

Cesar Kiraly é professor de Teoria Política no Departamento de Ciência Política da Universidade Federal Fluminense.

Resumo

Na leitura de Celan, Valéry e Matisse busco fixar duas categorias da enunciação acadêmica: o concerto e o jazz.

Palavras-chave:

Celan, Valéry, Matisse, Concerto, Jazz

Abstract

In this paper by reading Celan, Valéry and Matisse I propose to establish two categories of academic speech: the concert and the jazz.

Key words

Celan, Valéry, Matisse, Concert, Jazz

I

More than ever I see through paiter's eyes.

G. Hill

Não é por demais agressivo. Não pode ser. Ou agressivo o bastante. Não é agressividade excessiva com o relativista, a percepção da autoria como uma intimidade nas coisas. Deixada nas coisas como deslocamento do espírito. Um autor como um não autor. Não seria demais, nunca demais, com o relativismo, perguntar se a autoria não seria um amor pela perdição. Uma perversão desejante à mutilação. O reconhecimento de uma mitose que nos é possível. Um amor ambivalente pela perdição. Pois se a autoria é uma impressão deixada nas coisas, uma impressão negativa, pois subtrai algo ao autor, ela não deixa de ser um prazer em se perder em pedaços. Mesmo quando existe a expectativa de se ser reconhecido nos pedaços. Por isso, a escritura enunciativa, ou a escritura pura, remetem à ambivalência do amor de perdição. O desejo de ser visto nos pedaços, sonoros ou não, não pode nunca ultrapassar o desejo por perder pedaços. Assim, se a autoria é um amor pelo perder, ela é sempre constrangida pela dor de ser esquecido. Perder-se é impropriedade e desejar ser lembrado é propriedade a barrar a impropriedade.

A autoria nos preenche os dias. O tempo da autoria torna os dias lentos e os anos muitos ligeiros. As semanas são infernais em lentidão, mas as décadas cortam violentamente a alma. Ao autor parece que a morte se antecipa ao seu desfazimento em areia. Se pelos anos a autoria se dá como sopro parcial no homem de areia, rápido e lento desfazimento, pelas horas e semanas parece existir um corpo durado em chumbo. Nesse sentido a autoria une duas pontas ambivalentes, o amor pela perdição e a angústia em se ver perdido. Se o Eu é chumbo, não há autoria, mas se não existe resistência à areia, o corpo se esfacela antes da escritura, vocal ou escritural. Por essa razão é que o estado da

autoria sempre remete às partículas de autoria e a enunciação escritural ou vocal sempre tenha algo de colagem, ou de conjunto de retalhos, ou amontoados de areia, sempre equilíbrio de elementos colocados juntos por decisão inconsciente, mas que frente ao olho, uma vez terminada, tenha efeito de evidência. A voz é uma modalidade da escritura, o que nos leva a crer que ela também se dê por pedaços sonoros, logo, o modelo da colagem lhe é bem aplicado.

A enunciação acadêmica possui dois modos predominantes de performance: o jazz e o concerto. As modalidades de exclusividade escrita não serão examinadas. Muito embora o retalho e o recorte também lhes sejam matéria compositiva. Assim, deixaremos de lado o ensaio, a investigação e o tratado, para nos dedicarmos a esses dois ritmos enunciativos. Dessa forma, o jazz e o concerto são ritmos com menor ou maior dependência de uma partitura. No concerto a partitura precisa estar presente e ela precisa se impor à voz, ou seja, deve ficar clara a evidência da leitura. No jazz a partitura é secundária, deve estar evidente que não se lê, ou que se lê pouco. O acaso deve ser mostrar como dividindo atenção com a memória, ou com os artifícios do roteiro. A ideia é que os ritmos são constitutivos da enunciação.

Todavia, qual seria a relação entre os ritmos enunciativos e a autoria? A enunciação concertista, para iniciarmos, depende dos pedaços de autoria deixados sobre o papel no momento da escrita, e precisa, por parte do concertista, receber uma demão escritural no momento da leitura. Posto ser performance, a leitura do texto é fundamental para o concerto, ou seja, o texto do concerto sem a leitura não é concerto. A leitura em voz baixa, ou a leitura que não tem intenção concertista, mesmo que feita pelo autor da partitura não faz concerto. O leitor concertista não precisa ser o autor da partitura, e essa precisa ser entendida também como um original. Não é por estar diante de uma não partitura, ou que não tenha sido escrita para um concerto, ou de um mau concertista, que não estaremos diante de um concerto. A estrutura do concerto é somente essa: voz, leitura, texto, intenção e ouvido. Muito embora nunca tendo assistido a um concerto acadêmico a duas ou mais vozes, devo admitir, mesmo sob estranheza, a sua desejabilidade, e o fato de não ter sido realizado, se não foi, deve-se, tão somente, à subestimação da performance acadêmica. Ou a sua confusão, por falta de oportunidade comparativa, com o entretenimento ou espetáculo. Não há concerto de um homem só. E concerto por não admitir voz baixa (entendida como leitura para dentro), é um fenômeno antirreligioso. Dessa forma, a autoria decorre do tempo de duração dos elementos compositivos do concerto, dos recortes a serem colados na partitura e dos recortes a serem associados na leitura. O concerto, em função da delicadeza de sua autoria, é uma arte efêmera, muito embora, tecnicamente, qualquer recorte escrito possa ser lido. Podemos dizer que o concerto consiste em dois níveis de colagem-duração: a escritura-escrita e a escritura-enunciativa. Como o concerto é um duplo, ainda que se possa conservar a escritura-escrita-papel, a escritura enunciativa pode ser guardada tão somente como retalho durado a ser colado.

Por admitirem uma potência nunca realizada é que os recortes-retalho são capazes de durar. A imagem que serve para falar da duração deve sempre ser associada ao envelhecimento não cronológico ou não linear, ela deve mostrar um tempo que desce ao invés de seguir. Não é o tempo que passa que interessa ao recorte, mas aquele que não passa, mas que rodopia sobre um eixo que se aprofunda, deixando atrás de si deformações. Dentre os processos lineares de envelhecimento, a oxidação é o que mais se aproxima da duração, mas se deve notar que a duração, por ser elemento mínimo de autoria, é espiritual, e se encontra nas coisas, tal se deve a uma precedente perda de

pedaço do espírito. Nesse sentido a duração é um acontecimento interno à ideia, num certo sentido, sob muitas ressalvas, infinito, pois causado por impressões, mas compreensivelmente tendente ao decaimento de sua vitalidade. Talvez por um cansaço quanto ao perdimento de pedaços, ou uma excessiva facilidade. A duração é um tempo interno à ideia, mas que pela ação de encarquilhamento lhe transfigura em retalho ou recorte. Não existe uma ação consciente de duração, mas lhe permite o aparecimento, no sentido de não atrapalhá-lo, depende do gosto.

Uma vez sendo ideias específicas, torna-se simples entender a relação entre os retalhos. Por associação os retalhos são ligados em *patchwork* ou gravura. Contudo, a duração pesa na ideia, a circunvolução interna à ideia que ocorre no tempo aprofundado faz com que a ideia-recorte pese mais do que as outras, e por isso impede de se associar por causalidade, contiguidade e semelhança com outras ideias. Por certo que existe algo desses três modos associativos na duração-recorte, mas se submetem ao meridiano. Este é o princípio descrito por Celan, num concerto lido no dia 22 de Outubro de 1960, a propósito do recebimento do prêmio Georg Büchner:

Busco tudo isso, é certo, com dedo muito impreciso, porque inquieto, sobre o mapa – sobre um mapa infantil, como imediatamente devo confessar.

Nenhum desses lugares se pode encontrar, eles não existem, contudo eu sei onde poderiam existir, sobretudo agora, que temos, e ... encontro algo!

Senhoras e senhores, encontro algo que me consola também de ter andado diante de vós este impossível caminho, este caminho do impossível.

Há algo que vincula e, como o poema, conduz ao encontro. Há algo – como a linguagem – imaterial, todavia terreno, terrestre, algo em forma de círculo, que volta sobre si através de ambos polos e – se modo mais jovial – que ao fazê-lo, atravessa inclusive os trópicos –: há ... um meridiano[1].

Dessa forma o meridiano é uma espécie de pequeno Eu interno a algumas ideias, ele não pode ser dito essencial ou localizado em substância, ele é o conjunto de circunstâncias colaterais à ideia, consiste num efeito colateral das impressões, resultado de alguma agressividade sofrida, alguma impressão violenta, seja por presença ou imaginação, e capaz de uma forte emanção melancólica. Assim, as semelhantes, contiguidades e causalidades que associam as ideias, no caso do meridiano elas associam semelhantes, contiguidades e causalidades em função do compatibilismo entre cicatrizes, de modo a cicatrização poder gerar sua duração enquanto imagem. Uma outra forma de descrever o efeito vinculante das ideias meridiano, seria apelar para a linguagem-imagem que são. Nesse sentido o meridiano é a convenção daquilo que envolve a morte interna à linguagem, o princípio de vinculação associativa dos efeitos imagéticos da devastação. Como uma linha, o meridiano atravessa positiva ou negativamente as suas ideias. Por essa razão, remontável à especificidade da duração, o meridiano não tem origem, ele possui, em suas convenções, uma região por ele atravessada. Ele é uma mancha de tinta capaz de marcar páginas sucessivas[2].

Se um conjunto de gravuras-retalho possuem um meridiano que as associa, o concerto é a voz-imagem a dar a voz-escuta essa linha imaginária. A enunciação lida se oferece na qualidade de ritmado meridiano. Ela é dotada de uma melancolia, porque na evidência do belo existe um lamento pela dor necessária para fazer tal linha existir. O concerto é um lamento. Um lamento contemplativo. Ainda que possa assumir vários andamentos distintos, o concerto não pode olvidar o fato de que o pensamento não está ali, o concertista não está pensando, e a leitura não se deve ao fato de ser capaz de pensar, ou

de mostrar, mas de sugerir que a representação não está ali presente, apenas dois nomes próprios a partilhar um meridiano. A representação ficou em algum lugar do passado cronológico, ela não se faz presente pela ausência, a enunciação bem sucedida torná-la um mero requisito lógico. Se o meridiano atravessa as associações, em virtude da circunstância comum, ele feito em voz, faz-se uma coisa só com a escrita. Assim, é no concerto que a escritura mostra todos os seus matizes.

Por esses motivos é que são delicadas as condições do concerto. Existe a necessidade de uma intensa imobilidade, esta união entre ouvidos e olhos, numa metafísica comum do retalho, exige o silêncio absoluto, porque o concerto é a antítese do ruído, ora, ele precisa acontecer como se começasse do *nada*. Por essa razão é que não há biografia do concerto, pois nela existe limitação ou ampliação do representacional do enunciado e o concerto pode contar apenas com a intimidade para ter expressão. O concertista, no tempo de sua leitura, deve ser capaz, diante dos outros de, instituir a intimidade. Nesse sentido é que se pode dizer que a vida não é um biografia e que ter uma vida é distinto de ter uma biografia. A intimidade é o efeito de intensidade sobre o enunciado, consiste na aplicação sobre a representação lida, pelos motivos do vínculo meridiano, de uma dose de musicalidade não-representacional. Pois bem, a intimidade é proveniente da experiência, ela fala à oxidação cicatrizante que permite o meridiano, mas a intimidade não se conta, ela surge *na* enunciação, enquanto ritmicidade melancólica, mas nunca como história. A intimidade do concerto é o que permite o silêncio na voz, ou seja, o ambiente.

Os recortes são provenientes de um modo pesaroso de viver os dias, algo como um ofício dos dias a triturar impressões cotidianas, de modo a fazê-las índice de ideias, expressão de cicatrizes fundas, guiadoras, portanto, do meridiano que as vincula na associação e as atravessa. O concerto, como identificou Barthes, é resultado de um certo tipo de espaço fechado. Um espaço silencioso para a leitura, mais ainda um silêncio amedrontado, e, por isso absoluto, conjugado com a consciência da efemeridade do que se escuta. Amedrontado pela evidência de que se perderá aquilo que ainda não se ganhou. O silêncio é tributário do fechamento. Ao se fecharem as portas é à memória que se abrem os espíritos. Nessa medida é que o concerto tem no fechamento das portas a sua abertura. Mas o concerto também precisa do texto, e esse é ligado ao tempo da imaginação fraturada. Se o ofício dos dias da escrita está presente na leitura, ele o faz apenas da distância necessária que a leitura deve tomar do se imaginar ler. Apenas a antecipação da leitura enquanto momento de superação do representacional, como momento de sustentação do nome próprio, é que pode perturbar a calma do concertista. A leitura é, e deve ser, um momento de sangue frio. A escrita, por outro lado, não precisa estar em um lugar fechado, a defesa de Virginia Woolf do quarto próprio nada mais é do que a transformação para a feminilidade do silêncio burguês. A máxima concessão ao fechamento do quarto burguês, seria algo como um devir quarto-próprio. A capacidade, portanto, de se fazer quarto a qualquer tempo. Nessa concessão, a intuição silente burguesa seria banida pelo silêncio solitário da perda. A qualquer tempo, fazer meridiano, e, por isso, estar perdido.

Se Woolf representa a expansão da burguesia silente para a feminilidade, cujo rizoma tomará as crianças e os animais de estimação, todos em quartos de silêncio ruidoso; Valéry nos serve de contra modelo e seu *Alfabeto* pode ser lido como uma forma de partitura, mas também como uma etnografia do devir quarto escuro. Esse texto foi concebido atendendo a encomenda, em 1924, de René Hilsum. A ideia do editor era pedir 24 poemas de Valéry para os 24 capitulares de Louis Jou. O poeta, então,

imaginou escrever 24 poemas em prosa, cada um iniciado com uma letra do alfabeto, excetuadas o K e o W, ordenadas segundo as 24 horas do dia. A escritura do alfabeto inicia uma infernal tortura na vida de Valéry, ele inicia obsessivas reescrituras de algumas letras, muito embora conseguindo inesperado sucesso em outras. Para isso ele inaugura um caderno rosa e nele desenha em preto as letras ABC, seguidas de suas iniciais. A escrita dá em escritura contínua, e o tom massacrante do ofício dos dias se torna explícito nos temas dos poemas. A condução é orientada por descrição da vida intelectual, e, como todo concerto, por desprezar a retórica da conquista do ouvinte, por tomar o silêncio da leitura como dado, consiste em escritura “[...] destinada àqueles que têm uma sensibilidade pelas paixões e emoções da inteligência, – e a eles apenas[3]”.

A ideia é que não há desvencilhamento do ofício dos dias, uma vez que ele se faz orientável por meridianos, não é projeto infinito, mas é vivido como se fosse. Valéry chega a publicar algumas letras do *Alfabeto* em 1932 na *Revue de France* sob o título de *Pequenos Poemas Abstratos*, mas, a rigor, nunca se convenceu de ter realmente acabado o texto[4]. Uma vez que ficará evidente a presença do meridiano, senão nas regras eleitas, na delimitação do Eu pela flutuação dos afetos, o Eu como lugar do Eu, pode-se notar a forte carga de impossibilidade de se terminar os escritos-partitura. O meridiano de Celan é escrito e reescrito inúmeras vezes, a duração da escrita captura o espírito, e uma vez durado é difícil retornar ao tempo do término, aquele do tempo que passa. Valéry nunca termina o seu abecedário, mas por vezes decide por desistir, a duração não transmite qualquer sinal à passagem, o que acontece é o abandono completo do mundo. Mas o que torna o fim da escrita um fenômeno tão hesitante, por que a duração não tem passagem? Pela simples razão de que a duração-escrita pela artilharia do interminável força ao corpo o aparecimento de uma necessidade enunciativa, que não se dá de dentro para fora, mas que surpreende a duração e a faz dizer. É a agonia causada pelo público que torna a partitura necessária ao concerto, e nisso a escritura se interrompe, ela é surpreendida pelo pavor, obrigando a duração a se permitir lida. A escrita do concerto não é necessária (ainda que seja necessária à forma concerto), mas se permite ler sob circunstâncias de necessidade. O que dizer? A duração do espírito no texto se permite ler. Assim é mais fácil compreender o modo pelo qual Celan foi capaz de interromper a sua escritura, ainda sem poder terminar, ele tinha uma data, e nessa data, um público, e nesse uma agonia a *necessitar* a leitura. Nesse sentido é que se pode dizer que o concerto é a agonia negativada pelo encontro da duração. Não havendo, portanto, nada que seja mais sereno. A performance restitui uma vida ao agonizado, em todos os sentidos[5].

Assim, se assumirmos o artifício comum de que o leitor acadêmico lerá a sua própria prosa, e de que nela ele esconde o que se revela em meridianos, ou seja, encobre a agonia para tê-la vista em retalhos, devemos assumir que a duração é contida numa um pouco mais ampla cosmocronia. Nesta existe o pré-requisito agônico de não se poder contar com cosmologias. A *physis*, Deus e o financiamento à pesquisa surgem apenas como janelas de sustentação do ânimo, logo, falsificações do princípio básico, bem colocado por Valéry, de que o tempo passa, ou, ainda mais importante, ele deixa de passar em função da ordem do dia, a urgência sofrível presente na agonia dos dias, e não pela escansão regular das horas. Tal como a cosmocronia é uma maldição, aquela de se viver em função da escrita que se fará voz, momento salvador, ela orienta o escritor por estados de existência (coletâneas, na duração, de sensações variadas) e não por estados de ânimo[6]. Por essa razão, o autor, ao se perder impróprio na imaginação, é muito mais autoria do que sujeito, ele se vislumbra enquanto retalho a coletar retalhos,

espantallo de sensações a nomear-se *Meu Corpo, Meu Espírito, Meu Mundo*. Dessa forma, o autor da escritura conceitual exige o impossível de si, 24 horas irrealizáveis, o meridiano de toda devastação, uma linguagem mostrativa etc. À teatralidade do *Corpo, Espírito e Mundo* ele contrapõe a não-dramaturgia da duração do *Meu Corpo, Meu Espírito e Meu Mundo*. O apelo teatral é dissolvido em parte pela agonia e, em parte, pelo desterro. Por isso a forma acertada no fluxo dos dias é tão importante, é por ela que a escrita faz da vida escritura irrealizável, a ser interrompida pelo momento da necessidade da enunciação.

Talvez fosse interessante fazer *uma* vez uma obra que mostrasse, em cada uma de suas tramas, a diversidade que se pode apresentar ao espírito, e dentro da qual ele *escolhe* aquela única que estará no texto. Isso será substitutivo à ilusão de uma determinação única e imitativa do real por aquela do *possível-a-cada-instante*, que me parece mais verdadeira[7].

A escritura do texto a ser lido é interrompida, porque escrita definitiva, logo, a vida a surpreende, a atrapalha, e, ao trazer a salvação pela performance, obriga a recomposição daquilo que estava a ser durado. Aceitar o possível-a-cada-instante, assim mesmo, com pontes, é necessário no espaço entre-durações, mas nunca sem o exercício de infinitude migradora à morte. Nesse sentido é que *Meu Corpo e Teu Corpo* na perspectiva da escritura para enunciação não são distintos, mas tão somente assimétricos. A interioridade se vê suspensa pela *multidão* e essa é surpreendida pela intimidade. Quem imaginaria que por baixo de todas as vozes assombradas da autoria, encontraríamos, ora pois, o nome próprio. Este encontro rumo ao nome próprio é proveniente de um olho comum, metafísico, portanto[8].

Não há teatro no descobrimento do nome próprio, mas amálgama; o compartilhamento da instituição, sempre uma mesma cor por sobre a disponibilidade do tempo, para passar, e, por vezes, não. Esta é uma risada sonora diante de qualquer sociologia da intersubjetividade, pois o reconhecimento não se dá na linguagem, ela nos separa do Outro pela enunciação, quando a necessidade nos põe a falar, nesse momento há Eu e Tu, na criação, na escrita, há Eu-Tu, ou seja, no desterro do meridiano, a *Minha Alma* é a alma do Outro. Não basta uma frase sonora, mas um encontro metafísico de olhos[9].

Independentemente do assunto, a escrita para enunciação, a preparação do concerto, bem como a intimidade da vivência do ofício dos dias, ou seja, o que anima a letra, é uma vontade de equivalência entre o bloco de sensações e a expressão, nisto, a intimidade é a única passagem. Assim, se uma vida de dor (desterro) é duração infinita, uma vez surpreendida, traída até mesmo, a intimidade não se põe a falar, mas fornece intensidade ao dito concertado. Nesse sentido muito específico, ver é não ver, e existe, nos estados de existência, uma homologia entre o ver e o dizer, ou entre o dizer e o pintar. Ambas se fazem atividades sem drama, na profundidade da aparência.

p, 9. “Ao princípio, será o sono. [...] Fizeste para ti uma ilha de tempo, tu és tempo que se desprende do Tempo enorme no qual tua duração infinita subsiste e se eterniza como um anel de Juno”.

p, 10. “Mas eu sou o acaso, a ruptura, o signo!”

A escrita para concerto é profundamente afetada pelo sono. Por vezes pela ausência dele – vermelhidão dos olhos –, atrás do sono, ou seu excesso. A sensação constante de que algo deve ser dito, mas não agora, mas não agora. Sempre caneta e papel no bolso, na bolsa, e momentos intermináveis de prostração diante do papel branco, ou horas

infundas de escrita, que passam naturais como um cinco minutos. Acaso, é a crueldade em forma de lance, a ruptura, posto que surpresa (ainda que se tenha ido para isso), é o que retira o recolhimento do papel escrito e o posiciona diante dos olhos. Por fim, a performance, posto signo!

p, 13 “Quantos despertares desejariam ser apenas sonhos! [...] É preciso romper com o impossível [...] compõe tuas forças com objetos que te resistem [...] Ó, quem medirá como, através da inexistência, minha pessoa toda inteira se conservou, e qual coisa me transportou inerte, pleno de vida e cheiro de espírito, de uma margem à outra do nada?”

Isso que parece doença, também é uma grande saúde. Antes de tudo espanto pelo perdimento dos pedaços e a conservação do Eu; se há uma veia onírica na linguagem, ou seja, um conteúdo onírico no cotidiano, não só vivido, mas enunciado. O desejo de Locke – o sono como desaparecimento –, tornado espanto pelo reconhecimento de alguma integridade. Este que sonhando dorme, que sonhando escreve e que sonhando lê, no perdimento de si ainda resta inteiro e reconhecível. A intimidade é expressão, mas também poda, mas também vida.

p, 15. “[...] bebe um pouco de trevas [...]”

p, 21. “Sem contatos, a duração enfraquece-se”.

p, 23 “[...] separado de meu nome, despojado de minha história, não sou senão poder e silêncio [...] Meu silêncio me assiste [...] Ó momento, fora de ti não sou mais que detalhes, não sou mais que um fragmento daquilo que posso, fora de ti não sou mais do que eu!”

A camada do meridiano é a mais escura, mas em alguma dimensão um pouco mais macabra do que prazerosa. E tal vantagem, uma vez instituído um ponto de aprofundamento, pode ser percebida na facilidade que a intimidade-expressão possui de esquecer a existência da biografia. No silêncio o nome próprio fala mais alto do que o nome e o Eu se torna uma presença indesejável, aquilo que me faz saber o porquê de não ter como cortar retalhos sem alguma vivência. Não há que se ter consciência dos retalhos e seu meridiano, mas a consciência de não ter os retalhos que não se tem é uma obviedade que o Eu é feliz em informar. Melhor do que o Eu é a interrupção da leitura em enunciado concertado, pois, rítmico. Silêncio é momento de primeira ordem e a voz de segunda ordem, mas silêncio.

p, 27. “[...] presença e silêncio [...]”

p, 27. “Tornar puramente possível tudo o que existe; reduzir ao puramente visível o que se vê, tal é a obra oculta da alma antes que ela se aplique a algum objeto [...]”

Cabe decidir entre os modos da presença. A admissão de que a presença é partida, e nunca livrada de seu meridiano, poderia até mesmo Celan obter um pedido de perdão de Heidegger, mas uma das boas traduções brasileiras do *Dasein* evidenciam que a ofensa sempre se mantém enquanto cicatriz meridiana da pre-sença. Esta cicatriz “-“ que também pode ser confundida com um hífen, na verdade é muito mais uma ponte. Atravessar a ponte e obter o perdão, à experiência, apenas habita a ponte, mas não desfaz a marca. A reconciliação é a habitação na marca, quando essa passa a aguentar um bom número de homens. Dessa forma, se há relação efetiva entre a dor e o meridiano, não se pode olvidar a esperança do hábito, mais do que a instituição de uma ponte [um momento de performance], o início da palavra concertista é um pretexto para uma constante paidéia da habitação. Afinal, não há projeto que não seja reconciliação na

pre-sença de nossas perfídias, provocadas e/ou sofridas.

Valéry, no *Alfabeto*, não escreve para ler, e nem, propriamente, para ser lido, completamente, mas para se deixar abandonado em concerto. A forma completa do *Alfabeto* não existe a não ser como forma incompleta a ser descoberta e lida em voz alta por alguém. Apenas o concerto faz do *Alfabeto* algo de definitivo. Se o meridiano é lido pelo autor, apenas o que se vê é precipitação, ele foi incapaz de fugir. Como Deleuze que evita por anos fazer o seu *Abecedário*, e já fraco e doente, tomando susto com palmas, e sem álcool, não consegue fugir à enunciação. A enunciação é sofrida pelo sofrimento da duração da escritura. Ser lido, para o meridiano, é como nunca ter existido.

Ao problema do *daimon* podem ser colocadas duas perspectivas, uma mais ampla e a outra mais restrita. A perspectiva ampla é encontrada no questionamento freudiano acerca do pacto mefistofélico do enunciador concertista e a civilização, em virtude de um possível abrandamento da ambivalência do demônio. A hipótese freudiana (ele mesmo um enunciador concertista, incapaz do jazz) é que a civilização é boa, mas que causa um desprezo capaz de inviabilizar a aceitação da sua virtude. Ela é boa, mas desagradável. Sim, porque exige algo que o concertista gosta de escolher dar, mas não ser obrigado a alienar. A civilização exige renúncia, em certa medida, à poligamia e à violência física. Por certo, a idiorritmia do enunciador concertista faz da renúncia à violência física mais fácil do que à poligamia. Estar à cama, ou ao sono, é também estar entre alguém, oscilar entre habitação meridiana e pertencimento, tanto com relação à mulher, quanto com relação ao escrito.

A civilização exige a renúncia (enganada acerca da natureza civilizada do enunciador concertista, pois não vê que ele é o selvagem entre civilizados) oferecendo o amor e a segurança. Num primeiro momento, diz-nos Freud, não é que a civilização não deseje entregar o que prometeu, trata-se apenas que ela não pode ser uma civilização que não circunscrita a espaços civilizados, além do que a sua instituição depende de uma violência, que por isso mesmo não pode deixar de existir. Se a civilização leva ao pé da letra o contrato que propõe, e que lhe foi proposto, ela mesma desaparece. Assim, ela engana apenas que não compreendeu a sua natureza enquanto contratante de fidelidade relativa. Todavia, e nisso consiste o núcleo da ambivalência que tentamos com o contrato controlar ou contornar, pode-se escolher a solidão entre os amantes e a insegurança física na circunscrição segura, sob a promessa da entrega da imortalidade[10].

A perspectiva restrita concerne à tentação que percorre o enunciador concertista de obter mais de Mefistófeles do que aquilo conseguido de modo geral pelo pertencimento à civilização. Ele demanda um espírito solitário, na loquaz possibilidade da monogamia, e um corpo inseguro na circunscrição da segurança física. Não parece ser difícil de compreender o movimento de se guardar uma província meridional dentro de si, só, para nela durar a escritura e a capacidade de expressão, mas a escritura, essa atividade de depositar fragmentos dentro de si, não passa de um ferro velho na neurastenia potencial. E não se pode exigir da potência o ato, sob pena de espanto à hecceidade. Igualmente, o corpo inseguro do concertista, sem a enunciação, é apenas uma ladeira para a morte. Não um catalizador de durações, mas uma via para a podridão. Sem a escritura, a solidão é um mero egoísmo e o corpo frágil, uma adicção.

Não é sem relevância que o corpo do enunciador concertista é tão próximo ao do metafísico. Apesar de diferirem de século se pode dizer que o primeiro atualiza o

segundo. A insegurança do corpo metafísico se dá pela cobrança mefistofélica à possibilidade de criação, fazendo um corpo magro demais, pequeno demais, grande demais, com apetite de menos, tuberculoso demais, asmático demais, sífilítico demais, em quartos iluminados de menos etc. Os pulmões repletos de vidro de Spinoza, as extremidades doloridas de Hume, o horror ao vermelho da carne de Kafka, a pequenez disforme de Kant, os pulmões hesitantes de Proust, Deleuze etc. A fragilidade do corpo é um contrato dentro do Outro, uma liberdade selvagem, por assim dizer.

Mas essa dimensão estrita é repleta de descontroles da ambivalência, nela também existe a não entrega do objeto do contrato, e nela a não entrega é previsível. O enunciador concertista pode receber a solidão e o corpo frágil e não ser capaz de escrever ou ler uma linha. Parecerá habitante de um meridiano, mas a fissura é só fissura. Nisso, todos os ritos de criatividade do *daimon* constituem apenas um conjunto de repetições demoníacas. A imortalidade se torna um quadro impossível e a mortalidade muito mais próxima do que de qualquer outro homem. Na ambivalência do *daimon* é de se esperar que o demônio triunfe ao *daimon*, na maioria das vezes, posto que há mais idiorritmia do que idiorritmia genial. Mas, pela natureza não-enunciativa-concertista da prevalência da ilusão demoníaca sobre o êxito daimônico, dessa vida menor não temos exemplos para fornecer. No máximo, podem ser fornecidos exemplos de predominância demoníaca em enunciadores-concertistas de larga prevalência do *daimon* sobre o demônio.

p, 33. “Eis que a essência do visível devora o que se vê. Esta marca me acusa. Fujo dela; é fugir de mim”.

p, 35. “Nada está mais pronto do que o gesto nítido desse animal simples, e do que a bocada dessa imobilidade carregada de desejo, quando se lhe estendem os restos, osso ou cartilagem, que o homem não consegue querer”.

p, 37. “[...] pinto-me o possível e apago”.

p, 39. “Em vão, o sol me obceca com uma imagem imensa, maravilhosamente colorida, e me propõe todos os enigmas do visível”.

p, 41. “O que vejo, o que penso – disputam entre si o que sou”.

A enunciação concertista independentemente da metafísica do seu autor, traz uma intrínseca à sua forma, tal como vincula um corpo e uma saúde. O caso de Valéry é exemplar, pois se dá numa coincidência. As *lectures* de Cummings, por exemplo, pressupõem a metafísica da forma enunciativa do concerto, mas que não é de nenhuma maneira a do autor. A enunciação concertista, por sua vez, está adstrita a uma metafísica da página. Esta é *uma* do experimento do nome, segundo a qual existe forte indiscernibilidade entre o Eu, a essência e a imagem. Essas três instâncias estão na página e são animadas pelo mesmo *daimon*. Se o concertista não está a escrever, o seu corpo está frágil, por prisão à página, e as ideias duram para a instituição escritural. Enquanto não escreve não passa a ser não ser, mas ser-presos-à-página, e seu corpo morre aos bons bocados pela separação. Se a escrita para ele é uma grande saúde, a duração pré-escritural é uma morte. Se a página morre, seu corpo para de morrer. Por essa razão tantos concertos são abandonados. Ele só pode ser escrito sendo durado a certa quantidade de morte, por vezes o autor abandona, por não suportar tamanha morte em vida. Noutras, por não resolver a separação, a escritura resta póstuma. O que consiste num meio concerto. Numa, por assim dizer, meia coragem.

Na metafísica da página a essência não é invisível, ela consiste no branco. A disponibilidade a quem lhe está à altura está sempre dada. Isso poderia levar a um constante estar à mercê do autor, dor, nessa medida, uma essência manipulável, mas o Eu do concertista está atado ao branco, por essa razão é que seu *daimon* lhe dá a altura para a quebra do silêncio. A instituição é daimônica e nunca eudaimônica. Para o enunciador concertista, a imagem-conceito, a imagem-mundo, a imagem-Eu, está numa ontologia que independe de cópula. Ontologia da imagem. Dessa forma, a visibilidade representada pela escritura se une à visualidade, aquilo que se chama de essência do visível. Toda vez em que o concertista se afasta da visualidade-branco ele é devorado pelo que vê, os sentidos se tornam inteiros e opacos, e se faz impossível instituir um fragmento. Fugir dela é fugir do Eu, e impedir-se de se desfazer de seus pedaços. A negação da visualidade priva o Eu do seu meridiano. A metafísica da página feita presente pelo Eu apresenta penumbras, e não paralizações solares. Ver e pensar são o mesmo. A ambivalência se quebra, para uma larga possessão demoníaca, inevitável, quando o concertista espera ter resolvido o problema, o primeiro, julgando o ver distinto do pensar, e, depois, fazendo ver predominar ao pensar, ou, o pensar ao ver. A predominância do ver pode ser vista no momento do estetismo, quando a ardência dos olhos apontado para o sol serve de persuasão ao concertista do fato de ter visto algo que excede à página. Na do pensar ao ver, existente nos momentos de introspecção, há a autopersuasão demoníaca de que existe algum silêncio que exceda à brancura da página. Nesses dois momentos de escapismo à metafísica da página, o concertista é punido pela incapacidade de escritura expressiva. No primeiro é levado à adoração da natureza, no segundo, à oração.

Algumas indicações claras podem ser dadas sobre a metafísica que preserva (inclusive em sua fraqueza) e encerra o concertista. Para ele a imagem é o conceito, e por isso o seu corpo está ligado a indeterminação acerca daquilo que pode, nele, o artista da fome se confunde com o comedor de ópio. A imagem nem sempre é conceito, por esse motivo que enunciador e concertista é também um crítico, pois cabe a ele, sob pena de se levar a sério, ter o gosto apurado pare entrever o conceito e distingui-lo da miragem. A irresponsabilidade passa ao largo do concerto, se a duração íntima pode ser percebida como uma forma de distração, a ela é oposta a capacidade arguta e operatória de uma extrema atenção. Se um concertista é convencido da conflitualidade de suas faculdades, ele simplesmente abandona o ofício. Pois seria levado a domínios eudaimônicos, tais como o tratado ou ao sistema da Ética. Mas a *eudaimonia* sempre lhe parecerá frívola, uma vez tendo sido habitado por um daimon. A única diversão franqueada ao fragmento concertista está na urgência de improvisação. Mas apenas quando pôde conquista-la. A idiorritmia da escritura para concerto, faz a publicidade da improvisação bastante terrível, apenas esse pânico pode inaugurar fragmentos um pouco deslocados da lógica da vivência. São poucos os concertistas que vitoriosos sobre o pânico do improvisado que não se tornam tratadistas. Assim, para evitar o tratado há que se conviver eternamente com o pânico. Pode-se notar que todas as ruas da beleza da vida e da obra do concertista levam à dor, pode ser por uma ligação entre dor e beleza.

p, 45. “[...] e esse tempo inocente, no qual um regato faz pensar, atravessa coisas visíveis [...]”

p, 47. “Não estou eu acostumado a me surpreender, e a novidade não é ela minha mais conhecida sensação?”

p, 47. “[...] a coisa mais importante é aquele que mais se repete”.

A visibilidade parece ter camadas, uma ponta de iceberg que é sensível e um corpo monumental de passionalidade. À mistura entre a passionalidade e a sua repetição encontramos o que se denomina de visualidade. A imagem, portanto, é uma vis()lidade, pois não sabemos se estamos a espetar o dedo na ponta da agulha ou em sua paixão repetida. A visibilidade se encobre com as paixões as quais promove em hábito, a isso se reconhece como composição da experiência, a inversão crítica é a decomposição. O enunciador concertista ao recolher fragmentos pela lógica da vivência, ou inventá-los pelo pânico do improviso, habitualiza um olho decompositor para reconhecer a si próprio no mundo. A metafísica do papel, assim, impõe, ter-si-próprio-no-mundo-e-o-mundo-em-si-próprio.

Apenas três são os tempos do enunciador concertista. Aquela cronologia pesarosa do ocaso dos dias, a qual já nos referimos, a duração que antecede ao enunciado [que implica na maturidade a se aprofundar nas coisas depois de enunciadas] e a história do pensamento-próprio. Este último concerne à *amabilis insania*, para a qual o concertista refuta a si mesmo antes de dizer. Nessa caso, anti-wittgensteiniano, não dizer é o único caso de saber, e todo dizer é despedaço. Ao despedaço reconhecido, o concertista concede a dádiva da instituição. Apenas o que é visto duas vezes ao nascer merece o tempo. Nesse sentido é que a morte em vida, para o concertista, é ainda pior do que a morte-em-morte do rodopio em falso nos dedos do demônio. Pois na morte em vida resta tratadista, e, nisso, não se surpreende com nada, porque mais nada repete. A morte em vida é vista como um horizonte na perda da ambivalência, na qual o concertista se vê cego, incapaz de reconhecer a si mesmo no mundo e o contrário. Ao perder o que se repete, ele perde o que é mais importante, ele perde a capacidade do novo. A vida para o concertista é a capacidade de repetir para sentir a perfeição dos artificios, as mais delicadas *variações*. Ao precisar dormir, precisa ter com que dormir[11].

p, 57. “[...] e rasgava a imagem”.

p, 83. “A visão permite pensar finalmente”.

p, 85. “[...] deveria falar aquele que tem algo a dizer [...]”

Rasgava a voz e o pensamento. A sobreposição de imagens, de modo a permitir um sentido na interação e a preservação de uma unidade incólume, mostra-nos que há óleo na mistura das cores, ao mesmo tempo em que a relação das imagens é água e óleo. Elas se misturam, elas se mantêm, mas não como camadas arqueológicas, mas sucessão de ataques, investidas, instituições equilibradoras. Assim o é, a voz, o pensamento e a imagem. O narrador, por se perder em metáforas, destoa do concertista. A metafísica da página veda ao concertista a saída fácil da metáfora, a ele cabe lidar com imagens, vozes e pensamentos que fervem. Apenas nesse vislumbamento da literalidade, no qual um é um, que se começa a pensar-imaginar-dizer. Se o um é um, o múltiplo também é reconhecido como tal. Por isso Wittgenstein dizia que as imagens ferviam, elas fervem como voz e conceito.

Uma página em branco é uma metafísica da página em branco, pois o enunciador concertista a acompanha com uma metafísica do olho. Um olho de papel branco, por certo. Mas o seu corpo é também papel e o desejo se expressa em violentas dobraduras instituintes. De alguma forma o concertista é capaz de pautar o caminho que o perseguirá no exato momento do primeiro traço. Ele inventa um olho para vislumbrar o papel e se reconhece, pois de alguma forma o olho se adianta para o papel, o olho encontra o olho, e apenas por isso o *daimon* não hesita, o processo todo é entreolhares.

Este olho que se adianta, não traz consigo uma instituição, ele não é ainda uma imagem, ou voz, ou conceito, mas brilha de imagem, ou voz, ou conceito. Nesse sentido é que se pode interromper a escrita em qualquer ponto, e se retornar com exatidão naquele certo da série espiritual. Nisso o concertista espera a necessidade para instituir à altura da série que projeta e reconhece. A verdade do concerto é reencontro serial e dignidade expressiva. A mania de Kafka de estar sempre errado, fazia-o crer numa espécie de rito excêntrico ao escrever. Mas não é de nenhuma forma rito, pois a metafísica do papel chama o intempestivo para si, e se o escritor parece fazer sempre a mesma coisa, foi porque não esgotou o papel que está a seguir.

A improvisação – aquilo que se reconhece como jazz, ou como colagem – possui uma grande importância no que concerne à quebra dessa cúpula tranquila entre o concertista e o seu papel; nela cada nova imagem demanda um regime restrito de plano. Cada nova imagem demanda um recorte próprio, e a série temporal jamais se revela à instituição, mas ao dorso escondido do retalho restrito. Por isso, a enunciação jazzística não permite a ninguém saber o que está sendo seriado. O reconhecimento é sempre parcial e repleto de pontos cegos. Nesse tipo de enunciação acadêmica, a cegueira participa do olho.

II

p, 226. “O uso do preto como cor [...] não é uma novidade. Os orientais usavam o preto como cor, notadamente os japoneses nas gravuras. Mais próximo de nós, lembro certo quadro do Manet em que o casaco de veludo preto do jovem com chapéu de palha é de um preto franco e luminoso”.

Existe alguma complementaridade entre o concerto e a colagem, o modo da colagem recebe os seus elementos do ocaso dos dias, mas seria errôneo pensar que se torna colagem o que não virou concerto, até porque, a leitura pausada sobre material preparado, não deixa de ser uma docilização do amontoado. Todavia, a lida do concertista com a pictorialidade é muito mais intensa, o jazzista deve apenas compreender a citação acima, mas não senti-la. Conciliar o concerto e o jazz? A pictorialidade e a colagem? Sim, é possível. Mas não aplaca o fato oscilatório de que na colagem há mais retórica e menos cor.

A lida do concertista com as fraturas e a cor, faz dele um imagista, sempre retorquido sobre si. A luz da janela lhe aparece depois de muitos desvios. Antes da luminosidade ele precisa enxergar pelo avesso, por isso sabe tanto de cor. O colador jazzístico é um empirista radical, e grita na direção da luz, como um pássaro, ele se move como que por cheiro. Isso porque o concertista se faz depravado pela composição e o colador jazzístico não suporta deixar a eloquência da representação pelos minimalismos da imagem feita possível. O colador precisa capturar a atenção de quem o ouve, pois, como está atento a todos os ruídos da eloquência, ao começar a falar, permite o vislumbamento da inaturalidade da invenção. O colador subtrai o fôlego de seu auditório ao mostrar que ainda não se teve uma ideia, mas que ela pode surgir a qualquer momento. O colador é um afogado a esperar o nascimento de brânquias. E assim envolve o seu auditório, ao mostrar que apesar do improvável, é apenas naquela tensão que pensamento permite nascer brânquias. Ele se apresenta como o piro-acrobata a prometer o nascimento de um outro tipo de chuva.

Se o enunciador concertista lê a sua partitura, o colador improvisa desde seus fragmentos e domínio dos ruídos do ambiente. Se o concertista deve, pelo som da voz, criar intimidade, o colador deve acrescentar a sua, e, pela *mimesis* pontual, induzir que

os ruídos sirvam de sustentação para si próprios. Se o concertista produz uma existência, o colador deve fazê-la inatural. O concertista reinventa sua partitura, ao lê-la, e se for ventura for interpretada, a mesma novidade é acrescentada, mas o colador, mesmo quando tem sua partitura escrita, depois da performance, só pode contar com uma originalidade accidental. Se na enunciação do concertista a voz é constante – inclusive, na sua beleza ou aspecto hediondo –, pelo fato do pensamento não estar presente, mas em algum lugar do passado, a voz do performance colador se altera pela *mimesis* rítmica e melódica. Um colador pode inventar um auditório, mas não o pode o concertista. Aquele que lê uma partitura composta sob o princípio do jazz, nada mais faz do que um concerto jazzístico. Em sua inaturalidade, para o jazzista, o pensamento está sempre presente. Se e um bom compositor, o colocador tem um espírito dividido. Por outro lado, um grande concertista é sempre um grande compositor. Todavia é mais fácil ser um concertista medíocre; um jazzista inferior é apenas um não colador. Porque todos podem sofrer e ler, mas poucos sabem se permitir absorvidos pelos ruídos. Se de espírito dividido, o colador buscará a falta de fôlego própria ao momento criativo, e, quando for sofrer, tentará se lembrar dos momentos de invenção. Se dividido, buscará na cor entender a colagem.

Matisse fornece algumas intuições para a compreensão da atividade performática do enunciador jazzístico. Antes de tudo, ele nos diz, o colador deve cortar a língua[12]. Esse gesto pode ser compreendido, e deve sê-lo, de muitas formas. Matisse se refere ao pintor, esse, cortando a própria língua, pactua consigo que toda expressão que produzir será guardada para a invenção da cor. No caso do jazzista, deve-se perceber que precisa iniciar quebrando os dedos. Mas o corte na língua também é importante, mas entendido que ele inventará uma língua ao falar, e toda expressão se dará por necessidade. Não se deve buscar a colagem, ela é o resultado de um acidente, e não se pode dizer se a capacidade de oscilação entre o jazz e o concerto é uma virtude ou uma monstruosidade. Todavia, naqueles que são capazes de oscilar é como se existisse mãos sobressalentes, ou duas línguas; porque no momento em que o concertista escreve, a sua mão está inteira e sua língua inventada, mas de maneira específica. Mas, quando cola, a sua mão está esmigalhada em mil pedaços e sua língua arrancada, para se fazer inventor pela circunstância. A monstruosidade está em se perceber que na oscilação, vice e versa, a mão quebrada assiste ao concertista.

Inventar uma língua é adquirir uma voz, além do que foi dito, concerne ao aprendizado de pensar falando, pensar porque fala, no afogamento, pensar durante etc. Efetivamente, expor-se ao abismo em público. Tê-lo como um aliado da necessidade. Ainda que não haja uma necessidade, fazer do ambiente enunciativo, um abismo, e com a necessidade, aprender a colecionar respirações, as ênfases, aprender a juntar os retalhos, e pensar na imersão pictórica. E, por isso, jogar tudo fora, sem escrita, para falar apenas por necessidade.

Três são os pilares da enunciação do colador jazzístico: o *pathos*, o *logos* e o arabesco. “Na arte, a verdade, o real, começa quando não se entende mais nada do que se faz, do que se sabe, e resta em nós uma energia tanto mais forte quanto mais concentrada, reprimida, comprimida. Então temos de nos apresentar com a maior humanidade, brancos, puros, cândidos, a mente vazia, num estado de espírito como o da comunhão na mesa sagrada. Evidentemente, precisamos ter por trás toda uma bagagem e preservar o frescor do instinto[13]”. Os retalhos a serem colados são avaliados por uma estrita e rigorosa lógica do acontecimento, o *logos* concerne à necessidade de buscar uma ideia, o colador promove um argumento, ele empreende uma caça a cavalo, e nesse sentido,

por mais que não tenha como saber aonde chegará, jamais deambula. A sua *pathologia* é bastante indireta. Não é movido a paixões diretas. Não se trata de movimentação espontânea pela dor ou prazer. Mas de movimentação indireta, nostálgica. Em função do fato de que o *pathos* deve atender a um anseio lógico, o aspecto performativo, ao buscar a consolidação de um timbre dentre muitos, precisa ser capaz de costurar o que já se tem, pelas razões dos que aqui estão. São improvisações apenas na medida da imprevisibilidade, mas, no mais, são variações sobre um tema, arabescos sobre a cristalização da lembrança, o intempestivo é fundo sonoro-cromático-rítmico, e a costura revitaliza o *já vivido*, pelo *dito agora*.

Mas como conciliar a obtenção de recortes no ocaso dos dias com o fato de que o colador não pode ser, ou se deixar, submetido pela propriedade do seu passado? Ele o faz privilegiando o recortar ao recorte, no ocaso, e a colagem, em ambiente enunciativo, ao resultado[14]. Os recortes não são figurativos ou abstratos, eles guardam a pureza compositiva com a qual foram obtidos, ou seja, tendo ou não figura, o recorte se define pela habilidade com que foi contornado. Um colador possui suas janelas e paredes cheias de recortes. Nessa medida o contorno pode ser interpelado nos termos da habilidade, mas não acerca de um porquê, pois não se pode interpelar algo que age por si, e não pelo fato de ser ou não figura. E quando os recortes, no *pathos*, são levados ao arabesco, pelo gosto marcado do *logos*, o porquê, ainda assim, é muito menor do que o como[15]. A distinção entre figura e abstração não importa ao colador, pois em virtude da verdade trazida pelo contorno, a ele só importa desenhar na cor. “Em vez de desenhar o contorno e aplicar a cor – um modificando o outro – desenho diretamente na cor, que é mais justa na medida em que não é transposta[16]”. Os recortes são colados como signos.

2. À força de vários trabalhos de penetração, o signo que representa minha expressão adquire substância suficiente. 3. O espaço tem a extensão de minha imaginação. 4. [...] Movimento e estabilidade [...] 5. e 6. [...] profundidade de expressão [...] [17].

Para o enunciador jazzístico, podemos ousar dizer, o ambiente afogamento é mais relevante do que as brânquias criadas, trata-se de deter os signos a serem colados, e estar na situação de ser levado a uma resposta pela colagem. Tal preponderância da tensão sobre a resposta é o que leva Matisse a dizer que o meio cria o objeto-signo (um pouco como é o cárcere que cria o caderno). Assim, não é preciso mudar de ares para ser capaz de dizer, mas se manter constantemente frágil na inversão ao ambiente enunciativo. Se o concertista é um pictorialista, em oposição ao uso de formas pelo colador, isso não desobriga ao jazzista ter a sua forma constituída por cor. Nesse sentido, a estabilização simbólica dos signos é a morte da invenção[18]. A enunciação do jazzista, em sua *pathologia*, é regida pela clareza expressiva, mas nunca de conteúdo ou de símbolo[19]. O ambiente expressivo é o plano de pictorialidade a ser recortado e colado. Por essa razão, o ocaso acumulado é expressão, e o ambiente para a enunciação, também; e o que não é expressão é imagem realizada. Uma voz realizada adquire expressão própria, e a experiência segue curso, também de modo artefactual. “O branco intermediário é determinado pelo arabesco do papel – cor recortada que confere a esse branco – ambiente uma qualidade rara e impalpável. Essa qualidade é a do contraste. Cada grupo particular de cores tem em si mesmo uma atmosfera particular[20]”. Não existe tela em branco. Mas se fizéssemos hipótese, e suprimíssemos o ocaso, ou a necessidade de se colar em jazz, o que nos restaria seria o branco, a plena disponibilidade. O ocaso faz com que a disponibilidade se converta em instituição, e o branco em outras cores a serem recortadas. A enunciação é o momento da colagem, da

reação ao ocaso pela oportunidade de invenção. “Não basta pôr as cores, por belas que sejam, umas ao lado das outras; é preciso que essas cores reajam umas sobre as outras. Senão há cacofonia. Jazz é ritmo e uma significação[21]”. O retorquimento do branco sobre si é que dá origem a duração das cores, deve, pelo jazzista, ser colocado sob a pressão do ambiente enunciativo. Há a necessidade para a colagem de um ambiente vibrante. Para “[...] dar vida a um traço, a uma linha, fazer existir uma forma [...]”, fazer nascer uma imagem[22].

Há que perceber que o concerto é mais ocaso e menos performance e a colação jazzística, mais performance e menos ocaso. A pequena quantidade de performance no concerto já o faz incapaz de carregar utopia. Onde há performance não há utopia. A performance é tudo aquilo que a utopia não é. O concertista não troca o seu ocaso pelo perigo, mas ainda assim não está inteiramente abrigado. A precipitação do jazzista faz com que utilize a matéria do ocaso para dar origem à imagem. A performance é uma arte do desabrigo. A utopia, por outro lado, por não se expor, não tem ocaso, não tem imagem (apenas no sentido residual, no qual tudo é imagem), ela é um abrigo integral. A pergunta seria, é possível a habitação sem desabrigo?

Mas o concerto e o jazz não são teatro, justamente pelo vínculo que têm com a performance. Se há inexorabilidade dramática, na performance ela não se dá sem resistência. A virtude da performance é que ela resiste a ser drama. A primeira associação é que há drama na utopia. A performance é o espaço da vulnerabilidade da enunciação, cuja única autoridade decorre do ocaso. O drama é protegido pelos ciclos abstratos que lhes foram fornecedores de origem. A performance é circunstancial. O drama é soberano. Por sua natureza soberana, o drama é manipulador, ele jamais diz uma coisa, porque sempre representa um ausente. A performance, para o bem e para o mal, não pode dissimular, porque a representação que abriga concerne ao mínimo necessário para poder dizer, e isso porque existe na performance a condenação ao nome próprio. A performance se fortalece, porque vulnerável, ela não falsifica a si própria. O drama se enfraquece na vulnerabilidade, pois sua verdade depende da negação. Por sua homologia com a utopia, o drama é de presença distante, pois seu espaço é pensado e o seu tempo é universal. Cabe dizer que mesmo pensadores que não formulam utopias pensam de um modo utopista ao se valerem da estrutura dramática. A performance demanda uma presença mais bruta do que a brutalidade, pois deve se fazer ontológica. Tal espaço atômico permite que o tempo e o espaço da performance possam ser verdadeiros, porque imprevistos. Sim, trata-se, pela instituição ontológica, de suportar a improvisação. Drama e performance não são conciliáveis. A estrutura da performance é reativa ao espetáculo, quanto mais ela é vista espetacular mais ela espetaculariza o público. Não haveria excesso em dizer que para a enunciação a performance é a concretude.

A distância entre a enunciação performática e a utopia também a torna bastante distinta da guerra. O drama, a guerra e a utopia estabelecem uma família constituinte. Elementos que se pretendem maiores do que a enunciação, e que, quando ditos, não dependem do ocaso, porque transcendem, o enunciador representa o invisível que se ausenta. Se o drama, a guerra e a utopia possuem os seus fins no começo, a performance é um passo no escuro. A performance habita a composição, e dela precisa tomar consciência para poder existir. O drama se refere a um amor pelo composto e pelo ódio à composição, a não ser pela narrativa da composição com história do estrato. Mas a performance adere à pura composição. A indolência ao enunciado tem a capacidade de mortificar o concerto e o jazz. Mais torpe do que o drama apenas o dramático, pois, na incapacidade

de fazer enunciação do ocaso, preenche o tempo com o falar de si[23]. O colador como o concertista substitui o falar de si do dramaturgo pela enunciação em nome próprio.

Se a indolência do auditório é capaz de matar a performance (e a vulnerabilidade é ultrapassada mortalmente pela indiferença), cabe ao enunciador pensar sobre a agressividade do drama para não ser calado. É preciso pensar para resistir ao frio. Ora, como impedir ter a alma crudelizada pelo dramaturgo ou pelo indolente? É preciso pensar que o dramaturgo não está ouvindo de verdade, o homem insensível aos ocasos, escuta e vê, mas não sente a necessidade de nada que não seja invisível ou vulgar. Ele percebe ao mesmo tempo a linguagem e a forma, e por isso não é capaz de permitir que o gosto de aprofunde. É preciso compreender que o dramaturgo apenas concede clareza para o invisível, apenas o soberano fala aos seus ouvidos, aquele que busca uma experiência como concertista ou jazzista é obscuro. “Essa obscenidade [ele não compreende] é a obscuridade associada com poesia para o bem do encontro, por uma estranha auto-divisão ou estranheza[24]”. A enunciação é o *Atemwende*, uma espécie de asma, de falta de fôlego para a invenção da voz. Apenas pela invenção da voz, a partir da hesitação do fôlego, pode o Outro, inclusive o dramaturgo, ser livre. O dramaturgo, e essa é a sua servidão, não compreende que só se pode falar do que ainda não existe e jamais do invisível. A enunciação faz da utopia uma brincadeira sem gosto. A utopia, com ou sem angústia, apenas assujeita, pelo invisível, o que existe, ao invés de libertar o concreto pelo porvir da concretude. O dramaturgo é incapaz de enunciar um meridiano.

[1] Celan, P. (2001). *The Meridian. Selected Poems and Prose of Paul Celan* New York, W.W. Norton & Company. p. 413.

[2] Ibid. “O poema busca, creio eu, também este lugar. O poema? O poema com suas imagens e tropos? [...] do que falo, então, propriamente, quando falo, desde esta direção, com estas palavras, do poema – não do o poema? Falo, pois, do poema que não existe! O poema absoluto – não, esse certamente não existe, não pode existir! Contudo há com cada poema real, há, com o poema menos pretensioso, esta pergunta inevitável, esta pretensão inaudita. E como seriam então as imagens?” p. 410.

[3] Valéry, P. (2009). Anexos. *Alfabeto*. Belo Horizonte, Autêntica Editora. p. 129. 1º de Março de 1932, no nº 12 da *Centaure*, suplemento literário do nº 4 da *Gazette Médicale de France*, entrevista com Valéry, publicada por André Marcou.

[4] Ibid. p. 131. “Meu prezado amigo, lamento muito, mas tropeço no Q, prefiro desistir”. Remontou René Hilsum quando perguntado sobre o alfabeto que encomendara a Valéry.

[5] Jarrety, M. Ibid. Posfácio. p. 91. “A cosmocronia do *Alfabeto* certamente superpõe-se a essa variação e a essa ordem, a essa abertura e a esse fechamento, mas de uma maneira, entretanto, toda ideal e como que compondo o horizonte sonhado, se quisermos, de alguma obra perfeita”.

[6] Ibid. p. 93.

[7] Valéry, P. (2002). *Fragments des mémoires d’un poème. Variété V*. Paris, Gallimard. p. 615.

[8] Valéry, P. (2009). *Alfabeto*. Belo Horizonte, Autêntica Editora. p. 57. “Pois duas almas divididas se moviam separadamente em direção à sua semelhança: pois cada uma se atormentava por causa do afastamento interior de sua outra mesma, e a criava e a

recriava em si indefinidamente como suplício, e a tornava ora muito horrível e ora muito amável”.

[9] Ibid. “Basta então aos vivos, que tinham se acreditado eternamente separados, um encontro dos olhos, para que se descubram imediatamente um na alma do outro”. p. 61. “É por isso que é preciso dar os braços um ao outro, e as pálpebras fortemente cerradas, estreitar uma coisa viva, e refugiarmos em uma existência”. p. 67. Na propriedade, perdimento e morte; na impropriedade, encontro e sofrimento.

[10] Cummings, E. E. (2003). *eu: seis inconferências*. Lisboa, Assírio & Alvim. p. 105. “Mas um ser humano que é verdadeiro para si próprio – quem quer que ele próprio seja – é imortal; e todas as bombas atômicas de todos os antiartistas em tempo espacial jamais civilizarão a imortalidade”.

[11] Valéry, P. (2009). *Alfabeto*. Belo Horizonte, Autêntica Editora. p. 49.

[12] Matisse, H. (2007). *Jazz e os Papéis Recortados. Escritos e Reflexões sobre Arte*. São Paulo, Cosac Naify. p. 263. “Assim, estas páginas servem apenas como acompanhamento de minhas cores, do mesmo modo como os ásteres ajudam na composição de um buquê de flores mais importantes [...] puramente espetacular”.

[13] Ibid. p. 269-270. “Quando estou submisso e modesto, sinto-me profundamente auxiliado por alguém que me leva a fazer coisas que me ultrapassam. Mas não sinto nenhum reconhecimento por ele, pois é como se eu estivesse diante de um prestidigitador cujos truques me escapam. Então me sinto lesado do benefício da experiência, que deveria ser a recompensa por meus esforços. Sou ingrato sem remorsos”.

[14] Ibid. “Um artista nunca deve ser: prisioneiro de si mesmo, prisioneiro de um estilo, prisioneiro de um sucesso etc. Não escreveram os Goncourt que os artistas japoneses da grande época mudavam de nome várias vezes ao longo da vida? Isso me agrada: eles queriam preservar a liberdade”.

[15] Ibid. p. 274. “Note que não estou muito desanimado, visto que à tarde fiquei montando novas combinações de cores com o sistema do papel recortado. [...] Embora o resultado não tenha o encanto da operação de recortar, ainda assim as mesmas cores estão montadas [...]”.

[16] Ibid. p. 278.

[17] Ibid. p. 279.

[18] Ibid. p. 282. “É por isso que não posso determinar de antemão os signos que nunca mudam e que seriam uma espécie de escrita: isso paralisaria a liberdade de minha invenção”.

[19] Ibid. p. 284.

[20] Ibid. p. 285.

[21] Ibid. p. 285.

[22] Ibid. p. 286.

[23] Stein, G. (2009). *Composição como Explicação. Modo de Usar*. Rio de Janeiro, Berinjela. Não deixa de ser salutar que Stein veja que a guerra de 1914 calou a enunciação em privilégio da repetição dramática do mesmo. A composição ao se render

ao composto se tornou apenas um estado *moderno* de coisas.

[24] Celan, P. (2001). The Meridian. Selected Poems and Prose of Paul Celan New York, W.W. Norton & Company. p. 407.