

# A ironia do destino

José Júlio Lopes  
Universidade Autónoma de Lisboa

copyright @ 2000, José Júlio Lopes

*O pó voa e cada grão é o mundo inteiro*

Houve uma época em que pareciam ser evidentes no mundo sinais de que a história estava a chegar ao seu destino. Ironicamente porém a história mostrava, em outros sinais discretos, que se movia. Ainda. Nessa sua desconcertante ironia a história fez-nos supor que teria parado. Para continuar a deslocar-se, apesar da nossa momentânea distração filosófica.

O anúncio apocalíptico do fim das utopias, das ideologias e das grandes narrativas que sobressaltou os anos oitenta, correspondeu durante algum tempo a uma espécie de rendição do pensamento e, por consequência, também da acção. A actualidade foi-se constituindo apesar de tudo. A história, habituada a grandes anúncios (a morte de deus, o fim da filosofia, a morte da arte, o fim da modernidade e a possibilidade de uma pós-modernidade), foi demonstrando que as imensas contradições que entretecem o destino da humanidade, no seu fino paradoxo, nunca permitirão que ela chegue ao seu destino: à ideia utópica de um *projecto cumprido*, à ideia de uma humanidade realizada numa *comunidade de homens bons*. O seu destino não existe: é essa a ironia.

Não sem razão. A súbita consciência de que todas as concretizações utópicas surgiam no mundo como catástrofes, como monstruosos erros ou mesmo como horror cientificamente realizado – depois do qual nem mais uma palavra faria sentido, nenhuma poética deveria sensibilizar -, implicou, na sua urgência, a criação de novas visões para o mundo. Visões totais ainda, porém não totalitárias, que concebem o mundo como uma totalidade de fragmentos, num imenso arquipélago de possibilidades de mundo; vários modos de fazer mundos, num mundo não enclausurado numa única visão. Sendo esta visão ainda uma visão, um modo de fazer o mundo, ela é sem dúvida uma *utopia*.

As grandes utopias que conhecemos possuem uma matriz comum. Correspondem a uma mesma ideia para o mundo (seja o paraíso, seja o seu equivalente sem deus da sociedade sem classes), cujo programa essencial é o de corrigir o mundo concreto, imperfeito e injusto, e constituem-se como desejo mobilizador. Da *República* de Platão, uma das primeiras cidades utópicas, não poderemos afirmar tratar-se de uma cidade aberta e livre; a *Utopia* de Thomas Moro na sua infinita poética e na sua aparente ingenuidade, não parece ser um lugar exemplar e desejável; a utopia comunista impôs a construção

de muros e o alívio da sua destruição; a utopia nazi teve como resultado o mais inacreditável horror. O horizonte utópico corresponde sempre a uma forma absoluta de recobrimento total do mundo e de intervir no curso da história.

Não tendo lugar no mundo, o drama surge quando a utopia encontra um lugar e a sua poética se converte subitamente numa forma concreta: a imposição do paraíso, é sempre uma pequena arrogância que a história não perdoa. Se esta leitura da história é aceitável, Nefertiti e Akhenaton poderão corresponder a um momento singularmente interessante na história, pela distância, pela lonjura. A sua visão monoteísta, unificadora e total terá correspondido a uma das primeiras utopias impostas.

*Tudo feito em pó*, diz *Mephistos*, a certo momento desta trama. É esta talvez a maior ironia do destino. Mas, *o pó voa e cada grão é o mundo inteiro*, responde-lhe *Nefertiti* – e esta é a alegoria do destino.

## O espectro da tecnologização do político.

De certa forma, a fantasmagoria política do destino da humanidade transferiu-se para o campo da tecnologia que surge contemporaneamente como uma espécie de *utopia desistida, fria e fraca*, mas ainda como alguma coisa que amedronta ao mesmo tempo que liberta. O discurso essencial é o de que a tecnologia não é ideológica e que não teria *logos* e, portanto, também não teria lugar político, ou seja, não corresponderia em si mesma a uma verdadeira visão para o mundo.

O problema surge porém quando o

*complexo-industrial-técnico-científico-cultural* subitamente se configura numa constelação política constituída como uma forma específica de dominação. O mundo é constituído por uma humanidade de seres desligados pela sua própria natureza fragmentária; e a sua história é marcada por uma verdadeira conspiração metafísica contra essa fragmentação física e concreta dos corpos e dos espíritos. As visões totalitárias do mundo encontram o seu fundamento político na ideia fácil segundo a qual o único modo de governar com eficácia é exercer o poder sobre *um todo que seja uno*, quer dizer, sobre uma humanidade una: uma humanidade que seja um só homem. O totalitarismo político tem este horizonte; as ideias de nação e povo possuem esta configuração ideológica.

Um dos mais fortes paradoxos da actualidade consiste numa das tarefas atribuídas à tecnologia: o de fornecer dispositivos de *ligação* que permitam desfazer a *desligação* seguindo a miragem de uma *comunicação perfeita* que anule a fragmentação. A imagem final é a da ligação universal numa nova humanidade, num todo orgânico, em suma (e de novo, como sempre), na própria ideia de deus, num *tudo*. O *totalitarismo* visível nas disposições da tecnologia para a comunicação/ligação é o da destruição da humanidade enquanto comunidade de homens e da criação de uma *segunda humanidade* como totalidade dissolvida em si mesma. Se isso corresponde a uma utopia secreta que anima a humanidade no seu movimento parece ser verdadeiramente a questão hoje. Desejaremos realmente dissolver-nos uns nos outros?

Um segundo paradoxo da actualidade pode ser enunciado desta forma: realidades de fundo tecnológico que hoje nos maravi-

lham e seduzem poderão vir a tornar-se lugares para novas resistências (por exemplo, a Internet, como lugar verdadeiramente utópico, na sua virtualidade). Por um lado, favorecem a expressão individual, por outro, mostram já nessa possibilidade o caminho da dissolução da individuação. A tecnologia, porém, é demonstradamente uma inevitabilidade histórica. E, sem dúvida nenhuma, constitui uma das mais poderosas formas de concretizar visões para o mundo (mesmo que se trate de mundos paralelos e virtuais). E sempre de, pelo menos, o alterar.

### O espectro da estetização do político.

A situação contemporânea encontra-se assim marcada pela questão comunicacional e tecnológica, da qual emergem novos problemas no campo das artes. Face a novas formas de expressividade dramática, nomeadamente formas agregativas e multimedia, e num mundo em que os olhares se converteram à visão dos grandes meios, reconfiguram-se as possibilidades de expressão artística. Uma tendência para um regresso a formas agregativas (que têm como referente a tragédia dos gregos e a ideia de obra-de-arte-total - *gesamtkunstwerk* - de Wagner) é visível num regresso à ópera e também naquilo a que se tem chamado o *multimedia*, o teatro-dança, a ópera-teatro, teatro-música, teatro musical, designações constituídas por defeito à falta de outras melhores.

A resposta a estas questões não tem partido do teatro convencional, já que as configurações que estes novos espectáculos propõem não cabem na classificação corrente dos géneros dominantes. As respostas a estes

novos desafios têm tido origem noutras disciplinas artísticas que retomam um esforço agregativo e de re-união das artes (as artes-plásticas, a música, a poesia).

Mas, as novas configurações das obras de arte surgem em grande medida no seu cruzamento com as novas tecnologias digitais da imagem e do som. Constituem-se, com este novo *material*, em formas miríficas de uma *electricidade estética* cujas possibilidades são aparentemente mais poderosas. Possibilidades de construção de artifícios e de ilusões. Possibilidades para a criação de *espectáculo* e para novas formas de estetização do político (numa versão tecnologicamente actualizada que integra radicalmente a experiência estética num processo de imersão do sujeito na própria obra).

Uma *electricidade estética* dirige-se assim ao sentir e ainda e de novo ao choque da sensibilidade (da *aesthesis*). O gesto é ainda o mesmo gesto arcaico da vanguarda. Um gesto paradoxal. De alguma forma, a experiência destas novas formas artísticas provoca uma espécie de curto-circuito: o envolvimento interactivo do espectador destrói o seu *ser-espectador*, ou seja, desfaz o efeito tradicional do *ir-ver* ou do *estar-a-ver*: o observador que contempla um naufrágio (para usarmos a metáfora de Blumenberg) é transformado no próprio naufrago que se vê a si próprio e assim experiencia no corpo o *sofrimento da sensibilidade* da aflição e do afogamento – como um *re-sentimento* histórico. Ser o naufrago e ver-se a si próprio da margem a naufragar é a experiência trágica proposta por uma *electricidade estética* que permite novas formas de relação da arte com o seu público. Destruindo o público, transformando-o numa parte da experiência.

O paradoxo é pois o da ultrapassagem

da velha ideia da *comunhão* de uma comunidade de homens que *assiste* (como na tragédia, no drama wagneriano, no teatro convencional), pela ideia da experiência da dissolução.

*A luz e a utopia - a alegoria da redenção. A conspiração das imagens e das palavras.*

Nefertiti é um mito sem palavras. A sua imagem quase intocada e o seu misterioso olhar viajaram assombrosamente ao longo da história. Foi a linguagem que a tornou conhecida. O que sugere uma espécie de conspiração histórica com o objectivo de restaurar a sua memória, depois de quase desaparecer em consequência do primeiro gesto conhecido de reescrever a história (o período seguinte ao reinado de Akhenaton ficou conhecido pela sua violência; hoje sabe-se que os nomes de Akhenaton e Nefertiti foram sistematicamente martelados das inscrições da época). A sua imagem é a nossa primeira pista. Através da sua secreta e laboriosa tarefa de guardar a memória, escribas (aqueles que escrevem e que usam a linguagem) e escultores (aqueles que produzem imagens) perpetuaram a sua existência.

E assim hoje recebemos um mito poderosíssimo: um mito sem palavras, sem memória, sem história. Apenas um ícone, uma imagem cujo referente é quase improvável. Mais do que outros, Nefertiti é um mito a exigir a sua história, a exigir a redenção da sua memória. Mas essa não é a nossa tarefa: a história que o faça. É do tempo que estamos a falar. Da linguagem. Da imagem.

*Nefertiti* não é uma recriação histórica, nem a sua construção se esforçou em aceder ao espaço da reconstituição factual. *Nefertiti* poderia ser um espectáculo cujo desejo

fosse o de se integrar num processo de remiologização do contemporâneo, mostrando e defendendo uma visão do mundo (tentação a que os artistas sempre tiveram dificuldade em resistir). Mas não é. Este mundo de que estamos a falar é um mundo sem-lugar, e *Nefertiti* é um mito sem costas; um mundo de grãos de pó, improvável, sempre em deslocação caótica.

No entanto, se alguma vez viermos a saber o que realmente aconteceu no período amarniano, talvez a tese de Freud (vd. *Moisés e o monoteísmo*) encontre o seu fundamento e possamos determinar com rigor qual a origem do deus que tem regulado a nossa cultura. Se a origem da religião cristã e do seu deus único puder ser traçada até ao momento amarniano, sem dúvida a grande novidade é a de que Deus poderá ser pensado como uma casualidade histórica ou, pelo menos, com uma origem pouco divina e razoavelmente arbitrária – a conversão dos deuses do panteão egípcio num só correspondeu a um gesto político humano e não divino (e a história teria que ser contada outra vez). Não parece ser esta a forma divina de um deus se revelar. Ou, como diria Nietzsche, “*estamos demasiado habituados ao contraste entre a verdade e a não-verdade histórica. É cómico pensar que os mitos cristãos devam ser inteiramente históricos.*”

*A alegoria da forma: a citação do grande estilo.*

Em vez de uma fusão, do que se trata aqui é de uma justaposição de modalidades de expressão diferentes. Recuperar a forma da *ária* e *recitativo* significa recusar fundir os géneros convocados, simplificando os

elementos do espectáculo de forma a fazê-lo emergir composto por unidades autónomas. Este enfoque fenomenológico preliminar, ao invés de disfarçar a verdadeira natureza de cada arte, mergulhando-a na mitologia de uma arte irreconhecível e *sui generis* (era esse o desejo de Wagner), acaba por revelar claramente a linguagem específica de cada voz, contrariando assim também a tese de Rousseau que defende que, na ópera, a melhor música é a que se faz esquecer (ou seja, que nem se ouve). Este processo fragmentador na forma e no estilo constitui-se como a alegoria da própria forma – o grande estilo (a ópera) – e como a forma paródica da linguagem.

*O mosaico. Música e alegoria. Fragmentos ligados e desligados.*

Walter Benjamin refere-se ao projecto de uma obra que fosse toda ela constituída por citações compostas num complexo painel intertextual que fizesse reviver as vozes de outros nesse gesto agregador de fragmentos. Essa obra assim composta era descrita por Benjamin como um *mosaico*. Aparentemente tratar-se-ia de reconhecer que não haveria mais nada para escrever senão ir reordenando sucessivamente o que já tinha sido escrito antes e por outros.

Esta mesma figura (o mosaico) faz parte da terminologia musical contemporânea correspondendo a um conceito construtivo e a uma técnica em que a composição se estrutura a partir da imagem do *mosaico*; não como conjunto de citações de obras pré-existentes, antes como ordenação de fragmentos compostos e ligados entre si por um programa que instaura uma lógica unificadora criada pelo compositor. O composi-

tor italiano Franco Donatoni fala em *paineis* referindo-se ao mesmo gesto de compor “um quadro” de pequenas partes, fragmentos retirados do *universo caótico* da linguagem musical do próprio compositor.

Lisboa, Janeiro de 2000