos habitualmente, por mais extraordinárias que sejam suas operações internas (como a da arte, por exemplo). Mas, suspensa, a realidade cede lugar à estranheza absoluta, ao assombro que é o seu próprio espetáculo como precária invenção. Então, não é algo *na* realidade que é estranho, uma parte sua qualquer que escapa à gramática habitual. Mas é a própria realidade, em sua *totalidade*, em seu princípio, que é estranha, abolido seu caráter de natureza.

Nessa estranheza absoluta, como observa Baudelaire, os “sentidos tornam-se de uma acuidade extraordinária”, mas, ao mesmo tempo, “sobreabundantes a alegria, o bem-estar, também são imensamente profundas a dor e a angústia”. Sim, tudo isso gira no mesmo vórtice, pois a suspensão da realidade é o teatro e o vazio, a beleza e o caos. A realidade se revela uma ilusão: um homem sensato “parece-vos o mais doido e o mais ridículo de todos os homens” — mas uma ilusão necessária. Para além dela é a verdade, isto é: o nada.

CAYMMI E A SAÚDE

Há muitos motivos para nos deslumbrarmos com a obra de Dorival Caymmi: a perfeição da relação entre letra e melodia, a originalidade incomparável das canções praieiras, o dengo dos sambas sacudidos etc. Há, entretanto, um aspecto que nunca é observado, e que para mim é o mais importante: a arte de Caymmi é uma arte da saúde.

Essa evidência está por toda parte. Chama a atenção a abundância, em suas letras, do verbo “ter”, sempre no presente do indicativo. “Tem um requebrado pro lado”, “Essa nega tem segredo”, “365 igrejas a Bahia tem”, “é dengo que a nega tem”, “Tem pagode no mercado” etc. Essa insistência no haver, no que existe no mundo, é uma das manifestações de seu aferrar-se incondicional à imanência, à realidade. Sabemos, desde Nietzsche, o quanto idealismo e metafísica são sintomas de falta de saúde. Com efeito, em Caymmi não há qualquer traço idealista (o que há é um olhar seletivo, que exclui de seu campo aspectos da realidade que não lhe interessam). Não há sinal de metafísica, a não ser a onipresença da religiosidade afro-brasileira, que não separa, contudo, orixás e homens, terra e céu, aqui e além.

Em seus sambas sacudidos, a Bahia retratada é erótica, concreta e afirmativa. As mulheres exercem seu poder sensual livremente pelas ruas, são fenomenais e *fenomenológicas*: elas são

belas formas, em movimento, por espaços abertos e públicos. Não há interioridade em Caymmi, nem espacial, nem psicológica.

O grande Noel, por exemplo, está sempre psicologizando as mulheres. Outros grandes cancionistas viriam a fazer o mesmo depois. Nos anos 1930/40, a mulher e a relação amorosa são objeto de conflitos. Ou a mulher é fingida, mentirosa, ou então é doméstica (quando o homem é boêmio), ou gosta mesmo é da orgia, deixando o pobre do seu Oscar no lar abandonado. Em Caymmi, não: na sua obra, o erotismo é livre, desencanado, aberto. O desejo é desimpedido; não há interdições, neuroses, todo o campo insalubre do psiquismo moralizado. O ensaísta Lorenzo Mammi aponta esse traço: “As letras de Caymmi falam da liberdade de ir e vir. Quem canta é o homem perfeitamente livre.” Não é por acaso que ele nunca canta o amor, com sua densidade psicológica constitutiva — a não ser em *Doralice*, para, justamente, maldizê-lo: “Doralice, eu bem que lhe disse/ Amar é tolice, é bobagem, ilusão.”

Quando adentramos o universo das canções praieiras, a saúde chega a seu ponto máximo. São canções que nos apresentam um mundo onde homens e mulheres estão de tal forma integrados à realidade, adequados a ela, que não fazem perguntas, apenas vivem respostas; não conhecem a interioridade, precisamente porque não se percebem apartados da exterioridade; nunca se dilaceram psicologicamente, mas apenas *realmente*. Trata-se de um mundo físico. Mundo da ação e do olhar, dos verbos e dos nomes. O antropólogo Antonio Risério observa que não há qualquer metáfora em todo o conjunto das praieiras, que ele chama de “leitura literal do litoral”. Com efeito, o mar de Caymmi é físico e existencial. Ele não é um mar ideológico, como o *Mar morto*, de Jorge Amado; nem o mar moral do Capitain Ahab, de Melville. Em Caymmi, o mar, quando quebra na praia, é bonito. O mar é o mar é o mar.

A ausência de metáforas é também reveladora. Metáforas são abstrações, são o signo do signo, o signo que se coloca no lugar de outro. Essas substituições requerem afastamentos da realidade (mesmo que seja para reaproximar-se dela pelo mesmo lance, poeticamente). O helenista Bruno Snell observa que línguas primitivas têm uma abundância de palavras designadoras de coisas concretas, enquanto a abstração é um desenvolvimento tardio. O mundo das praieiras remete a esse universo fechado, primitivo, pré-moderno. Nele, como disse o teórico György Lukács a respeito das epopeias homéricas, “o fogo que arde na alma dos homens é da mesma natureza que as estrelas”.

A experiência moderna é, precisamente, a da fissura entre o homem e as estrelas. Na obra de Caymmi, essa experiência livre e angustiada só se mostra plenamente no conjunto de seus sambas-canção, não por acaso a parte menos pessoal de sua obra (comprova-o o fato de que apenas nela Caymmi se vale frequentemente de parceiros). Aí, as mulheres tornam-se abstratas, o erotismo transforma-se em amor que faz sofrer, o fenomenológico dá lugar ao psicológico. O mundo se parte, e essa fissura é ocupada pelo psiquismo complexo. Seu verso definidor: “A vida é aquilo que a gente não quer”. Esse intervalo entre o desejo e o mundo é o lugar da neurose, da doença.

Num pequeno grande livro, *Modos de saber, modos de adoecer*, o ensaísta Roberto Corrêa dos Santos diz que a literatura do século XIX é o conjunto que evidencia “as forças aniquiladoras do psiquismo sobre o corpo”. é verdade. Julien Sorel, Natasha Rostov, Anna Karenina, todos adoecem ou morrem por problemas afetivos. Roberto afirma que os

pensamentos terapêuticos de Freud e Nietzsche nascem da pressão de se inventar uma saúde para essas doenças da alma. As grandes obras do alto modernismo — Joyce, Musil, Beckett, Kafka etc. — seriam herdeiras dessas terapêuticas. Nelas, não se aposta mais nas interioridades, mas sim “nas exterioridades formais, postas no texto, e não na alma, como jogo”. Ocorre, entretanto, que, escrevendo textos cheios de saúde, “quase todos adoeceram”. Caymmi, não: sua obra é feita da mesma saúde exuberante da sua vida, finda apenas aos 94 anos de idade. Pouco antes, ele declarara: “Não sou de dores nem queixas.”

ADULTOLESCÊNCIA

Quando eu tinha uns 11 anos, havia um garoto da minha idade, meu vizinho, que estudava num colégio rigoroso do Rio, Padre Antonio Vieira. O colégio, nessa época, só admitia estudantes do sexo masculino, e os garotos eram obrigados a usar um uniforme com camisa social, blazer e sapato, diariamente. Eu e meus amigos, com a crueldade típica daquela idade, caçoávamos do garoto, todo empedernido em seu terninho. Parecia-nos um alienígena, e ele próprio, imagino, devia se sentir assim diante de todos os demais garotos e garotas de sua idade fora de seu colégio. Pois éramos todos crianças, ou quase adolescentes, enquanto ele, como um anacronismo histórico, era já um anteprojeto de adulto.

Nasci em 1976, na Zona Sul do Rio. Fui criado em apartamentos, mas brinquei na rua, com amigos da rua, de diferentes classes sociais. Jogava bola de gude, bafo, queimado, futebol todos os dias; brincava de pique-esconde, polícia e ladrão, trem-fantasma. A ideia de infância, para mim, é a de uma fase da vida em que o princípio de realidade está quase ausente. A experiência é de permanente descoberta, direta, crua, intensa, do que é a vida. Infância, para mim, é o conto “As margens da alegria”, de Guimarães Rosa: um momento de inocência ontológica, em que a vida é ao mesmo tempo firme e misteriosa, sólida e enigmática. Mesmo

na época moderna, a infância não sofre do “desencantamento do mundo”: a realidade é selvagem, aberta, deslumbrante e cruel.

Assim, a infância era uma fase da vida apartada do mundo adulto. As crianças corriam, se sujavam, se machucavam, brigavam, descobriam a sexualidade no vão da escada, no meio de um pique-esconde, ou em jogos de verdade-ou-consequência e salada mista. Já a adolescência, nessa mesma época, época em que eu a vivi, era uma fase de perda da inocência, início dos compromissos, a se acentuarem progressivamente com o princípio de realidade, o mundo do trabalho e as decisões morais. Fase ambígua, devotada ainda ao princípio de prazer, mas já sem inocência, fase de excessos, angústias, pulsões de morte (eu mesmo arrisquei minha vida não sei quantas vezes na adolescência: saltando de penhascos sobre o mar, subindo o morro para comprar drogas, dirigindo perigosamente na estrada etc.).

Nem sempre foi assim. Até onde sei, a invenção da juventude é um acontecimento histórico recente, datado do fim dos anos 1950, começo dos 1960. A geração dos meus pais ainda estava preparada para passar da bola de gude direto para o terninho. Não havia, até então, uma cultura própria da adolescência (deviam existir, imagino, as dificuldades da transição da infância ao mundo adulto, marcando essa fase com uma distinção). Basta lembrar que o próprio Roberto Carlos, antes de tornar-se o Rei da Juventude, cantava boleros desesperados, envergando roupinhas de adulto, muito antes de dar seu primeiro beijo na boca. A invenção da juventude começa no cinema americano, nos filmes de James Dean, nas bandas de rock. A partir daí, surgiu uma cultura da adolescência e, progressivamente, a adolescência como cultura.

É aí que eu queria chegar. A impressão que tenho, hoje, é a de que a infância, como fase marcadamente distinta, está sendo esvaziada; mas também o mundo adulto está, de certo modo, desaparecendo. O que todos querem ser é adolescentes.

Na minha aula de pilates, tem uma criança de 10 anos. Fico perplexo com essa menina. Ela é de uma inteligência impressionante, pois é a inteligência de um (projeto de) adulto. Domina códigos, culturais e mesmo psicológicos, típicos do adulto. Basta dizer que é uma fina ironista. Além disso, suas preocupações com a aparência são as mesmas de uma mulher: maquia-se, usa acessórios etc. às vezes converso com amigos pais e mães e ouço muitos depoimentos sobre esse esvaziamento da infância em tempos de acesso irrestrito, via internet, a códigos comportamentais, sexuais e emocionais do mundo adulto. Sem falar na antecipação da concorrência profissional. Para usar uma caricatura grotesca, é como se as crianças hoje fossem um pouco como aquele célebre menino indonésio que, aos 2 anos, fuma um maço de cigarros por dia.

Por outro lado, sob a cultura descartável do capitalismo de consumo e seus imperativos de gozo, ninguém mais quer arcar com os princípios de responsabilidade, renúncias pulsionais e conservadorismo que caracterizavam o mundo adulto. Assim, as crianças se tornam adultos, e os adultos querem ser adolescentes.

Num pequeno e saboroso texto, José Miguel Wisnik apresenta um “devaneio etimológico verídico” sobre o termo *adolescente*. Para Wisnik, “o segredo do adolescente está guardado, há séculos, no DNA da palavra *adolescente*, para só revelar-se agora, no nosso tempo”. Resumidamente, *adolescere* significa “transformar-se em vapor, em fumaça, e também passar de um estado a outro — crescer, desenvolver-se”. Assim, “adolescente é aquele mutante que

está sendo posto para estar se consumindo ardentemente, enquanto cresce”. O particípio passado de *adolescere* é *adulto*. Portanto, “diante do adolescente o adulto se arrisca sempre a ser o fósforo queimado, aquele que não fede nem cheira”.

Admiro a beleza reveladora dessa etimologia e compartilho da conclusão de Wisnik: “Ser adulto tornou-se um ato heroico. Ser criança, quase impossível.” Desejável, então, é mantermo-nos (tornarmo-nos) “adultolescentes”, isto é, maduros e poéticos, como quem “conclui os processos da maturidade sem deixar de arder”.

MELANCHOLIA

Assisti ao filme de Lars von Trier, *Melancholia*, numa sessão que terminou por volta da meia-noite. Só pude dormir quando amanhecia, tamanho o impacto que o filme teve em mim. é uma obra de imensurável potência estética. Apesar da força colossal do filme — o deslumbre visual do início, cujas fotografias em lento movimento remetem aos *portraits* de Bob Wilson; o prelúdio de *Tristão e Isolda* culminando no fim da Terra; a cena antológica em que a personagem melancólica faz sexo com o planeta Melancholia —, apesar de tudo isso, no limite eu o repudio com todas as forças, as que tenho e as que não tenho.

Von Trier vira pelo avesso um gênero, o cinema-catástrofe (que, em sua típica versão americana, é ao mesmo tempo pueril e doentio), e o transforma em cinema filosófico, arte maiúscula — mas a seu modo também doentia.

No filme, Justine e Claire são irmãs que representam duas perspectivas do mundo: uma melancólica e outra calcada num princípio de realidade inautêntico, submetido a rituais convencionais vazios. Na noite da festa de casamento de Justine, o planeta Melancholia, que está em vias de eclodir com a Terra (embora a ciência oficial venha recalando esse acontecimento), torna-se visível a olho nu, e sua presença desestabiliza as irmãs e a vida social

a seu redor. à medida que o planeta se aproxima da Terra, Justine, até então inadequada à realidade, vai se tornando mais e mais forte, enquanto Claire, até então adequada à realidade, é tomada pela angústia em face da iminência do fim do mundo.

É sempre complicado estabelecer qual é a intenção de uma obra (aquilo que Umberto Eco chamou, no contexto da interpretação da literatura, de *intentio textualis*), em meio à pluralidade de pontos de vista que ela pode oferecer. No caso de *Melancholia*, há atitudes diversas diante da vida, e não se pode determinar simplesmente qual delas é a defendida pelo filme. A tentação de afirmar que o filme faz o elogio da posição melancólica é grande, mas desnecessária: são os próprios termos da oposição em que se funda o filme que o tornam, para mim, filosoficamente equivocado, lá onde a filosofia deixa de ser formulação precisa de uma questão para tornar-se decisão ética diante da existência.

As representações do afeto que se chamaram melancolia remontam à Antiguidade grega. No conhecido “Problema XXX”, de Aristóteles (ou pseudo-Aristóteles), o melancólico é associado à excepcionalidade criativa, na filosofia, na política ou nas artes. Nesse texto, de difícil leitura para nossa sensibilidade moderna, a melancolia é consequência da bílis negra, isto é, de uma conformação fisiológica que predispõe a pessoa à instabilidade (Aristóteles chega a comparar seus efeitos com aqueles produzidos pelo vinho). Essa “mistura” singular do melancólico torna-o suscetível a movimentos de *ékstasis*, saídas de si, acessos de furor. Tais movimentos são associados aos estados de criação poética, daí a percepção do melancólico como um ser pendular, entre o abatimento e a genialidade, refém das misturas instáveis que o constituem.

Já na época moderna, a experiência da melancolia é consequência da “perda do sentido metafísico do mundo”, como resume a psicanalista Maria Rita Kehl em seu excelente livro sobre a atualidade das depressões, *O tempo e o cão*. Num mundo que assistia a todas as suas certezas ruírem, a começar pela certeza transcendental da existência de Deus, a melancolia era o abatimento profundo, paralisante, decorrente da ausência de fundamento. A representação definitiva desse momento é a obra *Melancholia I*, do célebre gravurista da renascença Albrecht Dürer, em que um ser andrógino, com asas de anjo, em meio a uma ampulheta, um quadrado mágico, um compasso e instrumentos científicos parece derrotado frente ao enigma do universo, agora desprotegido de Deus.

A Justine de von Trier reúne aspectos das representações antiga e moderna da melancolia. Ela é instável, ora se arrasta, ora se torna agressiva; é criativa (acaba de ser promovida à diretora de arte de uma agência), e dotada de uma capacidade revelatória. Sobretudo, ela sabe que a vida vai acabar, que o destino da experiência humana é o nada.

O mundo a que ela se opõe é o de uma realidade calcada nas convenções vazias, no poder capitalista e na arrogância do discurso científico. é aí que me insurjo contra o filme.

Seu equívoco é o de opor, a uma ilusão abominável, uma verdade insuportável. A pior atitude possível diante da vida é viver habitando a verdade aberta da falta de sentido da existência. Isso leva ao que Walter Benjamin chamava de atitude fatalista, que é precisamente a de Justine. Faltou, portanto, o terceiro termo, que é aquele, nietzschiano, de propor ilusões afirmativas, superiores, que sejam capazes de nos fazer esquecer (sem ignorá-la) a ausência de fundamento da existência. é preciso viver *como se* a existência fizesse sentido, construindo

uma realidade cujos valores possam afirmar até mesmo a falta de sentido: como quem diz “vale a pena”, apesar do trágico.

Mais vale, não tenho dúvida alguma, ser o mais simplório e vital dos homens, do que o mais erudito e melancólico. Mas também essa oposição é falsa. O que se deve buscar é um saber que se afaste da verdade, lá onde ela é mortal — foda-se a verdade —, e se dedique a construir formas, ideias, afetos, técnicas que nos ajudem a afirmar a vida. Isso é uma decisão de princípio.

ARTE PARA OS CIVIS

Por que Vik Muniz faz tanto sucesso? Não é difícil encontrar a resposta: ela se deixa ler nas características formais das próprias obras.

Em primeiro lugar, salta aos olhos nessas obras — quase sempre de grande impacto visual — um insuspeito valor de trabalho. A escala é ora imensa, ora mínima, mas em ambos os casos minuciosa. Os *carceri d’invenzioni*, do grande gravurista italiano Giovanni Battista Piranesi, são recriados com linhas e alfinetes, por meio dos quais o artista obtém os mesmos efeitos de luz, volume, atmosfera e profundidade das obras originais. é uma realização impressionante. E a escolha de Piranesi, artista de extrema perícia técnica, não é gratuita: com efeito, é uma habilidade vertiginosa que ressaí de quase todas as séries de Vik Muniz.

Um outro exemplo radical é a série das paisagens feitas com linhas. Aqui o artista utiliza quilômetros de linha no espaço exíguo de alguns centímetros quadrados, onde consegue produzir volumes, densidades, luz e perspectiva. E ainda, na série de fotos que usam chocolate como material, Vik teve de desenvolver um exaustivo método de trabalho que viabilizasse essa opção. O chocolate perde o brilho rapidamente e, assim, para poder produzir obras que exigiriam um tempo maior de realização, o artista teve de “ensaiar” sua composição (descobrir

os meios mais rápidos de executá-la), a fim de que conseguisse terminar a obra e fotografá-la no tempo permitido pela mutação do próprio material. é um *tour de force* técnico.

Esse valor ostensivo do trabalho, a evidência do tempo técnico de realização da obra, é um critério pré-moderno de reconhecimento da arte. Ninguém pode contestar a habilidade técnica de um Dürer, de um Rembrandt, ou — pois o princípio é extensivo às demais artes — de Dante, Camões, Bach. Reconhecer a artisticidade de uma obra pelo seu valor ostensivo de trabalho é um modo reconfortante, fácil, apriorístico (e ilusório). Reconhecer que algo se trata de um poema porque tem rimas, metáforas e metro rigoroso; ou que algo se trata de um quadro porque representa à perfeição uma figura humana ou uma paisagem — isso é precisamente o que a arte moderna revelou ser impossível. E por isso se produziu uma fissura até hoje aberta entre o que se configurou como um público específico (conhecedor dos códigos próprios da arte moderna e de sua revolução formal, capaz de fazer juízos estéticos *a posteriori*) e um público leigo (formado por sujeitos perplexos ou desdenhosos diante de obras cuja artisticidade não é capaz de perceber), público este que é a vasta maioria das pessoas, e que alguém espirituosamente propôs chamar de “os civis”.

As obras de Vik acolhem calorosamente os civis. Nelas qualquer pessoa pode reconhecer o valor do trabalho, a habilidade técnica, e deduzir daí sua artisticidade, encontrar aí um modo de se relacionar com elas. Esse reconhecimento, por si só, é ilusório: nenhuma perícia técnica garante que algo se torne arte. Mas as obras de Vik tampouco se reduzem a isso. Nelas há um princípio formal recorrente, que se poderia chamar de relação isomórfica entre o material e o tema. Assim, estrelas glamorosas do cinema têm seus rostos refeitos por miríades de pequenos diamantes; a associação entre a velocidade de execução exigida pelo chocolate como material e a técnica da *action painting* enseja a recriação da célebre foto de Hans Namuth em que Pollock aparece em pleno *dripping*; a bandeira dos EUA é feita de grama, em dois tempos, verde e marrom seco, o material aqui, por seu caráter cíclico natural, remetendo ao outono, moral e econômico, por que passa a civilização estadunidense.

Essa correspondência sistemática cria um circuito de *significação imediata*, facilmente compreensível. O público se relaciona com as obras por meio dessa compreensão, e a pequena descoberta da relação entre o material e o tema ilumina a obra e garante uma dimensão prazerosa à experiência.

Ao mesmo princípio também estão submetidas as séries de temática política: os meninos caribenhos que trabalham em plantações de cana têm seus rostos compostos por açúcar; crianças brasileiras moradoras de rua são apresentadas em cor cinza, fantasmática, que alude à sua invisibilidade social, e são emolduradas por lixo das ruas; catadores de lixo são, do mesmo modo, apresentados por meio dos materiais recicláveis com que eles trabalham. As séries de temática política não são, portanto, diferentes das demais. O que as orienta é o mesmo princípio formal. Além dessas características das próprias obras, a proposta curatorial reforça a intenção democrática. Na exposição do MAM, em 2009, que bateu recordes de público, os textos plotados ao lado das respectivas séries tinham caráter explicativo e didático. Eram parcimoniosos nas intervenções interpretativas, que se resumiam a uma ou outra frase; muito distantes, portanto, do discurso crítico de alto grau de abstração que se encontra em mostras de arte contemporânea. Os textos da curadoria ainda estimulavam o que chamei de

reconhecimento pré-moderno da arte: relatavam a gênese criativa de algumas obras, remetendo o público ao valor, tradicional, da inspiração. Por exemplo: “Afetado pelas histórias de crianças recrutadas como soldados na Namíbia [...], Vik decidiu utilizar soldadinhos de plástico para reproduzir uma foto bem conhecida de um adolescente da Guerra Civil norte-americana.” O afeto, contudo, quem tem de revelar, ou antes traduzir, transportar para um material qualquer, é a obra. Assim narrado, não tem valor algum.

Por fim, a obra de Vik Muniz joga com uma questão epistemológica: o que é a realidade? Esta questão é encenada através da tensão entre a fotografia (suposta arte do real, por definição) e sua fabricação artificial por meio de diversos materiais que, assombrosamente manipulados, transfiguram-se em algo que é ao mesmo tempo mais e menos que a realidade. Mas não é por isso que ela faz tanto sucesso.

PROUST E A MÚSICA

As mais belas páginas sobre música que já li são de Proust. Trata-se de quatro ou cinco páginas no final da segunda parte de *No caminho de Swann*. Tudo gira em torno de uma pequena frase musical de uma sonata de Vinteuil (compositor fictício). Ao ouvi-la pela primeira vez, Swann sente abrir-se-lhe a alma “como certos odores de rosa, circulando no ar úmido da tarde, têm a propriedade de dilatar-nos a narina”. Essa abertura de alma está na origem de seu amor por Odette, amor que se tornaria desde então vinculado à pequena frase da sonata.

Alguns anos depois, exaurido pelo ciúme e pelo desprezo cínico da amada, Swann, numa recepção, ouve novamente o pequeno trecho da sonata, agora “como uma divindade protetora e confidente de seu amor, e que, para poder chegar até ele no meio da multidão e tomá-lo à parte para lhe falar, adotara aquele disfarce de uma aparência sonora”. A partir daí, começa uma reflexão magnífica sobre o que é a música, qual o seu sentido, qual sua relação com a vida e a morte.

Eu não podia avaliar, antes disso, o quão proustiano é Deleuze. Com efeito, a teoria da arte desenvolvida por ele e Guattari em *O que é a filosofia?* (minha preferida entre todas as

teorias da arte que conheço) está fundamentalmente esboçada por Proust nessas páginas. “Tais encantos de uma tristeza íntima era o que ela tentava imitar, recriar, e até mesmo a essência deles, que, no entanto, é a de serem incomunicáveis e de parecerem frívolos a todo aquele que não os sente, a pequena frase a captara e tornara visível.” à arte cabe “imitar, recriar” um afeto que, na experiência direta da realidade, é incomunicável, de forma a comunicá-lo.

É precisamente o que Deleuze e Guattari chamam de passagem da afecção ao afecto: trata-se de transportar a chama do imediato para um meio frio (as palavras, na literatura; os sons, na música etc.), sem que, no caminho, a chama se extinga, e, uma vez tendo chegado viva ao meio, lá sobreviva, eternamente. Essa *sobrevivência da vida ao vivido*, essa sua passagem de uma experiência particular para um meio potencialmente aberto a todos, aí reside o que se pode chamar de *democracia essencial* da obra de arte.

Pode ser que esse modo de compreender a arte tenha muitos antecessores. Em *O que é arte?*, por exemplo, de Tolstói, pode-se ler: “A arte começa quando o homem evoca novamente dentro de si o sentimento já experimentado, com o objetivo de transmiti-lo para outras pessoas, e o expressa por meio de determinados sinais expressos.” Afinal, que a arte é uma forma de comunicação, isso é evidente. Mas em Deleuze e Guattari essa evidência ganha sua teorização mais precisa; e, em Proust, sua mais bela homenagem: “Ela [a pequena frase] pertencia a uma ordem de criaturas sobrenaturais e que nunca vimos, mas que, apesar disso, reconhecemos deslumbrados quando algum explorador do invisível consegue captar uma, trazê-la do mundo divino a que teve acesso para brilhar por poucos momentos sobre o nosso”. (Os “poucos momentos” referem-se ao tempo de duração da experiência particular de cada sujeito, ao tempo em que a pequena frase é executada pelo pianista. Já o tempo universal da obra de arte é eterno, enquanto durar o meio — enquanto a tinta no papel puder ser lida, enquanto a cor na tela puder ser vista.)

Outro aspecto forte dessas páginas diz respeito ao engrandecimento da vida pela arte. é a arte que revela às pessoas as “tantas riquezas de sua alma”. Entramos, aqui, em terreno nietzschiano. O filósofo tinha um critério primordial para a avaliação do valor de uma obra de arte: ela afirma ou deprecia a vida? A arte deve ser um antídoto ao niilismo. é também o que se depreende desta frase de Proust: “[...] o campo aberto ao músico não é um teclado mesquinho de sete notas, mas um teclado incomensurável ainda quase totalmente desconhecido, em que apenas aqui e ali, separados por espessas trevas inexploradas, alguns dos milhões de toques de ternura, de paixão, de coragem, de serenidade que o compõem, cada um tão diferente dos outros como um universo de outro universo, foram descobertos por alguns grandes artistas que nos prestam o serviço, despertando em nós o correspondente do tema que encontraram, de nos mostrar quanta riqueza, quanta variedade, sem que saibamos, oculta essa grande noite impenetrada e desencorajadora da nossa alma que tomamos por vazio e nada”.

Esses dois aspectos são duas chaves de compreensão possíveis para a famosa afirmação de Nietzsche, segundo a qual “sem a música a vida seria um erro”. Primeira: a música talvez seja a linguagem mais capaz de capturar as afecções, e as afecções são “certas”, no sentido de reais (enquanto a linguagem verbal, por sua dimensão semântica, está vinculada ao erro, a uma *décalage* constitutiva em relação ao real). Segunda: a música, alargando a alma, enche a vida de sentido, redime a existência, desacredita, contra todas as evidências, o niilismo.

BIG BROTHER BELCHIOR

No famoso plano-sequência de *Profissão: repórter*, o assassinato de David Locke é narrado de modo indireto, através de uma janela com grade. Mas a força da cena não está exatamente em seu caráter indireto — o qual sempre se exalta — e sim na mediação da janela gradeada. Como se sabe, o repórter David Locke aproveita-se da morte de um desconhecido em um vilarejo remoto na África para falsificar a sua própria morte e assumir a identidade do outro. O que está em jogo para ele é uma tentativa de sair radicalmente de si. Como repórter, ele viaja o mundo fazendo entrevistas, matérias, documentários, mas sente que os deslocamentos geográficos e culturais não o levam a afastar-se de si próprio, pois ele, em suas palavras, acaba codificando toda a diferença nos seus (dele) próprios termos, fazendo-a desembocar sempre de volta no registro da identidade.

Ao valer-se da morte de um desconhecido para tentar desconhecer-se, Locke se vê herdeiro imediato da vida desse outro, David Robertson, um traficante internacional de armas. Passa então a ser perseguido por agentes de um governo africano, pois Robertson fornecia armas para uma guerrilha que se lhe opunha. Ao mesmo tempo, a ex-mulher de Locke descobre que sua morte foi falsificada e começa ela também a persegui-lo. Locke não demora

muito para concluir que sua tentativa fracassara. Não lhe bastara colar sua foto no passaporte de outro para transformar-se em outra pessoa. Pior, agora ele estava multiplamente emparedado: dentro de si mesmo, dentro da realidade de outro (mas não de sua subjetividade) e dentro de seu passado, que não pudera aniquilar. O emparedamento descortina-lhe o nome: David Locke, Locke D., ou seja, *locked*, trancado.

É por isso que o famoso plano-sequência é narrado através da janela gradeada, que assoma então como o correlato material da impossibilidade existencial a que se lançou Locke. Ele dorme dentro do quarto enquanto, pelas grades — da perspectiva dele —, vemos a realidade que o assaltaria, mas que ele não podia alcançar. Vemos os agentes chegarem, andarem na direção do hotel e saírem do enquadramento. Em seguida, ouvimos um tiro. A partir daí, há uma extraordinária inversão de perspectiva.

A jovem que Locke conhecera em Barcelona e passara a acompanhá-lo em sua fuga entra no quarto no mesmo momento que a ex-mulher dele, acompanhada da polícia. O policial pergunta primeiro à ex-mulher “Você o reconhece?”, ao que ela responde: “Eu nunca o conheci.” Em seguida, a mesma pergunta é dirigida à jovem, e sua resposta é: “Sim.” Essa cena é narrada de fora para dentro da janela gradeada. Da perspectiva da ex-mulher, havia também um emparedamento em Locke; ela nunca pôde conhecê-lo, embora tivesse vivido com ele muitos anos. Já a jovem, cujo nome não vem à tona, e a quem Locke se apresentara sob um nome falso, afirma, sem hesitar, tê-lo conhecido, confirmando uma frase de Barthes, segundo a qual “conhecer alguém é conhecer-lhe o desejo”.

O filme de Antonioni é de meados dos anos 1970. Sua questão é existencial: é possível reinventar-se completamente, ser radicalmente outro? A resposta do filme é não — mas não é isso que desejo investigar aqui. Quero chamar a atenção para o fato de que, mesmo sendo Locke um repórter, a mídia não é uma questão fundamental para o filme. As forças que lhe saem à captura são a polícia, os agentes do governo africano e sua ex-mulher, ajudada pela embaixada. Locke consegue sair da África e ir para Londres, daí para Barcelona, daí para cidades pequenas na Espanha, até ser encontrado — e tudo isso se passa em registro de experiência privada. Agora corta para agosto de 2009, onde vamos acompanhar outra perseguição, bem diferente.

A primeira notícia de que o compositor Belchior havia desaparecido foi publicada num site. Nele, depoimentos de amigos e parentes afirmavam desconhecer o paradeiro do cantor. Daí em diante, pipocaram novas matérias. Os maiores jornais do país noticiaram o sumiço, o *Fantástico* fez uma matéria, até a imprensa estrangeira repercutiu o assunto. Novas informações começaram a aparecer: Belchior teria dívidas com hotéis e estacionamento. Especulações também surgiram: com a carreira em baixa, o cancionista estaria tentando criar um factóide que o levasse novamente aos holofotes. E não faltaram, é claro, as piadas na internet: numa delas, Belchior figura entre os personagens do seriado *Lost*; noutra, murmura-se que seu desaparecimento faz parte de um mistério mais amplo, a envolver o sumiço de outros cantores, como Biafra, Silvinho (aquele do ursinho blau blau) etc. O enigma levou apenas três semanas até ser solucionado, pelo *Fantástico*, que na edição do dia 30 de agosto revelou o paradeiro de Belchior e arrancou dele uma entrevista. Ao assistir à reportagem do *Fantástico*, fiquei ao mesmo tempo indignado e apavorado.

Antes de entrar a reportagem, um solene Tadeu Schmidt anuncia o fim do mistério: Belchior foi localizado pelo *Fantástico*. Em seguida, Patrícia Poeta, em tom de reproche maternal, diz que o cancionista, “que se afastou da família, dos amigos e dos fãs, deu as suas razões à repórter Sônia Bridi”. Pronto, começou o pesadelo. O que vem a seguir é uma demonstração assustadora do funcionamento de uma sociedade de controle, onde um desvio existencial, mesmo que não diga respeito a mais ninguém, é tornado objeto de visibilidade, escrutínio, sarcasmo e julgamento públicos. É importante observar que a perseguição a Belchior não partiu da Justiça, a fim de que saldasse suas possíveis dívidas, mas sim da mídia; isto é, não foi movida por um legítimo interesse público (que não se confunde com uma espetacularização pública), mas por uma mistura de jornalismo de fofoca e vigilância coletiva, por meio da qual se pode ler um sintoma, a que voltarei.

O *Fantástico* recebeu pistas de pessoas que haviam estado recentemente com Belchior. Por meio dessas se reuniram evidências de que ele estivera nas últimas semanas no Uruguai. Sim, evidências, porque foram enviadas fotos de Belchior em situações privadas (com o acoplamento de máquinas fotográficas em celulares, todo cidadão que os possui torna-se um delator em potencial). Em seguida, os repórteres receberam um e-mail anônimo que revelava o paradeiro de Belchior: ele estaria na pequena cidade de San Gregorio de Polanco, nos pampas uruguaios. O *Fantástico* não demorou a achar a pousada em que ele estava hospedado. Ao ligar para ela, alguém disse que o “fugitivo” estivera lá, porém já fora embora. “Mas era mentira”, conta a repórter Sônia Bridi que, desconfiada, vai até lá e chega à porta de Belchior com a câmera ligada.

Já então era óbvio que Belchior não queria ser encontrado. Mas o desejo — e esse desejo não deve ser reconhecido como um direito? — de privacidade não conta para o *Fantástico*. A repórter bate na porta, Belchior não quer conversa, mas ela insiste, ronda a casa, sussurra com a voz mais cínica do mundo: “...a gente veio de tão longe pra te encontrar, tem tanta gente te procurando lá no Brasil...”. Belchior deve ter resistido por horas, pois as primeiras imagens são ainda de dia, e quando ele finalmente cede já é de noite. Sai de casa e quase podemos ouvir o famoso bordão futebolístico: “Taí o que você queria.”

O *Fantástico* triunfa, o que há de mais desrespeitoso nas pessoas também. E Belchior? Com uma aparência saudável, ironiza com sutileza e bom humor o absurdo da invasão. Diz ter achado estranha a primeira matéria do *Fantástico* (que ele viu pela internet), que aquilo nada tinha a ver com ele, e que não é uma celebridade. Em seguida, recusa-se, com coragem firme, a responder a questões a respeito de sua vida privada. Num momento antológico, constrange a repórter — e, por extensão, espero, todos que compartilhavam ali a posição dela — ao afirmar que não tem interesse pela vida privada de ninguém. Esclarece que sua presença ali se deve a um trabalho “muito especial” sendo desenvolvido por ele, a tradução de todo o seu cancionário para a língua espanhola, aproveitando para lembrar sua ligação com a América Latina, citando seu verso “eu sou apenas um rapaz latino-americano”.

Da perspectiva do perseguidor, o ponto central da cena reside na seguinte pergunta da repórter: “Você não deixou de fazer contato com sua família, com seus amigos nesse período?” Esta pergunta retoma o tom de mamãe controladora de Patrícia Poeta. Nela está implícito nada menos do que isso: ninguém tem o direito de abandonar (mesmo provisoriamente) sua família

e seus amigos, e se tiver essa audácia será julgado em público por ela. Ninguém tem o direito de em algum momento querer reinventar-se, ou simplesmente querer afastar-se, sem pedir a bênção aos demais.

A perseguição a Belchior parece assumir um caráter sintomático: é precisamente porque todo mundo tem, já teve, terá ou pode ter esse desejo de reinventar-se, e não consegue realizá-lo ou nem ao menos assumi-lo, que aquele que o levou adiante deve ser perseguido, descoberto e recolocado em seu lugar. Deve ser lembrado que tem satisfações a dar, e que, no limite, sem o consentimento dos outros, não pode se afastar deles. Pois os outros não querem ser lembrados de suas próprias covardias ou mediocridades existenciais.

É tênue a fronteira entre a curiosidade, o jornalismo e o desrespeito brutal. é revoltante (e apavorante) que essa questão não seja sequer colocada pelos que estão prestes a atravessá-la. Nos anos 1970, David Locke estava trancado em sua subjetividade; o caso Belchior vem nos lembrar que, hoje, estamos trancados na realidade, ao ar livre, gradeados por milhares de olhos que nunca se fecham.

ESCREVER

Volta e meia sou interpelado por essas duas perguntas fundamentais: por que e para quem escrever?

Ler nos dá instrumentos para admirar o mundo, para conhecê-lo de modo mais penetrante, complexo, tornando-o, por isso, mais interessante. As coisas não têm um valor por si mesmas; é preciso ter força de percepção para lhes atribuir valor, para enxergar nelas a beleza, a grandeza, a profundidade. Ler nos propicia uma percepção das coisas na qual se possa fundar a admiração. E um mundo admirado, por sua vez, é um mundo erotizado. Isso quanto a ler. Mas e escrever? Aqui a resposta já não é tão evidente.

Para começar, trata-se de uma atividade que sofre de certo mal-estar quanto a seu reconhecimento social. Todo escritor tem a súbita revelação desse fato ao preencher a ficha de registro no *check in* de um hotel: o que colocar no campo “profissão”? Escrever não é bem uma profissão sob muitos aspectos: não exige o aprendizado de uma técnica (e sim sua invenção), não torna evidente o domínio dessa técnica (a não ser para leitores que saibam reconhecê-la), nem tampouco é evidente a necessidade social dessa técnica (sua importância é a princípio existencial, e só indiretamente social: oferecer aos cidadãos instrumentos para o

desenvolvimento de sua capacidade de criticar e admirar). Por tudo isso, tal técnica é quase sempre mal remunerada.

De uma perspectiva pragmática, portanto, não é de se estranhar que os escritores sempre se vejam diante da pergunta “por que escrever?”. Sua resposta deve ser buscada em outro âmbito.

No belo ensaio “Genius”, Giorgio Agamben afirma: “escrevemos para nos tornarmos impessoais”. O que isso quer dizer? Segundo o filósofo italiano, cada sujeito é formado por duas dimensões, uma pessoal, outra impessoal. A pessoal é o eu, a autoimagem, a identidade; o que em nós é constituído, sabido, reconhecido. A parte impessoal é o que, “em nós, nos supera e excede”, é o que nos revela “que nós somos mais e menos do que nós mesmos”, é uma “zona de não conhecimento” em nós mesmos. Essa impessoalidade constitutiva de toda pessoa, Agamben argumenta que ela é chamada, desde a Antiguidade latina, de “Genius”, de onde vem nosso “gênio”.

Genial, assim, é essa passagem aberta, dentro de cada pessoa, à impessoalidade. Quando alguém está dançando, o corpo lançado ao sentido da música, o eu esquecido de si mesmo — esse alguém está na dimensão impessoal, está “genial”. Quando se faz uso de uma droga, de um alterador de consciência, e se sente o eu distanciar-se, a identidade enfraquecer-se, cedendo lugar a outro registro — isso é “genial”. Ora, a criação artística exige uma passagem do eu a esse outro que o habita, a seu gênio (as Musas, evocadas pelos poetas antigos, são outro modo de entender essa exterioridade que nos inspira). Daí que, na língua corrente, genial tenha se associado, sobretudo, à figura do artista. A genialidade define um modo de vida em que o eu se disponibiliza a desconhecer-se: “Viver com Genius significa viver na intimidade de um ser estranho, manter-se constantemente vinculado a uma zona de não conhecimento.”

É por isso que se escreve, ou, ao menos, é por isso que escrevo: para transcender os limites tediosos, neuróticos do meu eu. Se há uma saúde em escrever (que sob outros aspectos parece ser uma prática doentia), ela está aí, no sair de si. é uma forma de limpeza do eu. Sobre essa passagem à alteridade, deixo soarem os versos de Antonio Cicero: “Não se entra no país das maravilhas/ pois ele fica do lado de fora,/ não do lado de dentro. Se há saídas/ que dão nele, estão certamente à orla/ iridescente do meu pensamento,/ jamais no centro vago do meu eu.”

Falta-nos ainda responder à segunda pergunta: para quem escrever? Gosto sempre de lembrar, a propósito, a *boutade* de Tom Zé: “Toda vez que ouço falar em público-alvo me abaixo, com medo de levar um tiro.” Não é por acaso que essa expressão pertence ao campo da publicidade. As coisas não são tão puras quanto alguns teóricos creem, e sob alguns aspectos a publicidade pode se aproximar da arte. Mas quando se fala em “público-alvo” a diferença é enorme. Um alvo é aquilo que se deve, primeiro, identificar, marcar, para depois atingir. A publicidade está interessada, portanto, na parte do sujeito que é o eu: ela mira o que, no sujeito (ou consumidor), é identificável, o que se pode saber sobre ele, sobre seu desejo, para lhe oferecer o que ele espera. A publicidade, assim, diz respeito ao que o sujeito é. A arte (como o pensamento) está interessada no que o sujeito *pode ser*.

Ora, todo mundo, potencialmente, pode ser o que não é. Todo mundo pode ampliar-se,

desconhecer-se, para reconhecer-se maior. Deve-se escrever mirando essa negatividade, isto é, procurando uma linguagem que ativar^á, nas pessoas, o que elas *não* são. E é por isso que qualquer grande escritor, apesar dos equívocos pseudodemocratas, escreve para todos.

SEXO EM DOIS TEMPOS

Uma feliz coincidência fez estarem em cartaz, ao mesmo tempo, dois filmes que são — embora formalmente muito diversos entre si — como que a continuação um do outro. *L'Apollonide*, do francês Bertrand Bonello, e *Shame*, do inglês Steve McQueen, vistos em conjunto, permitem compreender a transformação radical por que passou a experiência da sexualidade no Ocidente, do final do século XIX até os dias de hoje. Que transformação é essa?

L'Apollonide se passa no interior de um bordel de luxo na Paris da virada do século XIX para o XX. Logo no começo do filme, uma prostituta narra um sonho para seu cliente, como se o estivesse contando a um psicanalista. As belas jovens prostitutas moram na casa-bordel, de onde são proibidas de sair, exceto se na companhia de um cliente. Embora o bordel seja frequentado pela alta burguesia francesa, as moças estão sempre endividadas com sua cafetina (são altos os custos da beleza: vestidos, perfumes, remédios). Sonham em libertar-se da casa, mas nunca conseguem juntar dinheiro suficiente para comprar a própria liberdade. Representam papéis de acordo com a fantasia de seus clientes e vivem ameaçadas pelos perigos da sífilis, da gonorreia, da violência e da gravidez indesejada.

Eis aí os elementos principais da experiência do sexo no século XIX. Estamos no mesmo mundo de onde emergiu a psicanálise: a moral social burguesa, com suas culpas e recalques, produzindo um outro espaço, fechado aos olhos sociais, onde o recalcado pode dar livre expansão a seu retorno. Isso, obviamente, da perspectiva dos colocados do lado da moral (os clientes). Da perspectiva das prostitutas, o século XIX que mostra a sua cara é aquele de onde emergiria o pensamento de Marx: o bordel é análogo às fábricas do surgimento da Revolução Industrial, os corpos das moças explorados por uma lógica que as condena a mais se aprisionarem quanto mais trabalham. A expressão que usam para designar o ato da relação é, não por acaso, “fazer comércio”.

Também não é por acaso que o subtítulo do filme é *Memórias da casa fechada*. A característica primordial da experiência do sexo aí é o espaço fechado, física e subjetivamente. Esse fechamento é precisamente o que se transformaria, ao longo do século XX, em espaço aberto. Com efeito, a última cena do filme expõe essa passagem consumada: pela primeira e única vez a sexualidade se desloca para o espaço público.

Essa passagem transforma a experiência do sexo pago. Em *L'Apollonide*, os clientes procuram as prostitutas para liberarem suas fantasias; a forte restrição da moral social torna essas fantasias requintadas, excessivas ou perversas (neste último caso, diria Nelson Rodrigues: “O desejo do puro é hediondo”). O sexo pago se revela aí dotado de grande força inconsciente, que ele libera. De novo, da perspectiva das prostitutas prevalece a dimensão da exploração capitalista (o que não as impede de gozar, de se afeiçoar, de ter prazer). Tudo isso se desloca com a abertura da sexualidade a partir, decisivamente, dos anos 1960. Vivemos sob a radicalização dessa abertura, num contexto de hipercapitalismo, que parece ir moldando as experiências subjetivas pela sua lógica. Estamos em *Shame*.

Os signos se inverteram. A moral culpada por gozar deu lugar a um imperativo permanente de gozo que se culpa por não gozar. O interdito, que inflava a fantasia, deu lugar a uma permissividade que a esvazia (de novo o anjo pornográfico: “Toda nudez será castigada”). Triunfa a lógica capitalista da produtividade, da performance e do consumo descartável. Exagere um pouco as doses, balance tudo, e você tem *Shame*. O filme é a anatomia de um sintoma contemporâneo (como em Freud, o estudo do exagero serve para elucidar a normalidade). A experiência da sexualidade de seu protagonista é destituída de toda subjetividade, de toda interioridade. O sexo agora está por toda parte: em *outdoors*, na televisão, em sites de pornografia, no ambiente de trabalho. Uma imagem do filme condensa e metaforiza todos esses signos: o sexo colado a uma parede de vidro, no alto de um edifício. O aberto absoluto.

Nesse contexto, o que ameaça é a intimidade. A única mulher que denuncia ao protagonista seu sintoma é aquela que o faz brochar. Ele brocha, portanto, não por falta de envolvimento subjetivo, mas pelo insuportável de sua aparição. é salvo por uma prostituta: o sexo pago, desobrigado de subjetividade, recoloca-o em campo familiar. Em *L'Apollonide*, pagar pelo sexo era pôr-se em contato com uma dimensão interdita da subjetividade; em *Shame*, é anulá-la. E já não há diferença entre o sexo pago e o não pago, exceto que no primeiro há a *garantia* de que ninguém vai querer meter a subjetividade no meio (aqui o chiste não deixa de revelar o espírito do tempo: “Sexo pago sai mais barato”).

Por fim: o que chamei de sintoma na experiência contemporânea da sexualidade é a ambiguidade entre a liberdade e a prisão, a vitalidade e o vício. Hoje há grande liberdade para a realização dos desejos — mas há liberdade para desejar?

A ÚLTIMA CENA

O último capítulo de uma novela não revela apenas o desfecho de sua trama, mas também, mais ampla e profundamente, o que é a novela como gênero. Quanto à trama, as soluções serão as de sempre: muitos casamentos e a desejada punição do vilão (ou a pancada realista de uma “banana” mostrada pela janela de um jatinho). Essas são as cenas que acabam *uma novela*. Mas há uma cena, que não é bem uma cena, que acaba *a novela*. é quando, depois de tudo, depois do fim, os atores se reúnem e comemoram, confraternizam, se emocionam. é e não é uma cena. São os atores, não mais os personagens. é a vida, não mais a novela. E é essa não cena, instante derradeiro onde a vida finalmente se confunde com a ficção, que contém o segredo sobre o gênero novela.

Durante alguns anos, assisti a novelas. Quando me perguntavam por que as via, respondia que elas cumprem um papel importante numa dieta semiológica. Sou a favor de um regime de signos balanceado, onde sistemas fortes, de alta informação (literatura, filosofia etc.), sejam equilibrados por outros, mais ligeiros e inconsistentes, como mesas-redondas sobre futebol e novelas.

Ao dizer isso, às vezes recebia de meu interlocutor um olhar descrente, como se eu não

pudesse assumir que gosto de novelas porque elas são boas, precisando desmerecê-las no mesmo momento em que as admito. Mas não. É que novelas, a rigor, não são boas, isto é, não são sistemas fortes quanto à visão da experiência humana, à procura de uma linguagem diferente etc. Elas podem até conter momentos de grandeza; em geral, porém, novelas operam com clichês, redundâncias, estereótipos. Alguns personagens têm tramas, outros repetem a mesma cena semanas a fio. Se um personagem está mentindo, ele fará uma expressão de mentiroso, a câmera dará um *close* para que não restem dúvidas. O princípio estético aqui não é o da sutileza.

Mas, para mim, é precisamente por isso que as novelas são boas. Passo a maior parte do meu tempo envolvido em sistemas de alta informação, intelectual e emocional. Sistemas como o das novelas são para mim uma questão de saúde mental. São sistemas relaxantes, massageadores, entorpecentes.

Conta-se que Balzac, o escritor francês, pretendia que sua *Comédia humana* contivesse tantos personagens quantos cidadãos havia na Paris de meados do século XIX. A sua obra, assim, seria um duplo perfeito da realidade, capaz de se lhe ombrear nas suas dimensões. Com efeito, grandes projetos literários realizam algo dessa ordem. Nos últimos meses, li *Guerra e paz*, de Tolstói, numa edição com letra pequena que tem mais de 1.600 páginas. Nos dias em que eu passava muitas horas lendo o romance, sonhava a noite toda com os personagens do livro.

Freud dizia que o material dos sonhos são os vestígios do dia. Sonhar assim com um livro significa que a realidade mais forte do seu dia não foi a da sua vida, mas a da vida do livro.

Essa criação de uma realidade paralela, que se impõe sobre a realidade, está ligada ao tempo. Um romance de 1.600 páginas exige meses de leitura. É aí que entra a novela. O tempo é o elemento singular de sua forma. São seis, oito meses de duração. Todos os dias, na mesma hora, aquela realidade estará lá, transcorrendo, inevitável como a vida. A duração, aliada à infalibilidade, produz um enorme conforto psíquico ao espectador: aquelas pessoas estarão lá, sempre, basta que eu ligue a televisão. A novela vai engendrando um mundo íntimo, de proximidade e realidade comparáveis ao mundo real. Não é de se admirar, afinal, que algumas pessoas xinguem o ator-vilão quando o encontram na rua.

Regular, vasta e infalível, a novela, com o tempo, produz um duplo forte da realidade. Sua força não vem da complexidade, mas sim da insistência de seus signos. Essa realidade, contudo, tem seus dias contados. Ela um dia acabará. Em nenhum outro gênero, o fim da obra se assemelha tanto ao fim da vida como na novela. Para atores e espectadores, é um mundo que chega ao fim. É daí que vem a tal cena final, que não é uma cena, em que os personagens reverterem-se a atores, aos olhos do público. Aí, diante do fim, a vida se mistura totalmente à ficção, e todos se emocionam com a extinção de uma realidade. Um filósofo do século XVIII definiu como sublime a experiência de vislumbrar a morte, mas se saber vivo. A última cena é essa experiência, sublime, em que o fim de um mundo coincide com a continuação de um outro.

Que um dia, como aquele, também acabará.

O FILÓSOFO DO SAMBA

Ainda vivo, Noel Rosa recebeu dois epítetos: *o poeta da Vila* e *o filósofo do samba*. Chegou-se ao centenário de seu nascimento, em 2011, e muito se falou sobre o primeiro. Pouco, quase nada, sobre o segundo. O que exatamente identificavam, afinal, Custódio Mesquita (um dos primeiros a assinalar um cunho filosófico nas letras de Noel) e César Ladeira, que lhe pôs o apelido de filósofo do samba?

A historiografia converge para a afirmação de que o núcleo da originalidade de Noel situa-se em uma inesperada conciliação, no campo da canção popular, entre o poético e o coloquial. No contexto em que surgiu sua obra, a canção popular dividia-se em duas vertentes bem distintas. De um lado, melodias passionais, entoadas de maneira altissonante, com letras pomposas, pseudoparnasiananas, em que abundavam versos contendo “fontes perenais”, “beijos flébios”, “noites olorosas”, “nereidas incessantes” etc. De outro, canções rítmicas, maxixes, marchinhas, o samba engatinhando, canções ligeiras, feitas para o carnaval, sem maiores pretensões poéticas. Noel levaria ao universo dessas canções mundanas, de base rítmica negra e calcadas na oralidade, uma profundidade e um alcance artístico sem precedentes, tendo como matéria-prima a mesma coloquialidade.

Não é difícil ver isso. Pensemos no rimário arrojado de suas letras, a combinar “tanga” e “kananga”, “Osório” e “escritório”, “sandwich” e “maxixe”, “Johnny” e “telefone”. Evoquemos suas metáforas impactantes (“Remorso [...] é ver nas trevas um vulto/ Que ameaça descobrir o segredo mais oculto”), seus jogos de duplo sentido (“Ele não deu à Zizica/ A menor satisfação/ e foi guardar a cuíca/ Na casa da Conceição”), sua impressionante habilidade de colocar letras em melodias, tudo soando a um tempo inventivo e fluente. Em suma, Noel era *il miglior fabbro* de seu tempo.

Mas e a filosofia? Se o poeta da Vila é esse amigo íntimo da língua, o sujeito engenhoso que se procurava na Galeria Cruzeiro para fazer a segunda parte de um samba, o craque que inventava samba epistolar, marcha absurda e era capaz de transformar em canção até um gago com dor de cotovelo — se é a isso que se refere o apelido de poeta, o que pretendia designar o de filósofo?

O filosófico, em Noel, se deixa ler em pelo menos duas dimensões. Uma, mais evidente, é a dimensão ética. é ela que se mostra no samba *Filosofia*: “Não me incomodo/ Que você me diga/ Que a sociedade é minha inimiga/ Pois cantando neste mundo/ vivo escravo do meu samba/ Muito embora vagabundo”. Desde a sua origem na Grécia antiga, o filósofo é alguém que se define por uma relação de maior autonomia com a sociedade. Essa autonomia pode se dar tanto por um isolamento ascético, indiferente ao mundano, quanto por uma atuação política direta, interventiva. Nos dois casos o que se tem é um modo mais ativo de relação com o Outro.

Isso é claro em Noel, na sua obra como na sua vida. Numa sociedade em que o sambista ainda era visto com maus olhos, ele renunciou a uma prestigiosa faculdade de medicina e foi viver entre malandros do Estácio, Mangueira e cercanias. Compreendeu que o dinheiro não compra alegria, e afirmou preferir ser escravo do seu samba do que “dessa gente que cultiva a hipocrisia”. Viu num João Ninguém mais felicidade do que em “muita gente/ Que ostenta luxo e vaidade”. Na sua mais bela canção quanto a esse plano ético, *O x do problema*, a roda de samba é a felicidade maior desse mundo, ser diretora da escola de samba do Estácio é a maior honra, e a palmeira do Mangue despreza altiva as areias de Copacabana.

A outra dimensão é menos evidente. Ela está na capacidade de ver os pontos em que a realidade se *fratura* em dois níveis. Essa fratura, Noel a flagra em vários versos: “Quem diz que ama nunca sabe o que é o amor/ Amar jurando nunca foi jurar amando”; “Mas vou perguntar aos sábios/ Se a mentira nos teus lábios/ é verdade em teu olhar”; “Se tu sabes que eu te quero/ Apesar de ser traído/ Pelo teu ódio sincero/ Ou por teu amor fingido”. é essa, afinal, a estrutura do filosófico. Ela requer dois planos, um de aparências, outro de verdade. é claro que, de Platão a Nietzsche, essa cisão deixou de ser vista entre transcendência e imanência e passou a ser considerada apenas imanente. A aparência é a realidade manifesta, a verdade é o que essa manifestação oculta. O filosófico se deixa flagrar na passagem daquela a essa.

Esse movimento de passagem, essa visão capaz de penetrar as camadas constitutivas da realidade, fazendo-as trocarem de lugar, o fundo emergindo na superfície, pode-se percebê-lo em diversas outras letras de Noel. Por exemplo: “O prazer que tu sentes é quando/ Estás me contrariando/ Sem razão./ Enquanto estou a sorrir/ Tu choras sem sentir/ Só por contradição”.

Ou em: “Foi com muito sacrifício/ Que eu te dei um barracão/ O dia do benefício/ é véspera da ingratidão”. E ainda, num dos seus momentos mais altos: “Jurei não mais amar/ Pela décima vez/ Jurei não perdoar/ O que ele me fez/ [...]/ Joguei meu cigarro no chão e pisei/ Sem mais nenhum aquele mesmo apanhei/ E fumei/ Através da fumaça neguei minha raça/ Chorando, a repetir:/ Ele é o veneno/ Que eu escolhi/ Pra morrer sem sentir”. Aqui, a fratura é entre o prazer e o gozo, a intenção e a revelia, a vontade de ruptura e a compulsão à repetição. Ou seja, a mesmíssima percepção que levava Freud, apenas duas décadas antes, a pensar uma força para além do princípio do prazer.

MODOS DE SABER

Na época em que fiz graduação, tive um professor muito estudioso e brilhante. Algumas pessoas diziam dele que era um erudito, ao que ele reagia com certa irritação: “As pessoas não fazem ideia do que é um erudito!” Esta frase nunca saiu da minha cabeça. Desde então, tento pensar o que é um erudito. Vou partir dessa figura para esboçar aqui uma tipologia a delinear diferentes modos de saber: o do erudito, o do sábio e, *faute de mieux*, o do inculto.

A etimologia não nos ajuda, pois erudito vem do latim “erudire”, que significa tirar da rudeza, isto é, instruir, formar, aperfeiçoar. A princípio, esses significados se confundem com os dos demais tipos acima referidos. Recorrerei então a filósofos. Schopenhauer não via com bons olhos a figura do erudito, que é, segundo ele, alguém que “leu até ficar estúpido”. O autor de *O mundo como vontade e representação* desconfiava da leitura: “Quando lemos, outra pessoa pensa por nós: só repetimos seu processo mental. Trata-se de um caso semelhante ao do aluno que, ao aprender a escrever, traça com a pena as linhas que o professor fez com o lápis.” Daí se segue que “aquele que lê muito e quase o dia inteiro [...] perde, paulatinamente, a capacidade de pensar por conta própria, como quem sempre anda a cavalo acaba esquecendo como se anda a pé”. Seria este o caso do erudito.

Essa concepção de leitura deve ser relativizada. Não se lê, necessariamente, de modo passivo, deixando-se pensar pelo outro (a rigor, isso nem é possível). Mas o risco que ela detecta é verdadeiro. Sua perspectiva é corrigida e aprofundada por Nietzsche, que devia conhecer a passagem citada para escrever a seguinte: “O erudito que no fundo não faz senão ‘revirar’ livros — o filólogo uns duzentos por dia, em cálculo modesto — acaba por perder totalmente a faculdade de pensar por si.” Nietzsche então retoma a expressão depreciativa de Schopenhauer, dando a ela uma dimensão fisiológica, como é de seu feitio: “Isso vi com meus olhos: naturezas dotadas, de constituição rica e livre, ‘lidas à ruína’, já aos trinta anos.” Para o autor de *Ecce homo*, a leitura também deve ser vista com desconfiança. Deve-se tanto saber ler quanto saber *não ler*: “Nunca refleti sobre problemas que não o são — não me desperdicei.” O problema, portanto, não é da leitura, mas do modo como se a pratica.

Para os dois filósofos evocados, o erudito é uma espécie de leitor estéril, sobrecarregado pelo próprio conhecimento. De minha parte, entendo haver outro traço distintivo do erudito: ele é aquele que representa o conhecimento como uma totalidade possível, ou que ao menos deseja essa totalidade, mesmo se for consciente do fracasso a que esse desejo está condenado. O erudito é um sujeito que não fez a castração do saber. Ora, mais do que em qualquer tempo, o saber hoje é evidentemente incompleto. Diz-se que na Antiguidade um leitor que tivesse lido cem livros era considerado um sábio; cem livros é, hoje, o que um intelectual estudioso pode ler num ano — com isso logrando apenas multiplicar sua ignorância. Daí que o erudito tenha um espírito com certa vocação matemática, exata, classificadora.

O erudito orienta suas leituras por campos de saber, que ele sonha, em vão, dominar, e organiza sua biblioteca por ordem alfabética. A comédia da erudição, na literatura, é o romance *Bouvard e Pécuchet*, de Flaubert. Os dois personagens são tomados por um espírito erudito de conhecimento, mas, de saber em saber, só acumulam incompletudes, perplexidades e desastres. Ressalvo que existem, a meu ver, eruditos inventivos e autoirônicos. Na literatura, Borges talvez seja o caso mais exemplar.

Já o sábio é mais simples. Sábio é aquele para quem o saber deve ser necessariamente transitivo — e saudável. A figura do sábio é indissociável do equilíbrio. Discordo da famosa frase de Blake: “O caminho do excesso leva ao palácio da sabedoria.” O excesso pode levar, sim, ao saber, mas a um saber que não é sabedoria. O sábio não é excessivo. Não sabe mais do que deve para manter seu equilíbrio, sua saúde. A sabedoria está ligada a uma técnica existencial de controle do desejo, evitando os sofrimentos dele decorrentes. Budistas eminentes são sábios; estoicos são sábios. Poetas raramente são sábios.

Há, por fim, o que chamei, imperfeitamente, de modo do inculto. Deleuze confessava assustar-se com pessoas cultas: “Eles sabem tudo, sabem a história da Itália, da Renascença, sabem geografia do Polo Norte. [...] é assustador.” Dizia, de si próprio, não ser culto, por não ter “saber de reserva”. Quando ele queria saber alguma coisa, estudava *ad hoc*, e depois de escrever esquecia. Isto é, não cultivava conhecimento. Só lhe restava um saber por dentro, um saber de cor, como seu saber de Espinoza: “Pois Espinoza está no meu coração, não o esqueço, é meu coração, não minha cabeça.”

Identifico-me com a postura de Deleuze. Tenho pouco saber de reserva. Interesse-me mais por questões do que por autores. Estudo apenas o suficiente para me propiciar uma

compreensão do que estou buscando. Não tenho nem sequer um território discursivo (não posso me dizer professor de teoria da literatura ou de uma literatura qualquer, por exemplo), sendo uma espécie de nômade indisciplinado, mais do que transdisciplinar. Como Deleuze, também só sei o que sei de cor, o que entrou na minha vida de modo a me orientar cotidianamente nas minhas escolhas morais, intelectuais e existenciais. Essencialmente, um inculto.

AGRADECIMENTOS

Seria impossível, neste espaço, fazer justiça separadamente a todas as pessoas — amigos e leitores em geral que alguma vez me procuraram para comentar textos aqui reunidos — que participaram de algum modo deste livro: problematizando seus escritos ou me encorajando, com seu reconhecimento, a publicá-los. Que todos os meus leitores se sintam contemplados por um sincero, embora geral, obrigado.

Seria igualmente impossível, entretanto, deixar de agradecer em especial às editoras que, em diferentes momentos, apostaram no meu trabalho e ajudaram a lançá-lo ao mundo. São elas: Daysi Bregantini, Isa Pessoa e Isabel De Luca. Devo ainda registrar minha gratidão pelo trabalho minucioso de leitura que Isa realizou neste livro, aperfeiçoando-lhe muito os textos.

Finalmente, agradeço à Antonia Pellegrino, por acompanhar meus textos desde antes de eles existirem.

Para baixar mais livros como esse, acesse: e-Livros.xyz

FRANCISCO BOSCO



Francisco Bosco nasceu no Rio de Janeiro em 1976. É doutor em teoria da literatura, com tese sobre Roland Barthes, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor e palestrante, foi coordenador da Rádio Batuta e é colunista de O Globo. Participa, como conferencista, do ciclo “Mutações”, desde 2011. Publicou os livros “Banalogias”, “E livre seja este infortúnio”, “Dorival Caymmi” e “Da amizade”. Tem medo de morrer de acidente de avião. É insone, flamenguista e acabou de ser pai de uma linda morena chamada Iolanda.

Copyright © 2012 Francisco Bosco

Capa

Luiz Stein Design (LSD)

Designers Assistentes

Fernando Grossman Flávio Teixeira

Foto do autor

Bruno Veiga

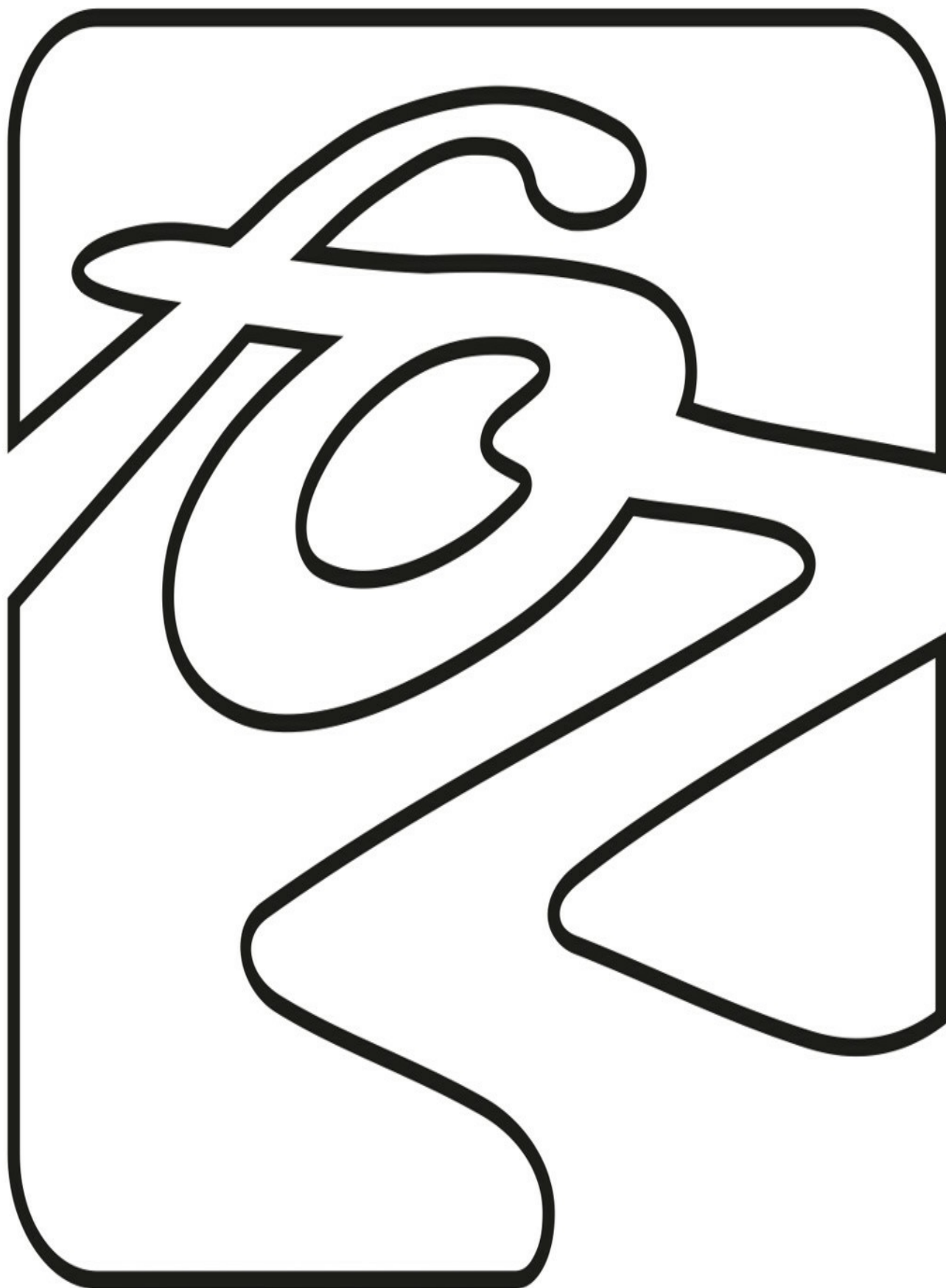
Revisão

Silvia Rebello Sônia Peçanha

ePub produzido por:

[Simplíssimo Livros](#)

ISBN 978-85-66023-05-3



2012

Todos os direitos desta edição reservados à

FOZ EDITORA IMPRESSOS E DIGITAIS

Tel.: 21 3025-3662

contato@fozeditora.com.br

www.fozeditora.com.br