

CENA PRÍSTINA: CAMPO EXISTENCIAL DA INVESTIGAÇÃO ESTÉTICA

PRISTINE SCENE: EXISTENTIAL FIELD OF AESTHETIC INVESTIGATION

Deise Abreu Pacheco*
dedeista@gmail.com

Este artigo propõe, por meio da apresentação de uma modalidade de criação textual nomeada *cena prístina*, uma abordagem teórico-prática de pesquisa no âmbito das artes performativas. Esta perspectiva está situada no contexto do pensamento do autor dinamarquês Søren Kierkegaard (1813–1855), tendo em vista o confronto filosófico entre entendimento conceitual e conhecimento experiencial, pensamento e existência. A noção intitulada *cena prístina*, compreendida como campo existencial da investigação estética, é interpelada a partir de três tópicos centrais: a escrita, a leitura e o dizer (Bajard 2005), práticas fundadas na contradição entre as instâncias da imediatidade e da linguagem.

Palavras-chave: *Cena prístina*. Criação textual. Estética existencial. Imediatidade e linguagem. Poética do silêncio. Søren Kierkegaard.

Through the presentation of a modality of textual creation named *pristine scene*, this article proposes a theoretical-practical research approach in the field of performing arts. In view of the philosophical confrontation between conceptual understanding and experiential knowledge, thought and existence, this perspective lies within the context of the thinking of Danish author Søren Kierkegaard (1813–1855). The notion entitled *pristine scene*, taken as an existential field of aesthetic investigation, is addressed from three central topics: writing, reading and saying (Bajard 2005), practices grounded on the contradiction between the instances of immediacy and that of language.

Keywords: *Pristine scene*. Textual creation. Existential aesthetics. Immediacy and language. Poetics of silence. Søren Kierkegaard.



1. Introdução

O presente artigo interpelará o campo da investigação artística a partir da recepção de uma ideia peculiar de cena, elaborada por meio de um experimento de criação textual. Essa modalidade cênica será qualificada de *prístina*, por sua remissão à idealidade

* Universidade de São Paulo, Brasil.

estética de uma imagem primordial, cujo fruir desvela perspectivas existenciais, que serão abordadas por meio das instâncias da imediatidade sensível e da mediatidade da linguagem verbal.

No contexto brasileiro de pesquisa em artes cênicas, essa abordagem situa-se no âmbito da pedagogia do espectador (Desgranges 2003), que estabelece a relação do contemplador com a obra de arte, elaborando as possibilidades pedagógicas da experiência artística (Desgranges 2003, p. 17). Neste enfoque, a perspectiva pedagógica será tratada, por um lado, como prática autorreflexiva: o contemplador observa-se a si mesmo enquanto põe-se a observar a cena que investiga (Desgranges 2012, p. 213); por outro lado, como prática de criação textual: o contemplador é instigado a elaborar o que, imaginativamente, pode ser compreendido como uma apreensão primordial da sua ideia de cena.

Nessa ótica, autorreflexividade e criação textual abarcam uma atuação estético-pedagógica que envolve, por sua vez, regimes diversos de qualidade de atenção. Por conseguinte, a noção de qualidade de atenção enquanto modo de presença será abordada, no campo investigativo das artes performativas, no âmbito das “poéticas de transformação de si” (Quilici 2015). O ponto fulcral dessas práticas recai na ênfase conferida aos processos de formação do ator-performer que atrelam procedimentos criativos e artísticos à transformação dos modos de existência do próprio artista, intervindo radicalmente em sua relação com o mundo.

Com esse enquadramento, por conseguinte, partirei do pressuposto de que as posições de contemplador e de artista são dotadas de um potencial comum: o poder poético. Por meio dessa capacidade poética comum será, pois, enfatizado o aspecto contemplativo do processo criativo, enquanto uma ação de recuo (Quilici 2015, pp. 68–170) frente aos discursos *sobre* o fazer artístico para a investigação de uma escrita que, enraizada na experiência existencial (Quilici 2015, p. 20), evoque uma imagem prístina do próprio fazer artístico.

O anseio de imersão no âmago do fazer artístico expressa, portanto, a aspiração de fundo deste artigo que, partindo de um experimento de criação textual, situará a noção de *cena prístina*, primeiramente, como um recuo autorreflexivo frente a minha própria atuação artística enquanto encenadora e pesquisadora na área das artes cênicas.¹ À época que concebi esse experimento, há cerca de dez anos, começava a adentrar nos subterrâneos de uma indagação que vem ocupando-me nos últimos anos: por quais meios pode-se equacionar a esfera sensível e a esfera reflexiva da prática artística, tendo por enfoque o campo existencial da experiência estética? Essa questão recebeu tratamento específico em minha pesquisa de doutorado (*cf.* Pacheco 2018) a partir do estudo da obra do autor dinamarquês Søren Kierkegaard (1813–1855).²

¹ Sobre a minha produção artística e acadêmica acessar: <www.deisepacheco.com.br>, ou pelo canal brasileiro oficial do CNPq (Conselho Nacional do Conselho Científico e Tecnológico): <<http://lattes.cnpq.br/>>.

² A pesquisa de doutorado intitulada *Assistir e ser assistida: Vias e limites de uma estética existencial, Tateando a obra de Søren Kierkegaard* foi realizada no programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), com orientação do Professor Doutor Flávio Desgranges. A investigação foi viabilizada em virtude do financiamento integral recebido da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e da Coordenação de

Neste artigo, contudo, proponho-me a avançar em face dessa indagação tomando a ideia de *cena prístina* como perspectiva inédita de abordagem. Trata-se de um convite para revisitarmos experiências sobre o fruir da existência e o prazer de criar. Tais experiências serão tratadas à luz do pensamento de Kierkegaard, particularizadas pelos autores-pseudônimos Johannes *de silentio*, autor da obra *Temor e Tremor. Lírica Dialética* (1843) e pelo jovem Johannes Climacus, protagonista da novela inacabada *Johannes Climacus, ou De omnibus dubitandum est. Uma história* (1842–43). Essas obras serão interpeladas tendo em vista meu interesse em sondar a relação entre imediatidade e reflexão, instâncias filosóficas fundamentais para a abordagem kierkegaardiana da noção de existência, compreendida enquanto contradição, isto é, não identidade entre pensamento e ser.³

A principal consequência desse enfoque existencial para a investigação artística perscrutada refere-se à aposta metodológica de que a criação textual de *cenar prístinas* instiga o enfrentamento entre as esferas sensível e reflexiva da experiência estética, instaurando procedimentos performativos que, ao problematizarem os limiares entre a realidade imediata e a mediatidade da linguagem, poderão evocar imagens privilegiadas associadas ao prazer de criar, desafiando, assim, convenções estabelecidas pelo próprio fazer artístico.

2. *Cena prístina*: Um experimento de criação textual

*Mas quando um poeta moderno diz que
para cada um existe uma imagem em cuja contemplação
o mundo inteiro submerge, para quantas pessoas essa imagem
não se levanta de uma velha caixa de brinquedos?*
(Benjamin 2002, p. 102)

Minha cara leitora ou leitor,

Caso estivéssemos frente a frente a esta velha caixa de brinquedos a que se refere nossa epígrafe, qual *imagem-brinquedo* se levantaria para você?

Você a vê? *Espere*. Não a nomeie. *Recue*. Não diga nada ainda sobre ela. Simplesmente a veja. *Espere*. Não me conte *o que é*. Simplesmente tente descrevê-la em

Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), incluindo a Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior – BEPE (FAPESP) para estadia de pesquisa no *Søren Kierkegaard Forskningscenteret* – SKC (Centro de Investigação Søren Kierkegaard), na Universidade de Copenhague (Dinamarca), em 2015, com supervisão do Professor Doutor Joakim Garff (Processos FAPESP: 2014/04101-9; 2015/00330-6).

³ Sobre o assunto, Hannah Arendt (1993), no ensaio “O que é a filosofia da *Existenz*?”, afirma: “A moderna filosofia da *Existenz* começa com Kierkegaard. Não há filósofos da *Existenz* sobre os quais sua influência não se faça sentir” (p. 24). Ainda sobre a questão da não identidade entre pensamento e ser: “Uma vez que Ser e pensamento não são mais idênticos, que através do pensamento não posso mais penetrar na realidade própria das coisas, que a natureza das coisas não tem nada a ver com sua realidade, então a ciência, seja lá o que for, em nenhum caso produz mais uma verdade que o homem possua, uma verdade que o interesse. Este dar as costas às ciências foi frequentemente mal compreendido – especialmente em função do exemplo de Kierkegaard – como sendo uma atitude derivada do Cristianismo. Para esta filosofia, apaixonadamente dirigida para a Realidade, não importa que, em vista de um outro mundo mais verdadeiro, a ocupação com as coisas deste mundo distraia alguém da salvação da própria alma (como *curiositas* ou *dispersio*). O que essa filosofia quer é *este mundo, este mundo completamente*, que apenas perdeu precisamente seu caráter de Realidade” (Arendt 1993, p. 19, ênfase do original).

todos os seus pormenores. Quais seus tons? Suas formas? Tem cheiro? Gosto? E som? É densa ou diáfana? Quente ou fria? Você se recorda de alguma experiência afetiva específica que circunde essa imagem-brinquedo? Como descreveria as sensações dessa experiência?

Agora sugiro que você escreva tudo isso que ora está a contemplar. Espere. Escreva *continuamente*, sem intervalos, até finalizá-la.

Escreveu? Agora, por favor, pode ler o que foi escrito para si mesma(o)? Leia de modo que possa ouvir-se. Espere. Leia devagar. Agora *repita pausadamente* essa leitura como um *dizer do texto para si*.

Obrigada.

Ao levar em conta este singelo experimento, gostaria de partilhar três aspectos centrais que têm me interessado particularmente: o primeiro diz respeito fundamentalmente à *qualidade da atenção* gerada pelo efeito de minha interferência, ao sugerir-lhe *recuar* frente a certo automatismo (bastante plausível, é verdade!), em prontamente nomear, definindo conceitualmente *o que é* sua imagem-brinquedo; o segundo refere-se propriamente à prática da escrita que, não raro, suscita alguma *resistência* ao tornar a imagem contemplada objeto a ser enunciado pela linguagem verbal; e o terceiro vincula-se à instrução de *repetir a leitura* como um *dizer do texto para si*, que solicita um deslocamento da qualidade de atenção em direção à forma de dizê-lo, ou seja, pausadamente.

No primeiro caso, relaciono tal qualidade de atenção a um modo de presença, no qual se pressente algo *indeterminado*; no segundo, descobre-se uma *contradição*, que se inquieta por presumir-se *dúplice*.⁴ No terceiro, vislumbra-se outra perspectiva da qualidade de atenção enquanto modo de presença, aquela relativa a fenômenos sutis ligados à expressão física e vocal, que transbordam o campo estritamente linguístico.

Assim, a noção que intitulo *cena prístina* associa-se existencialmente a esses três aspectos destacados, os quais serão discutidos nas próximas seções do artigo.

Há cerca de dez anos, concebi minha própria cena prístina, a qual resultou de minha participação em uma ação artística.⁵ Na ocasião, a prática estético-pedagógica desenvolvida levou-me à elaboração de um texto, no qual expunha aos participantes da ação o modo como observava a mim mesma a observar, imaginativamente, àquilo que compreendia enquanto apreensão primordial de minha própria concepção de cena.

⁴ Esta duplicidade é composta, por sua vez, pelos conceitos de *imediatez* (realidade) e *linguagem* (idealidade), conforme se verá na seção 3.1 a seguir, em que a categoria existencial de consciência será abordada enquanto contradição.

⁵ Referente à prática desenvolvida em 07/05/2009 junto a alunos de graduação em Artes Cênicas, na disciplina de Improvisação Teatral do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP, sob responsabilidade do professor Flávio Desgranges, quando de minha atuação no projeto “Peça aos Poucos, experiências de repouso sobre o texto *Timon de Atenas*, de William Shakespeare”, idealizado e coordenado por Juliana Jardim (Programa de Ação Cultural – ProAC, da Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo, 2008/2009, Brasil). Cabe ressaltar que a noção de “ação artística”, atribuída à prática realizada, tem sido objeto de investigação recente no campo dos estudos teatrais e performativos, tendo em vista o impacto estético e sócio-político de práticas artístico-pedagógicas e/ou parateatrais associadas à produção de projetos em artes cênicas, em que “a atuação dos artistas não se limita ou está necessária e prioritariamente centrada na concepção de espetáculos ou na apresentação de obras de arte, mas se transfere também para outras ações em sua relação com a vida pública” (Desgranges 2012, p. 219).

Essa ideia de cena pode ser metaforicamente associada ao que neste experimento designo por imagem-brinquedo, tomando de empréstimo a sugestão lançada pela epígrafe. Contemplá-la é deixar o mundo submergir; é um recuo frente ao ‘mundo’ dos afazeres habituais, e ao ‘mundo’ dos discursos e das convenções. Alude, igualmente, ao conceito arcaico de *cena* (em grego, *skéné*) como barraca, ou tenda (Pavis 1999, p. 42), cuja finalidade era resguardar do olhar dos espectadores determinados procedimentos realizados pelos atores.⁶ Nesse sentido, o *espaço da cena* no teatro grego antigo era efetivamente um lugar para *não* ser visto.

A noção de *cena prístina* evoca, portanto, um espaço de resguardo, de refúgio. Um retiro, uma *reserva*. Reserva entendida, em seu viés polissêmico, enquanto *introspecção* e *ambiente preservado*. Assim, como modalidade de criação textual, proponho-a nas acepções de estado de ânimo e de lugar (físico e simbólico) que, ao perscrutar aspectos recônditos do processo criativo, expõe perspectivas existenciais da prática estética.

Dessa forma, o texto de minha *cena prístina*, que apresento a seguir, invoca um recuo frente a meu próprio envolvimento com o fazer teatral, a partir da remissão à singularidade de uma imagem primitiva; espécie de marco inaugural de uma consciência poética (em grego, *poiesis*, criação, produção).⁷

Em 2018, retomei a escrita, a leitura e o dizer desse texto. Trata-se de uma imagem-brinquedo; frente a ela, *todo o que* das coisas segue lento a dissipar-se, evanece. Contemplar a imagem-brinquedo é eternamente reescrevê-la, e silenciosamente esperá-la.

Do fundo da minha velha caixa de brinquedos, ergue-se uma barraquinha de pano. O teatro para mim era esta barraquinha, iluminada com uma lanterna de acampamento. Eu fechava as venezianas do quarto, deixava tudo escuro, para ver brilhar a barraquinha ao longe. Eu a assistia. Quieta. Incerta.

Em minha barraquinha não havia história. Só fantasia. Não uma fantasia que imagina coisas acontecendo dentro da barraquinha, ou fora dela. Mas uma fantasia que desfruta só daquilo mesmo; uma barraquinha iluminada no escuro de meu quarto.

Criar é para mim, sobretudo, conseguir voltar a esta Cena. Estar presente nela.

Minha história é de alguém que buscou a poesia da Cena, e que nessa busca fugiu do teatro para talvez reencontrá-lo um dia. Estar simplesmente presente; vestir os olhos que ainda podem ver ‘barraquinhas’.

⁶ “A *skéné*, na tangente da primitiva arena grega, foi o primeiro elemento estrutural introduzido no espaço cênico, seguindo-se, ao longo da história, por número crescente de recursos destinados à delimitação da área de representação. A *skéné*, que significa ‘barraca’ e deu origem as palavras ‘cena’ e ‘cenografia’, tinha a função original de possibilitar ao ator a troca de máscaras e de indumentária fora do alcance de visão do público” (Souza 2003, p. 33).

⁷ Do discurso de Diotima relatado por Sócrates: “De fato, tudo o que passa *do não-ser para o ser tem como causa a poiesis...*” (cf. Platão 2010, *O Banquete*, 205 c, ênfase minha). Segundo o tradutor Edson Bini: “... ποιησις... (*poiesis*), poesia, palavra geralmente empregada no seu sentido restrito e específico de criação literária sob a forma de versos métricos (poesia trágica, épica, idílica, lírica, etc., isto é, muitas das artes das musas), enquanto *no seu sentido original, lato e genérico, essa palavra significa simplesmente criação, produção*” (cf. Platão 2010, p. 81, nota do tradutor n. 151, ênfase minha).

Há uma música de Caetano Veloso que diz: “Com fé em Deus eu não vou morrer tão cedo...”⁸ Desejo que a infância destes olhos insista em atravessar meus dias, os dias desta vida que passa. Velhos olhos primitivos.

Fazer fugir o teatro – parafrasear pela metade uma ideia de Jean-Pierre Sarrazac (no caso, ele disse: “ façamos fugir o drama à nossa frente”)⁹; é me deixar soltar todo o teatro que faz perder o escuro daquele quarto, escuro donde se levanta a barraquinha na encosta da janela. Uma barraquinha que parece dizer:

– Eu tô te esperando.¹⁰

Com meu afeto, D.

3. Os dois Johannes: A escada, o silêncio e a linguagem

A obra do autor dinamarquês Søren Kierkegaard (1813–1855) inscreve-se, em grande medida, sob a peculiaridade da figura autoral de múltiplos pseudônimos que assinam uma robusta diversidade de textos estético-filosóficos. Neste sentido, seu pensamento caracteriza-se, de forma eloquente, polêmica e instigante, como a produção poética (Gr., *Poiesis*, criação, produção) de um autor de autores.

Dentre eles, mencionarei pontos específicos dos escritos de Kierkegaard relativos às figuras de Johannes Climacus e Johannes *de silentio*. Ao aludir a estes dois ‘Johannes’ – ou dois ‘Joões’ escandinavos – intenciono interpelar a relação entre as instâncias filosóficas da imediatidade e da linguagem com vistas a discutir a noção de *cena prístina*, segundo os aspectos destacados anteriormente, que serão ampliados a seguir, em diálogo com a apresentação desses autores kierkegaardianos.

*Johannes Climacus, ou De omnibus dubitandum est. Uma história*¹¹ é um texto inacabado, apenas publicado em 1872, cerca de dezessete anos após a morte de Kierkegaard. É provável ter sido escrito entre os anos de 1842-43, período em que também veio à luz a obra *Temor e Tremor. Lírica Dialética* (1843), assinada por Johannes *de silentio*.

⁸ Da música *Araçá Azul*, de Caetano Veloso, do álbum LP de mesmo nome. São Paulo: PolyGram; Philips, 1973.

⁹ Sarrazac (2002, p. 236).

¹⁰ Texto de minha autoria, concebido em 2009, nunca publicado, foi retomado como exercício de reescrita em 2018.

¹¹ “É preciso duvidar de tudo” é a tradução desta expressão latina. O subtítulo latino escolhido por Kierkegaard faz lembrar a formulação de Descartes na obra *Princípios de Filosofia* (1ª parte, 1), a qual Hegel citará como marco de uma “nova idade da filosofia” em suas *Lições sobre a História da Filosofia*, cf. Prefácio de Jacques Lafarce, em Kierkegaard 2003, p. XVII. Este escrito inacabado e não publicado em vida por Kierkegaard, a rigor, não é um texto assinado por Johannes Climacus, autor pseudônimo das obras *Migalhas Filosóficas* (1844) e *Pós-Escrito Conclusivo Não Científico às Migalhas Filosóficas* (1846); Kierkegaard não atribui a autoria do escrito nem a si mesmo, nem ao pseudônimo (cf. Barrett, 2015, p. 119). Contudo, ainda que incompleta, e não assinada por Johannes Climacus, a obra explícita perspectivas nascentes relevantes sobre o caráter desse autor pseudônimo que irá empreender, nas obras citadas acima, uma investigação profunda acerca das implicações da filosofia moderna frente à noção de *existência*; sobre o assunto, recomendo a pesquisa de Gabriel Ferreira da Silva (2015) sobre as relações entre *ser e pensar* no campo de uma ontologia kierkegaardiana, fundamentada no sentido de *ser* enquanto *atualidade/realidade efetiva (Virkelighed)* e, sob essa qualificação, correspondente ao âmbito da *Existência* como *Inter-Esse*.

3.1. CLIMACUS (escada)

A obra, protagonizada por Johannes Climacus, pode ser considerada uma novela filosófica. Retrata de forma *sui generis* a história de um jovem estudante devotado a percorrer, com toda a substância de sua vida, as melindrosas escaladas do pensamento. Seu nome próprio alude a um monge cristão bizantino do século VI–VII d.C, que viveu como eremita no Monte Sinai; inspirado pela narrativa bíblica do sonho de Jacó (Gênesis, 28), escreve *A Escada para o Paraíso (Scala Paradisi)*, de onde deriva a forma latinizada do nome ‘Climacus’ (em grego, *klimax*), que significa ‘escada’. Para o enfoque pretendido, esta imagem nos é bastante fecunda. Podemos associar a frágil figura do jovem Johannes com a própria vulnerabilidade do movimento de ascensão ao conhecimento existencial, sugerindo sua escalada orientada à filosofia – no sentido forte do termo: *philo-sophia*, “amor pela sabedoria” (Hadot 2014, p. 262) – como uma espécie de *exercício espiritual* ou *meditação*.

Ao propor esta abordagem, remeto-me à noção de exercício ou meditação [Gr. *Askesis* ou *Meletè*] que Pierre Hadot (2014) reconhece como típico da filosofia antiga, na qualidade de “um desenraizamento da vida cotidiana: é uma conversão, uma mudança total de visão, de estilo de vida, de comportamento” (Hadot 2014, p. 58). Nesse sentido, a vida filosófica, enquanto exercício ou meditação, implica um comprometimento completamente diverso daquele empreendido tão somente pelo discurso filosófico, pois exprime um *modus vivendi*.

Isso não quer dizer que a filosofia moderna não tenha reencontrado, por vias diferentes, certos aspectos existenciais da filosofia antiga. É preciso dizer, aliás, que esses aspectos jamais desapareceram completamente. Não é um acaso, por exemplo, que Descartes intitule uma das suas obras *Meditações*. São efetivamente meditações (*meditatio* no sentido de exercício) segundo o espírito da filosofia cristã de Santo Agostinho, e Descartes recomenda praticá-las durante algum tempo (...). Pode-se dizer que esse discurso, nutrido da filosofia antiga, ensina a transformar radical e concretamente o ser do homem, a fazê-lo alcançar a beatitude. (Hadot 2014, p. 270)

No contexto moderno da novela filosófica de Kierkegaard, recorre-se, assim, à noção de meditação, compreendendo-a como tributária da filosofia antiga enquanto exercício espiritual, ou seja, uma prática racional, imaginativa ou intuitiva (Hadot 2014, p. 245). Tal exercício está comprometido com um *viver* filosófico que é substancialmente diverso de uma filosofia acadêmica, concebida pelo *discurso* filosófico, “que se desenvolve nos cursos, que se consigna em livros, um texto do qual se pode fazer a exegese” (Hadot 2014, p. 269).

Sob este enfoque, as meditações de Johannes Climacus — enquanto exercício racional e imaginativo — começam desde cedo, quando o menino, em vez de se encantar com os contos de fadas, deslumbra-se com “a intuição e as reviravoltas da dialética. Estes foram seus divertimentos de infância, seus brinquedos de rapaz, seu

prazer da mocidade” (Kierkegaard 2003, p. 17; SKS 15, 21).¹² Em sua tenra juventude, silenciosamente percorre os largos e misteriosos caminhos do pensar, sendo descrito como alguém totalmente estranho ao mundo. Em sua estranheza, vive retirado, e de forma zelosa e metódica, dedica-se ao que parece ser a mais perigosa e fascinante aventura de todos os tempos: subir e descer os degraus de sua incrível ‘escada para o paraíso’.

Seu prazer consistia em começar por um pensamento particular, a partir dele seguir o caminho da consequência, escalando degrau por degrau até um pensamento mais alto; pois a consequência era a seus olhos uma *scala paradisi* (escada para o paraíso), e sua beatitude lhe parecia maior até que a dos anjos. Com efeito, tendo alcançado este pensamento mais alto, ele experimentava uma alegria indescritível, uma voluptuosidade apaixonada em mergulhar sob as mesmas conseqüências no raciocínio inverso, até chegar ao ponto do qual partira. (...) Nos períodos felizes seu caminhar era ligeiro, quase flutuante; em outros momentos, temeroso e inseguro. Com efeito, durante o tempo que ele se esforçava para escalar os degraus, quando a consequência lógica ainda não pudera abrir um caminho, ele se sentia acabrunhado, porque temia deixar escapar os múltiplos argumentos que tinha prontos, mesmo sem mostrarem sua clareza e sua necessidade. (Kierkegaard 2003, pp. 7–8; SKS 15, 17)

Com essa citação chamo a atenção à forma como o jovem estudante Climacus conduz suas escaladas investigativas pelo ‘caminho da consequência’, designadas, não obstante, por uma expressividade afetiva e lúdica. A contundência dessa expressividade da linguagem é flagrante ao longo de toda a obra, tornada patente, a exemplo do excerto citado, pela tonalidade afetiva de expressões tais quais: ‘alegria indescritível’ e ‘voluptuosidade apaixonada’; e de estados de ânimo como: ‘temeroso e inseguro’, ‘acabrunhado’, ‘a beatitude lhe parecia maior até que a dos anjos’, ‘andar flutuante’, dentre outros. Essas formas expressivas, ao enfatizarem poeticamente os efeitos empíricos de um viver filosófico, sublinham, igualmente, o pendor irônico do empreendimento, se considerado a partir do enfrentamento existencial de fundo, cuja preocupação fulcral consiste em confrontar as noções de conhecimento conceitual e saber experiencial, isto é, pensamento e ser.

O caráter aparentemente ingênuo com que o rapaz debruça-se sobre o mérito filosófico de problemas avidamente ruminados, a partir do árido universo especulativo que o rodeia, instila especial beleza à narrativa.¹³ O corolário irônico do esforço,

¹²Adotarei a norma internacional para a pesquisa da obra de Kierkegaard que exige a inclusão da referência ao texto original em dinamarquês, junto à tradução utilizada. Por conseguinte, utilizarei a referência às obras completas do autor designadas pela sigla SKS (*Søren Kierkegaards Skrifter*). Trata-se de 28 volumes de texto original e 28 volumes de comentários organizados por Niels Jørgen Cappelørn, Joakim Garff, Jette Knudsen, Johnny Kondrup, Steen Tullberg, Anne Mette Hansen e Tonny Aagaard Olesen para a publicação da quarta edição das obras do autor, principiada em 1997 pela editora G. E. C. Gads Forlag de Copenhague, tendo sido concluída em 2013, em homenagem ao bicentenário de nascimento de Søren Kierkegaard. Utilizaremos sua última versão (1.8.1, 2014) disponível pelo acesso eletrônico: <<http://www.sks.dk/>>. A referência constará dos escritos do autor pela abreviatura: SKS, seguida, em algarismo arábico, do número do respectivo volume e página da obra em questão (SKS 5, 21, por exemplo).

¹³ Como exemplo, é de se apreciar o modo como o autor evidencia o afastamento do discurso filosófico moderno dos princípios de um autêntico viver filosófico: “Enquanto buscava ajuda de sua memória, sentiu-se completamente desconcertado ao constatar que, em seus discursos, nossos filósofos

todavia, recairá sobre o assunto central do projeto, enunciado desde o princípio: *De omnibus dubitandum est*, ou seja, ‘é preciso duvidar de tudo’. Desse modo, o tema da *dúvida* é cirurgicamente extraído de uma perspectiva filosófica estritamente abstrata para ser investigado filosoficamente enquanto *modus vivendi*; Johannes Climacus escalará todos os degraus que o levam da especulação teórica desinteressada *sobre* a *dúvida* para um turbulento ingresso *na* *dúvida* enquanto *categoria da consciência*.

Ele se perguntava qual seria a natureza da consciência quando tivesse a *dúvida* fora de si. Como é determinada a consciência na criança? Ela, propriamente, não tem nenhuma determinação, o que também pode ser expresso desta forma: ela é imediata. A *imediatidade* é precisamente a *indeterminação*. No imediato não há nenhuma relação, pois tão logo intervém a relação, o imediato é abolido. (...) A consciência não pode, então, permanecer na imediatidade? Esta era uma questão tola; pois, se o pudesse, não haveria simplesmente nenhuma consciência. Mas como pode ser suprimida a imediatidade? Graças à mediatidade que a suprime ao *pressupô-la*. O que é, então, a imediatidade? É a realidade (*Realitet*).¹⁴ O que é a mediatidade? É a palavra. Como esta suprime aquela? Por enunciá-la; pois aquilo que é enunciado é para sempre *pressuposto*. A imediatidade é a realidade, a linguagem é a idealidade, a consciência é a contradição. No momento em que enuncio a realidade, surge a contradição, pois o que eu digo é a idealidade. (Kierkegaard 2003, pp. 105, 107–108, ênfases do autor; SKS 15, 54–55)

Por conseguinte, a categoria da consciência existencial é concebida enquanto *contradição*. Esta, por sua vez, é engendrada em virtude da *duplicidade* composta pelos conceitos de *realidade* e *idealidade*. Em face dessa duplicidade, a consciência exprime a *relação* entre eles.

Na realidade, isoladamente, não há nenhuma possibilidade de *dúvida*; quando eu a expresso na linguagem, ocorre a contradição, já que não a expresso, *mas produzo outra coisa*. Na medida em que o dito deve ser uma expressão para a realidade, eu a coloquei em relação à idealidade, e, na medida em que *o dito é produzido por mim*, coloquei a idealidade em relação à realidade. (...) A realidade não é a consciência, a idealidade tampouco, e contudo a consciência não existe sem ambas, e esta *contradição* é o ser da consciência e sua essência. (Kierkegaard 2003, pp. 108–110, minhas ênfases; SKS 15, 55–56)

praticamente não haviam dito uma palavra a respeito das vicissitudes e aventuras às quais se expunha quem começava a duvidar de tudo. (...) Não era bem verdade que não ouvira uma palavra dos nossos filósofos a esse respeito, mas, refrescando em sua memória o pouco que ouvira, teve que admitir que não era nada, e que era normal, por sua vez, que a observação tivesse apenas lhe desanimado. Certo dia, ao se discutir o significado de se ter duvidado como preâmbulo para evolução da filosofia, soube da seguinte observação: ‘Não de deve perder tempo duvidando, deve-se começar logo a filosofia’. Os ouvintes acolheram esta explicação com a mesma alegria que os católicos acolhem o anúncio de uma indulgência. Johannes, porém, ficou tão envergonhado por estas palavras, que se desejou bem distante a fim de que ninguém o notasse. (...) Johannes despediu-se de uma vez por todas desses filósofos. Mesmo que, aqui ou ali, ouvisse alguma observação solta, resolveu não mais atentar a elas, dadas tantas experiências entristecedoras que tivera, de como eram enganadoras estas palavras. Seguiu, então, o método que fora habituado a seguir, o de tornar tudo tão simples quanto possível” (Kierkegaard 2003, pp. 100–102; SKS 15, 52–53).

¹⁴ De acordo com os tradutores e comentadores Howard V. Hong e Edna H. Hong, nesta obra, Kierkegaard usa os conceitos de ‘realidade’ (*Realitet*) e ‘atualidade/realidade efetiva’ (*Virkelighed*) de forma sinônima (cf. Kierkegaard 1987, p. 331, nota 17).

A asserção do jovem Climacus de que a contradição resultante da relação entre realidade e idealidade é a essência da consciência indica, portanto, a impossibilidade da linguagem verbal em enunciar a realidade *qua* imediatidade. Ademais, ao longo de sua argumentação, Johannes Climacus diferenciará nitidamente as noções de *reflexão* e de *consciência* enquanto *dicotômica* e *tricotômica*, respectivamente. Essa distinção aprofundará, por sua vez, o entendimento do autor de que a enunciação da imediatidade pela linguagem, ao fundar-se em uma contradição, resultará na *produção de outra coisa* que, por seu turno, é produzida por alguém concreto, isto é, um *indivíduo singular* (*den Enkelte*).¹⁵

Estabeleceu neste sentido a seguinte definição: a reflexão é a possibilidade da relação, a consciência é a relação cuja forma primeira é a contradição. Ele também notou que é daí que provém que as determinações da reflexão sejam sempre *dicotômicas*. Assim, as determinações seguintes: idealidade e realidade, alma e corpo, conhecer – o verdadeiro, querer – o bem, amar – o belo, Deus e o mundo, etc. – são determinações da reflexão. Na reflexão elas se tocam mutuamente, de tal modo que uma relação torna-se possível. As determinações da consciência, ao contrário, são *tricotômicas*, o que a língua também demonstra, pois quando digo: *eu* tomo consciência *desta impressão sensorial*, eu formulo uma tríade. (...) Caso não houvesse nada mais do que dicotomias, não haveria a dúvida; pois a possibilidade da dúvida consiste justamente neste terceiro, que coloca os dois em relação recíproca. (Kierkegaard 2003, pp. 110–113, ênfases do autor; SKS 15, 56–57)

Essas premissas são relevantes à proposta experimental de *cena prístina*, visto que explicitam o método de abordagem das instâncias da imediatidade e da linguagem associadas aos dois primeiros aspectos centrais enfatizados no experimento de criação textual descrito na seção 2.

O primeiro aspecto alude à qualidade de atenção resultante do efeito sugerido pela *ação de recuo* frente à tendência de definirmos conceitualmente o objeto-brinquedo contemplado. Nesse caso, relaciono tal qualidade de atenção a um modo de presença que, por sua vez, vincula-se à experimentação de algo *indeterminado*. Sugere-se, nessa situação, que a ação de recuo frente ao campo conceitual, ou seja, à instância da idealidade da linguagem, favorece um modo de presença que, embora de caráter tênue e fugidío, tende a aguçar a *percepção sensível* do participante do experimento acerca da natureza indeterminada da instância da imediatidade. No exato momento em que, durante a instrução do experimento, eu sugiro ao participante que *espere e recue* diante da imagem-brinquedo contemplada, interpõe-se um limite que, por um lado, fortalece a qualidade da atenção em manter-se presente frente à imagem contemplada, e, por outro, propõe ao participante que destitua essa imagem de determinações conceituais para

¹⁵ A concepção de “indivíduo singular”, uma das principais categorias do pensamento de Kierkegaard, apresenta-se nesta obra, de forma abrangente, pela rica caracterização da personalidade e da maturação de seu protagonista Johannes Climacus ao longo da narrativa, e de forma específica, no caso do excerto citado, pela ênfase ao recurso narrativo em primeira pessoa: “Na medida em que o dito deve ser uma expressão para a realidade, *eu* a coloquei em relação à idealidade, e, na medida em que o dito é produzido *por mim*, *coloquei* a idealidade em relação à realidade” (Kierkegaard 2003, pp. 108–110, minhas ênfases; SKS 15, 55–56). O termo dinamarquês *Den Enkelte* é usualmente traduzido para a língua portuguesa por ‘indivíduo singular’ para destacar o sentido de ‘único’ presente na língua de partida. Essa escolha tradutória, por sua vez, está em consonância à forma consagrada pela recepção do autor em língua inglesa que habitualmente traduz o termo por *single individual*.

perscrutá-la sensorialmente. Logo, tais efeitos estéticos convidam ao refinamento da sensibilidade acerca de percepções do indefinível e do indeterminado.

O segundo aspecto trata da prática de escrita, que desafia o participante a lidar com a dificuldade de transfigurar a imagem contemplada em linguagem verbal. Em tal caso, constata-se a manifestação de que a *consciência* é uma *relação*, cuja forma primeira é a *contradição* (Kierkegaard 2003, p. 111; SKS 15, 56). Sob a ótica da criação textual proposta, essa *relação contraditória* é, por conseguinte, compreendida pela tarefa do participante em ter de pôr em palavras justamente àquilo que fora então perscrutado segundo uma orientação eminentemente sensorial, aproximando-se da têne e fugidia percepção do indeterminado. Além disso, essa etapa do experimento conduz o participante a embrenhar-se poeticamente em sua própria concretude enquanto indivíduo singular; por meio da criação textual fundada na contemplação de uma imagem prístina, explicita-se a categoria da consciência enquanto *dimensão tricotômica*, ou seja, evidencia-se a contradição constitutiva da própria existência, pois ‘o dito é produzido *por mim*’, fazendo emergir da relação entre a imediatidade e a idealidade (*i.e.*, reflexão), uma contradição que *me* concerne.¹⁶

Assim, baseando-se nessas premissas filosóficas, a noção de cena prístina situa-se enquanto campo existencial de investigação estética.

3.2. *de silentio (sobre o silêncio ou do silêncio)*¹⁷

Johannes *de silentio* é o autor kierkegaardiano que assina *Temor e Tremor. Lírica Dialética* (1843). Seu nome indica que o tema do *silêncio* deve ocupar um lugar de grande importância nessa obra, cujo assunto central versa sobre o enfrentamento entre especulação filosófica, existência poética e a experiência na fé: “Apesar de se encontrarem reunidas as condições para transpor todo o conteúdo da fé para a forma de conceito, tal não levou que se entendesse a fé, a que se entendesse como se entrou na fé ou como a fé entrou em cada um” (Kierkegaard 2009, p. 52; SKS 4, 103).

No manuscrito final da obra, o nome do autor é referido por Kierkegaard como “uma pessoa poética, como apenas existe entre os poetas” (Kierkegaard 2009, p. 46,

¹⁶ O jovem Climacus explicitará que enquanto a reflexão é *desinteressada*, a consciência situa-se enquanto *interesse* (Lat. *Inter-esse*, ser entre, ser intermediário): “A reflexão é a possibilidade da relação. Isto também pode ser expresso da seguinte forma: a reflexão é *desinteressada*. A consciência, ao contrário, é a relação e, portanto, o interesse, dualidade que se exprime inteiramente e com concisa ambiguidade na palavra ‘interesse’ (*interesse*)” (Kierkegaard 2003, p. 113, ênfases do autor; SKS 15, 57). Em dinamarquês, os termos *interesse* (com grafia e sentido idênticos ao termo utilizado em português) e *interessere* (em português, o verbo interessar), que derivam do latim, são motivo de jogo de palavras com a etimologia de *inter-esse* (cf. Kierkegaard 2003, p. 113, nota dos tradutores). Gabriel Ferreira da Silva, cuja tese de doutorado aborda a noção de *inter-esse*, dentro do pensamento de Kierkegaard, como princípio ontológico do conceito de Existência, e sua implicação para uma “Ciência ou saber existencial” (*Existential videnskab*), assim se refere a esta ocorrência textual em *Johannes Climacus ou De Omnibus Dubitandum Est*: “Kierkegaard pretende estabelecer a relação entre Interesse (*Interesse*, no original dinamarquês) e a expressão latina ‘interesse’ captando, com isso, uma ‘dualidade’ (*Dobbelthed*) ou uma ‘fecunda ambiguidade’ (*prægnant Tvedydighed*). (...) A tese aí expressa é que a diferença fundamental entre ‘reflexão’ (*Reflexion*) e ‘consciência’ (*Bevisthed*) se dá pelo fato de que, se na primeira pode haver tratamento de um objeto a ser conhecido sem que o sujeito cognoscente com ele se relacione, por consciência, Climacus entende o estado de implicação necessária do sujeito que pensa *qua* presente a si mesmo enquanto maneja os objetos mentais dos quais dispõe” (Silva 2015, p. 74).

¹⁷ Cf. Oxford Latin Dictionary (1968), verbete “silentium”.

nota da tradução). Em *Temor e Tremor*, Johannes *de silentio*, por sua vez, definirá o poeta como o gênio da recordação, cuja tarefa é louvar fielmente os feitos do herói. Nesse sentido, tomará para si a tarefa de recordar a obra de uma personalidade que, em suas palavras, é a maior que já existiu: o patriarca bíblico, Abraão.

Houve quem fosse grande pela sua força e quem fosse grande pela sua sabedoria, e houve quem fosse grande pelo seu amor; *mas Abraão foi o maior de todos*, grande pela fortaleza cuja força é fraqueza, grande pela sabedoria cujo segredo é loucura, grande pela esperança cuja forma é insânia, grande pelo amor que é ódio para consigo próprio. (Kierkegaard 2009, p. 67, ênfase minha; SKS 4, 113)

Entretanto, como evidencia a citação, as qualidades da figura de Abraão destacadas pelo poeta enfatizam, dialeticamente, a peculiaridade de características nada heroicas: fraqueza, loucura, insânia e ódio. De fato, na concepção de Johannes *de silentio*, o patriarca não pode ser considerado herói; pois, classicamente, essa noção presume que, quais forem seus feitos, serão justificáveis do ponto de vista universal. Em outras palavras, a ação heroica implica um domínio *comunicável* e, portanto, *compreensível* aos partícipes comuns à narrativa, mesmo quando envolve dimensões trágicas, a exemplo de Agamêmnon, que deve sacrificar sua filha Ifigênia. Esse definitivamente não é o caso da narrativa que consta da passagem bíblica do Antigo Testamento (Gênesis, 22). Conhecida como “O sacrifício de Abraão”¹⁸, conta-nos o momento em que o patriarca, posto à prova por Deus, aceita sacrificar seu amado filho Isaac; ao final, o ato não é consumado, em virtude da intervenção de um anjo. Para Johannes *de silentio*, a fé de Abraão não pode ser justificada eticamente, isto é, no âmbito do universal. Com efeito, escapa ao pensamento, portanto, à linguagem verbal, inscrevendo-se sob o signo do indizível.

Em momento algum, portanto, é Abraão herói trágico, é antes algo completamente diferente: *ou um assassino ou um crente*. Não tem a determinação intermédia que salva o herói trágico. Sou portanto *capaz de* entender o herói trágico, *mas não entendo Abraão*, embora *em sentido um tanto delirante o admire* mais do que todos os outros. (...) Por conseguinte, ao passo que o herói trágico é grande pela sua virtude moral, Abraão é grande por uma virtude puramente pessoal. (...) Fica aqui demonstrada a necessidade de uma nova categoria para entender Abraão. O paganismo não conhece uma relação desta espécie com a divindade. O herói trágico não estabelece qualquer relação privada com a divindade; contudo, o ético é o divino e o paradoxo aí existente é por isso passível de ser mediado no universal. Não se pode mediar Abraão, o que também é exprimível desta maneira: *ele não pode falar*. Assim que *eu falo, exprimo o universal e, se não o fizer, ninguém me entende*. (Kierkegaard 2009, pp. 115–119, ênfases minhas; SKS 4, 150–151, 153)

Por conseguinte, nota-se uma das perspectivas pelas quais o pendore ao silêncio está enunciado no nome próprio de Johannes. Neste caso, o poeta dialético estará a falar *sobre o silêncio* como limite da linguagem. Contudo, haverá o autor de instaurar outro artifício para que o problema seja apresentado como exercício francamente poético, em

¹⁸ Do capítulo 22 do Livro de Gênesis, consta o título: “O sacrifício de Abraão” (cf. Bíblia de Jerusalém 2013, p. 61).

que sua admiração — algo delirante, como admite — pelo ato de fé abraâmico possa ser pristinamente posicionada. Assim, *de silentio* convidará o leitor a ingressar neste paradoxo por meio de um capítulo de *Temor e Tremor* intitulado *Stemning*, cuja tradução para a língua portuguesa remete a *afinação*, disposição, atmosfera, tonalidade afetiva, dentre outras. Na língua dinamarquesa, este termo está associado à voz (*Stemme*), à prática de afinar instrumentos, podendo também implicar uma dimensão perceptiva sincrônica entre interioridade e exterioridade, como no caso da interação entre clima atmosférico, sensações de ambiência e estados de ânimo, por exemplo: um clima pesado, um sentimento nebuloso, etc. No pensamento de Kierkegaard, a noção de *stemning* se situa em meio ao anseio filosófico a uma forma de comunicação que sintonize a *afinação* entre *o que e como*; entre aquilo que é pensado e o modo como é expresso; entre conhecimento e existência; pensamento e ser. A principal decorrência dessa concepção, no campo de nosso interesse, dirá respeito à relação entre a obra e sua recepção, uma vez que, para Kierkegaard, a poesia e a arte, assim como a ciência, devem pressupor uma *afinação* entre quem produz e quem recebe, entre autor(a) e leitor(a).¹⁹ Esta exigência nos leva a considerar, então, que o grande desafio para Johannes *de silentio*, o poeta dialético, isto é, o poeta-pensador, será criar *outra* linguagem; não aquela que se estabeleça unicamente pela positividade do discurso, mas que se constitua, acima de tudo, por uma investigação sobre seu *esgotamento*: uma *poética do silêncio*.

Com isso, desdobra-se um revés adicional ao nome próprio do autor; como pensador, Johannes *de silentio* compromete-se a meditar *sobre o silêncio*, esquadrinhando os limites da linguagem; como poeta, envolve-se no exercício *do silêncio*, levando a linguagem ao seu limite. Desse entrelaço, observa-se que a própria obra *Temor e Tremor. Lírica Dialética* resulta da insistência de seu autor em experimentar – e oferecer em experimento – os limiares entre conhecimento e existência, idealidade e imediatidade, *palavra e gesto*.

o nome do autor pseudônimo [Johannes *de silentio*] é explicado pelo fato da *própria obra* ser obcecada com a impotência da linguagem, com a comunicação não-verbal, com sinais, e com o profundo significado do gesto silencioso. (Garff 2005, p. 252, ênfase do autor, minha tradução)

A vastidão de um gesto desgarrado da palavra, mas encarnado na singularidade concreta da existência, está igualmente indicado pelo título mesmo da obra assinada por *de silentio*; o *tremor* é a reação física evidente para uma situação vivida em *temor* (Garff 2005, pp. 257-258). Neste caso, podemos assentir que, por vezes, um *gesto falará mais alto* que qualquer discurso.

O não-rompimento do silêncio por parte de Abraão surge em *Temor e Tremor* como algo que não se prende apenas com a natureza dos laços que o unem a Deus e a Isaac, à humanidade e ao núcleo da casa de Abraão, mas antes se radicaliza na sua vivência da fé, pois a grandeza da fé de Abraão não está contida *no que ele é capaz de dizer*, mas *no que*

¹⁹ Cf. Kierkegaard (2010, p. 17, nota 28). Em referência ao campo da recepção do efeito estético associado à prática artística em uma abordagem kierkegaardiana, (cf. Pacheco 2018, pp. 160–167).

ele é capaz de fazer, nos seus ‘movimentos’. Decide não falar, mas passa por uma provação terrível; consegue porém repetir-se exactamente como já havia sido antes dessa provação, ou seja, não tem que sacrificar Isaac, recebe novamente o filho da promessa e é feliz no cumprimento dessa promessa, *ao passo que nós nunca seremos capazes* de executar estes ‘movimentos’. (Sousa 2009, pp. 18–19, minhas ênfases)

A realização da fé abraâmica está assim associada à plenitude de seu gesto; neste contexto, o silêncio identifica-se à própria fé. Contudo, para Johannes *de silentio* esta plenitude não está ao seu alcance, por mais que a admire. Portanto, na condição de poeta, será apenas capaz de *afinar-se* existencialmente ao ato de fé abraâmico de um modo *lírico*.

Não consigo fazer o movimento da fé, não consigo fechar os olhos e precipitar-me cheio de confiança no absurdo; é para mim uma impossibilidade, mas não me orgulho disso. Estou convencido de que Deus é amor; este pensamento tem para mim uma *validade lírica prístina* [*oprindelig lyrisk Gyldighed*].²⁰ (Kierkegaard 2009, p. 88, ênfase minha; SKS 4, 129)

Desse modo, posicionando-se em *temor e tremor* frente à narrativa bíblica, o autor se lançará a refleti-la admitindo-a *impensável*, i.e., inimaginável, irrepresentável. Esta abordagem será a forma de expressão por excelência do esgotamento de seu próprio discurso *sobre o silêncio*, e, concomitantemente, seu desafio em criar outra linguagem, *do silêncio*.

O capítulo de abertura de *Temor e Tremor*, intitulado *Stemning*, investe precisamente em um exercício poético dessa magnitude: conta-nos a história de um homem que, com o passar dos anos, descobre que quanto mais se põe a pensar sobre a passagem bíblica do “Sacrifício de Abraão”, menos a compreende.

Era uma vez um homem que escutara em criança essa linda história acerca de como Deus tentou Abraão, de como ele resistiu à tentação, guardou a fé e pela segunda vez recebeu um filho contra a sua expectativa. Quando ficou mais velho, leu a mesma história com uma admiração ainda maior, *pois que a vida separara o que estivera unido na simplicidade inocente da infância*. Quanto mais velho ficava, tanto mais o pensamento regressava a essa história, tanto maior e mais forte era o seu entusiasmo e, contudo, *era cada vez menos capaz de entender a história*. (Kierkegaard 2009, pp. 55–56, ênfases minhas; SKS 4, 105)

Inconformado com a progressiva perda de entendimento, o homem se sentirá compelido a projetar-se como testemunha ocular do episódio, passando a imaginar outras versões da narrativa.²¹ Contudo, sua imaginação se mostrará incapaz de representar a passagem bíblica tal qual descrita em Gênesis 22, ou seja, ele reiteradamente fracassará em retomar sua própria compreensão prístina da história: “pois que a vida *separara* o que estivera unido na simplicidade inocente da infância” (*ibidem*). Tal separação dramatiza, pois, o afastamento entre um saber vivido na ‘simplicidade da infância’ e um saber elaborado pelo pensamento, ou seja, o

²⁰ Associa-se à espontaneidade; à compreensão do gênero lírico como o campo mais imediato da criação poética, i.e., movido pela afinação (*stemning*) (cf. SKS 4, 129, comentário 18).

²¹ Cf. Kierkegaard (2009, pp. 58–64; SKS 4, 107–111).

afastamento entre os âmbitos da imediatidade e da reflexão (*i.e.*, idealidade, linguagem verbal). Na perspectiva de uma poética *do* silêncio, portanto, a ênfase colocada no *afastamento* entre esses âmbitos convida a adentrarmos em dimensões não-verbais da linguagem.

No campo das artes cênicas e performativas, o silêncio tanto pode se referir ao limite da linguagem verbal, enquanto esgotamento discursivo, quanto às fronteiras entre outras linguagens expressivas.

O silêncio pode guardar aquilo que *não é capturado no registro verbal*, reter uma intensidade que, por sua vez, é deslocada para um outro domínio de expressão (corporal, visual, etc.). (...) O teatro não oferece *apenas algo para ser visto* e interpretado pelo público, mas também *experiências de difícil decodificação*. O ‘teatro dos signos’, que se oferece a múltiplas leituras, *pode* conviver e confrontar-se com um ‘teatro das energias’, que mobiliza intensidades, sensações e fluxos *que resistem às leituras racionais*. (Quilici 2015, p. 64, minhas ênfases)

No contexto de nossa investigação, a dimensão não-verbal da linguagem, em consonância com a observação de Johannes *de silentio* de tão somente ser capaz de afinar-se à fé abraâmica por meio de uma ‘lírica prístina’, isto é, uma poética *do* silêncio, remete-nos ao afastamento entre os âmbitos da reflexão e da imediatidade que, por sua vez, tonifica a *distância* entre a *criação textual sobre uma imagem prístina* e a *própria experiência prístina* a que se refere essa imagem.

No tocante à proposta experimental de cena prístina, considerando-se os dois primeiros aspectos centrais discutidos na seção 3.1, o fortalecimento dessa distância, do ponto de vista metodológico, encontrar-se-á na parte final do experimento descrito na seção 2. Trata-se, assim, do *terceiro aspecto* apontado, que concerne à leitura para si mesma(o) de seu texto, em que se exercita uma qualidade de atenção associada a fenômenos sutis ligados à expressão física e vocal, que ultrapassam o campo estritamente linguístico.²² No decurso da instrução proposta para esta etapa do experimento, é solicitado ao participante que leia de modo que possa ouvir-se, o faça *devagar*, e, a seguir, *repita pausadamente* essa leitura como um *dizer do texto para si*. Essa instrução enfatiza, por conseguinte, fatores eminentemente *performativos* em face do texto criado; referem-se a *práticas do dizer*.²³

O linguista francês Élie Bajard diferencia o ato de ler e o ato de dizer um texto, pois compreende a ação de ler como uma atividade de apreensão cognitiva movida pela decifração e assimilação dos códigos gráficos, ao passo que a ação de dizer implica a vocalização, pela emissão sonora, de um texto já previamente assimilado, que pode assim ser socializado com outras pessoas (Bajard 2005). Em vista disso, no caso de nosso experimento, o participante é convidado a percorrer ambas as perspectivas, além do próprio ato de escritura de seu texto. Logo, a noção de cena prístina compreenderá

²² Note-se a formulação do linguista Elie Bajard (2005) sobre o assunto: “A voz que diz o texto certamente leva em conta a função linguística, mas também uma outra, a musical. (...) O valor expressivo da matéria sonora, sua musicalidade, podem assim estar desarticulados de seu valor linguístico. Uma mesma palavra, um único pronome podem transmitir inúmeras mensagens. (...) Essa sensibilização à textura da voz procura explorar melhor sua musicalidade”. (Bajard 2005, p. 98)

²³ Cf. Bajard (2005, pp. 74–106).

metodologicamente essas três atividades diversas: *escrever*, *ler* e *dizer*. Nessa ordem, primeiramente o participante lidará com a criação textual, e o reconhecimento cognitivo do que foi redigido — lembrando que na instrução é solicitado que escreva continuamente, sem intervalos —²⁴ para, em seguida, vocalizar seu texto para si. Com isso, neste experimento, a peculiaridade do dizer refere-se a seu alcance comunicativo: é um *dizer para si mesma(o)*, ou seja, é um *dizer autorreflexivo*.

Com essa orientação peculiar do dizer retomamos a separação entre os âmbitos da imediatidade e da reflexão, formulada poeticamente por Johannes *de silentio*, enquanto o afastamento entre um saber vivido na ‘simplicidade da infância’ e um saber elaborado pelo pensamento. Conforme citado, Johannes *de silentio* assim principia o *Stemming de Temor e Tremor*: “Era uma vez um homem que *escutara* em criança essa linda história(...)” (Kierkegaard 2009, pp. 55–56, ênfases minhas) A narrativa inicia, portanto, evidenciando a dimensão do *dizer*; aquela história havia lhe sido *dita por alguém*. Nesse caso, a metáfora da imagem-brinquedo apresenta-se, pois, por meio do sentido da audição; o entendimento prístino da história vincula-se, com isso, fundamentalmente ao *dizer* e sua *escuta*. Somente mais tarde essa história será lida com crescente interesse pelo homem que, então, passará a refletir sobre ela, sentindo-se, por isso, compelido a imaginar novas versões para a narrativa. Logo, tal processo designa a seguinte ordenação das três atividades associadas ao campo textual: *dizer*, *ler* e *escrever*.

O encontro inicial da criança com a língua escrita se faz muitas vezes desde os primeiros meses, através das *histórias ditas* pela mãe. Durante um longo período, a criança terá acesso à língua escrita *apenas pela palavra ligada ao gesto* materno. Rapidamente ela poderá *ter contato com o livro, pelo tato, pelo olhar, pelo olfato e mesmo pelo paladar. A escrita, transbordando a audição, investe todos os sentidos.* (...) Mais tarde, o olhar ganha primazia e a criança, através das páginas que vira, faz suas primeiras explorações em meio às imagens, discriminando-as de outro material que a elas se mistura, o texto. É a primeira abordagem da leitura pela criança. Mais adiante ela será capaz de traçar suas primeiras garatujas. As três vias serão então abertas *nessa ordem: dizer-ler-escrever*. (Bajard 2005, p. 79, minhas ênfases)

Em vista do enfoque linguístico-pedagógico de Bajard, o percurso para a aquisição da escrita segue a ordenação do *dizer*, do *ler* e do *escrever*, em que as histórias *ditas por* aquela ou aqueles mais próximos da criança apresentarão o campo textual em sua forma performativa primordial: pela tessitura afetiva das expressões gestuais e vocais que o *dizer* convoca. Aos poucos, o infante passará a experimentar sensorialmente sua própria relação com o campo textual aproximando-se, paulatinamente, da *leitura* e da *escrita*.

Haja vista essa abordagem, a separação entre os âmbitos da imediatidade e da reflexão pode ser compreendida como a *distância* entre um texto mediado pelo *dizer* de outrem e a posterior *leitura* daquele que então o havia apenas escutado. Essa distância, todavia, no caso descrito por *de silentio*, é marcada por uma escuta situada na infância,

²⁴ Sobre uma abordagem da técnica de escrita contínua, em que não se interrompe a escritura para que seja lido o que está sendo escrito, ao contrário, põe-se a escrever, por um tempo determinado, sem que haja uma censura temática, ortográfica/gramatical ou lógica, sendo a leitura um processo posterior ao momento da escrita (cf. Goldberg 2005).

ou seja, em um tempo em que o campo textual fundamenta-se no âmbito afetivo do gesto e da voz de quem o profere. Nessa ótica, o sentido da audição, na relação dizer-escuta, pode ser considerado análogo a uma imagem-brinquedo, remetendo-se assim à compreensão prístina da história pelo homem em questão.

Em nosso tratamento sobre o campo textual, propusemo-nos percorrer, pois, o processo pedagógico referido na ordem inversa: escrever, ler e dizer. Em outras palavras, o experimento sobre a noção de cena prístina instigará primeiramente à escrita, em seguida, a sua leitura e, finalmente, o dizer do texto criado. Conforme salientado, essa última etapa consiste em um dizer do texto para si mesma(o), vocalizando-o *pausadamente*. Esse procedimento propõe, desse modo, um deslocamento do enfoque conceitual do texto para uma experimentação performativa, convidando o participante a uma pesquisa rítmica entre a emissão sonora e seus intervalos, que ultrapassa o campo estritamente linguístico. Com essa opção metodológica, sugere-se uma trajetória que, em meio ao campo textual, possibilite a retomada da dimensão performativa do dizer, enquanto atividade identificada com a instância da imediatidade, portanto, existencialmente afinada a experiências prístinas. Ainda, ao estabelecermos uma prática do dizer *para si mesmo* focaliza-se igualmente sua abordagem autorreflexiva que, por meio do campo estético, pode fazer conviver, e confrontar, a perspectiva conceitual do texto e sua dimensão sensível, “que mobiliza intensidades, sensações e fluxos que resistem às leituras racionais” (Quilici 2015, p. 64).

Dessa forma, aposta-se na expansão de uma criação textual que, ao instaurar procedimentos performativos de abordagem, suscite formas renovadas de experimentação poética, que ponham em jogo, esteticamente, as fronteiras entre conhecimento e existência, reflexão e imediatidade, palavra e silêncio.

4. Considerações finais: Recuo prístino ao prazer de criar

Ao longo do artigo, no terreno experimental da *cena prístina*, a noção de cena foi associada, por um lado, à retomada de uma imagem-brinquedo, ou seja, à contemplação imaginária de algo que o participante julgue primordial para si, e, por outro, ao conceito arcaico de *cena* (em grego, *skéné*) que, no teatro grego antigo, consistia em um espaço resguardado da visão do público, designando, por isso, um lugar para *não* ser visto. Tais associações situam essa concepção de cena na qualidade de uma *reserva*, polissemicamente compreendida enquanto circunspeção (estado de ânimo) e ambiente preservado (físico e simbólico).

Na perspectiva existencial da investigação estética, enquanto criação textual, a noção de *cena prístina* foi interpelada, por sua vez, a partir de três tópicos centrais: como ação de recuo frente às possibilidades de nomeação da imagem-brinquedo; como prática de escrita e leitura sobre essa imagem; e enquanto prática do dizer o texto para si mesma(o). Assim, a dimensão autorreflexiva é instaurada performativamente, de tal modo que pode ser experimentada, no âmbito estético, sob a instância da imediatidade. Em outros termos, ao dizer o próprio texto para si mesmo, seu autor(a) é posto em meio à tessitura rítmica e sonora da escritura, sendo convidado a explorar “a carga expressiva

da matéria sonora, que o significado, evidente demais, pode ocultar” (Bajard 2005, p. 98). Não se trata, todavia, de subestimar a relevância do plano semântico da linguagem; ao contrário, o procedimento do dizer autorreflexivo, ao mobilizar aspectos não linguísticos, favorece a atualização do plano conceitual do texto em *convívio* e *confronto* com sua dimensão sensível, portanto, em virtude da concretude existencial de quem o profere. Dessa forma, o texto se mostra objeto de *contínua atualização*. Essa perspectiva é, aliás, recorrente na própria obra de Kierkegaard quando, por exemplo, o autor particulariza características da leitora ou leitor ideal para quem escreve seus textos.

aquela pessoa benevolente que lê *alto para si mesma* aquilo que eu escrevo em silêncio que, *com sua voz*, desata os sortilégios dos signos escritos, que *revela com a sonoridade de sua voz* o que as letras mudas quase tinham nos lábios, mas que apenas conseguiam pronunciar com muita dificuldade, balbuciando e de forma entrecortada; que assim *afina-se aos pensamentos aprisionados que buscam liberação*. (SKS 5, 63, minha tradução em cotejo com Kierkegaard 2010, p. 77, minhas ênfases)

A liberação do pensamento do texto está, portanto, vinculada à atualidade de seu dizer, prática performativa já prescrita, sob outra terminologia, na obra do autor dinamarquês.²⁵ É, portanto, nesse contexto que, ao partilhar o texto da *cena prístina* de minha autoria, na seção 2, observo: “Em 2018, retomei a escrita, a leitura e o dizer desse texto, trata-se de uma imagem-brinquedo; frente a ela, todo *o que* das coisas segue lento a dissipar-se, esvanece. Contemplar a imagem-brinquedo é eternamente reescrevê-la, e silenciosamente esperá-la” (*cf.* texto da autora, seção 2). Com esse exemplo, salienta-se a dimensão concreta de minha presença enquanto indivíduo singular que, no decurso da existência, retoma *a escrita, a leitura e o dizer* de sua imagem-brinquedo. Dessa forma, investe-se em um recuo prístino ao prazer de criar, ou seja, àqueles momentos ou imagens primordiais que nos recordam de nossas primeiras percepções sobre a singularidade do poder poético. Essa é a questão central problematizada pela noção de *cena prístina*; voltarmos-nos à peculiaridade dessa *reserva*, à dimensão *sui generis* do estado de ânimo e da ambiência que tal cena nos evoca. É com essa atitude, que também fiz notar em meu texto, que a ideia de *criação* equivale ao anseio de retorno a um *recuo contemplativo*: “Criar é para mim, sobretudo, conseguir voltar a esta Cena. Estar presente nela” (*cf.* texto da autora, seção 2).

Com efeito, no âmbito existencial da investigação estética, o recuo contemplativo proposto pela noção de *cena prístina*, ao apresentar uma metodologia performativa para a escrita, a leitura e o dizer de imagens privilegiadas associadas ao prazer de criar, poderá contribuir para a ampliação do escopo de pesquisa do próprio fazer artístico.

²⁵ As observações de S. Kierkegaard sobre os procedimentos de leitura e dizer do texto incluem, além da leitura em voz alta (*i.e.*, dizer o texto para si mesmo), o ritmo vagaroso e a constante repetição do texto enquanto leitura e dizer ver p. ex. em *Três Discursos Edificantes* (1843), SKS 5, 63; em *Discursos Edificantes num Espírito Diferente* (1847), SKS 8, 121; na obra *A Repetição. Um ensaio em Psicologia Experimental* (1843), assinada pelo autor-pseudônimo Constantin Constantius (*cf.* SKS 4, 72–73).

Referências

- Arendt, H. (1993). *A dignidade da política*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- Bajard, E. (2005). *Ler e dizer: Compreensão e comunicação do texto escrito*. São Paulo: Cortez Editora.
- Barrett, L. C. (2015). Johannes Climacus: Humorist, dialectician, and gadfly. In K. Nun & J. Stewart (Eds.), *Kierkegaard research: Sources, reception and resources – Kierkegaard's Pseudonyms*, Vol. 17 (pp. 117–142). Surrey: Ashgate.
- Benjamin, W. (2002). Brinquedos e jogos. Observações marginais sobre uma obra monumental. In W. Benjamin (Ed.), *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação* (pp. 95–102). Trad. Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34.
- Bíblia de Jerusalém*. (2013). São Paulo: Paulus.
- Desgranges, F. (2003). *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec.
- Desgranges, F. (2012). *A inversão da olhadela: Alterações no ato do espectador teatral*. São Paulo: Hucitec.
- Garff, J. (2005). *Søren Kierkegaard: A biography*. Trad. Bruce H. Kirmmse. Princeton: Princeton University Press.
- Glare, P. G. W. (1968). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.
- Goldberg, N. (2005). *Writing down the bones*. Boston: Shambhala Publications.
- Hadot, P. (2014). *Exercícios espirituais e filosofia antiga*. Trans. F. F. Loque & L. Oliveira. São Paulo: É Realizações.
- Kierkegaard, S. (1987). *Philosophical fragments. Johannes Climacus*. Trans. H. V. Hong & E. H. Hong. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Kierkegaard, S. (1997–2013). *Søren Kierkegaards Skrifter – SKS* (electronic version). Copenhagen: G. E. C. Gads Forlag. Disponível em: <<http://www.sks.dk/>>. Consultado em: 5 jan. 2019.
- Kierkegaard, S. (2003). *Johannes Climacus, ou É preciso duvidar de tudo*. Trans. S. Saviano Sampaio & A. L. M. Valls. São Paulo: Martins Fontes.
- Kierkegaard, S. (2009). *Temor e tremor*. Trad., introdução e notas de Elisabete M. de Sousa. Lisboa: Relógio d'Água.
- Kierkegaard, S. (2010). *Escritos de Søren Kierkegaard* (vol. 5). *Discursos edificantes. Três discursos para ocasiones supuestas*. Trad. D. González. Madrid: Editorial Trotta.
- Pacheco, D. A. (2018). *Assistir e ser assistida: Vias e limites de uma estética existencial, Tateando a obra de Søren Kierkegaard* (Tese de dout., Universidade de São Paulo).
- Pais, A. (2018). *Ritmos afectivos nas artes Performativas*. Lisboa: Edições Colibri.
- Pavis, P. (1999). *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Platão (2010). *Diálogos V: O Banquete; Mênon (ou da virtude); Timeu; Crítias*. Trad. E. Bini (Trad.). Bauru, SP: EDIPRO.
- Quilici, C. S. (2015). *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Annablume.
- Sarrazac, J-P. (2002). *O futuro do drama – Escritas dramáticas contemporâneas*. Trad. A. M. da Silva. Porto: Campo das Letras.
- Silva, G. F. (2015). *Em busca de uma Existentiel-Videnskab: Kierkegaard e a Ontologia do Inter-Esse* (Tese de doutoramento, Universidade do Vale do Rio dos Sinos).
- Sousa, E. M. (2009). O salto para a eternidade. In S. Kierkegaard (Ed.), *Temor e tremor* (pp. 9–38). Lisboa: Relógio d'Água.
- Souza, N. (2003). *A roda, a engrenagem e a moeda: Vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia no Brasil*. São Paulo: UNESP.
- Veloso, C. (1973). *Araçá Azul*. In C. Veloso (Ed.), *Araçá Azul* (álbum LP, faixa 4, lado 2). São Paulo: PolyGram; Philips.

[submetido em 26 de janeiro de 2019 e aceite em 20 de agosto de 2019]