

Linguagem numa vida interior: *O Náufrago* e Glenn Gould

Cristina Robalo

Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, Portugal

robalo.cristina@gmail.com

*o significado da luz que permeia o universo
só é exacto no pensamento em silêncio
como no vazio, que não é vazio
lá, nada lhe falta
tudo chega a horas.*

*ao se escrever lê-se, mas ao ler-se não se escreve
inscreve-se
no espírito.*

*a dimensão sonora da linguagem perde força originária
à força de ser usada como mero utensílio de relacionamento,
à força de ser fixada pela escrita do sentido, obrigatoriamente “claro” para fazer
sentido
à força da segurança do discurso, da elegância do estilo
de regras que procuram efeitos
que infectam o significado com essas afecções
mas impotentes face ao enigma dos fonemas
que só podem gaguejar, ao se pronunciarem sobre a Vida, sobre o Amor, sobre a
Morte, sobre o Sentido...enfim sobre tudo.
já que tudo é igualmente importante.*

Manuel Zimbro, *Torrões de Terra*

Abertura

A obra *O Náufrago* de Thomas Bernhard descreve a relação entre três amigos e a música: *Glenn Gould*, *Wertheimer* e o narrador. Conheceram-se num Verão, em Leopoldskron, nas aulas de piano do professor *Horowitz*, no Mozarteum. *Glenn Gould* representa o talento e génio, *Wertheimer* é o náufrago – um virtuoso do piano incapaz de viver devido à genialidade do seu amigo *Glenn Gould* – e o narrador é, igualmente, um virtuoso, no entanto, ao aperceber-se da sua condição inferior, comparativamente ao impacto que Gould produz nele e em *Wertheimer* – destrói-os –, desiste da carreira musical e dedica-se a uma nova vida como escritor. Há uma irrealidade, pela própria condição da obra literária caber no mundo da ficção e, contudo, é uma obra que vai ao encontro da realidade: cruza uma união entre Bernhard/narrador, Bernhard/Glenn Gould, Glenn Gould/Glenn Gould e, por fim, enlaça personagens, autor e intérprete numa trama tecida entre vida e arte.

Thomas Bernhard admirava Glenn Gould, não só enquanto artista, mas também como pensador. Observa-se na obra, uma espécie de homenagem de Bernhard a Gould, desde o vínculo, real/irreal, entre Glenn Gould e *Glenn Gould*, até à forma como é escrita – repetições sucessivas, sem transição, de umas frases para outras, como se fosse uma melodia. Tal como o narrador, também Bernhard estudou música e, inclusive no Mozarteum, abandona a carreira para seguir uma segunda, como escritor. *O Náufrago*

não é somente uma obra literária, é um trabalho de feitiçaria entre vida e arte, irrealidade e realidade, transparência e opacidade e, ainda, um documento precioso sobre a história de Glenn Gould.

Interpretar e alcançar a obra de arte, neste caso a música, desencadeia uma urdidura que, na sua constituição, é inscrição de um desenho, onde medo e desejo formam a constelação dos personagens. Por um lado, a ligação criada através da expectativa, angústia, consciência de si e da obra, esperança, do abandono, desespero e, por outro lado, a imensa sensibilidade, paixão e transe da comunhão entre dois corpos: o corpo de *Glenn Gould* e o corpo do Steinway.

A nossa reflexão parte de uma relação entre literatura (Thomas Bernhard/*O Náufrago*) e música (Glenn Gould/*As Variações de Goldberg*), enquanto ritmo, isolamento, disciplina e atenção, que são também próprios do meu processo criativo: o desenho. Assim, o presente artigo propõe-se engendrar uma imagem que, sendo única, é de todos pela maneira como na obra de Bernhard se enredam os fios da história.

No desenho, as linhas que cruzam e descruzam, atam e desatam sobre o papel são imagem de uma irrealidade/realidade, i.e., ocorrem durante o processo criativo; no gesto de inscrever a imagem – figurativa ou não, sobre o papel –, o desenho revela-se como documento e registo individual.

Existem três aspectos que considerámos: linguagem e interpretação, a morte que diariamente vive em cada um de nós e a tradução/inscrição que, dentro e fora do corpo, revela a dupla participação do medo e do desejo.

1. Linguagem: tradução e desenho.

Diz Hannah Arendt:

“(...) aquilo que tão claramente surge aos nossos olhos como um fim é mais fácil de entender como um começo cujo sentido profundo ainda não somos capazes de aprender. O nosso presente é enfaticamente, e não apenas logicamente, o ponto em suspenso entre um já-não e um ainda-não” (*A Condição Humana*).

Penso que é neste ponto suspenso entre o ‘já-não’ e o ‘ainda-não’ que reside a linguagem de Glenn Gould na interpretação de *As Variações de Goldberg*.

O ‘já-não’ por não ser um simples pianista que lê uma composição de outro autor, mas sim ele próprio; Glenn Gould desenvolve e entende a língua original de Bach, interpreta-a na sua própria tradução: cria movimento¹. A interpretação e tradução de Gould move-se no tempo e no seu desenrolar continuado, chama-lhe Benjamin ‘língua pura’ (*A Tarefa do Tradutor*). A acção interpretativa da obra *As Variações de Goldberg* inicia uma linguagem que, sendo só de Gould, é de todos pela sua condição traduzível. O pensamento existe aqui [actuação] não só como um acto de isolamento e ausência do mundo, mas, e sobretudo, como o próprio Glenn Gould refere (GOULD 1984: 5), é um exercício musical, onde a sua manifestação é uma linguagem de reflexão dinâmica, através da intensidade: apodera-se do piano e, fora da audição do mundo, cria uma

¹ A tradução faz uma coisa que o original não faz: cria movimento. A tradução move-se no tempo; o original se não for traduzido pára. Um original que é traduzido para uma língua pode ser traduzido por todas as línguas. A este fio num desenrolar contínuo, chama Walter Benjamin ‘língua pura’. *A Tarefa do Tradutor*.

linguagem única - o ouvido interno que habita o corpo de Gould constitui um significado que, na união das mãos com as teclas do Steinway, mutua e transforma o indíviduo afectado: o piano é objecto da sua própria afecção.

Gaston Bachelard distingue o ouvido atento [*l'oreille tendue*] e o ouvido recolhido [*l'oreille recueillie*] – o primeiro é o ouvido que “na noite mais escura, esperou com paixão o ser amado” (*La Terre et les Rêveries du Repos*: 102) e, o segundo, é o ouvido “que goza docemente do seu bem” (*Idem*: 102). É sobre o ‘ouvido atento’ que nos interessa reflectir, pois é ele que sente a vibração e procura dentro de si ouvir-se. Este ouvido é um ouvido que, no silêncio da noite, em tensão, porque quer ir mais além do que escuta, esperou com paixão o amado e, ao esperar, estica-se, concomitantemente, com a imaginação:

“As imagens visuais do ouvido esticado levam a imaginação para além do silêncio. (...) não se formam em torno das penumbras e dos murmúrios reais, interpretando sensações. É preciso sentir as imagens no próprio acto da imaginação esticada” (*Idem*: 103).

No exercício de desenho cego, quando se traça o contorno do modelo sobre o papel, os olhos que observam o que diante deles está, como sendo único, aliados aos ouvidos, sentem a vibração do lápis a traçar: “o ouvido atento procura ver” (*Idem*: 102). Nesta aprendizagem, há uma comunhão entre olhos e mão - o olhar aprende e apreende a demora do tempo.

E, contudo, é ainda preciso criar tempo e espaço, para que ambos os ouvidos possam agir. Na escuta de si, pelo ‘ouvido atento’, a atenção e o treino absorvem a duração e, em sintonia com o ‘ouvido recolhido’, criam ligações na vida e na arte.

Existem duas maneiras de ensinar o desenho cego: a primeira consiste em nunca levantar o lápis de grafite do papel enquanto se observa e traça o contorno do modelo proposto; a segunda permite fazer paragens, i.e., levantar o lápis do papel sempre que os olhos encontrem no caminho algum elemento que não permita à mão continuar, para que se desenhe não só o contorno, mas também o conteúdo. Quando se levanta o lápis de grafite do papel, olha-se para o desenho, localiza-se o lápis na figura desenhada e inicia-se outra linha, sucessivamente, até finalizar contorno e conteúdo. Na segunda forma de aprender o desenho cego, há um momento relacionado com o prazer, que se transforma, sempre lentamente e cuidadosamente, através da atenção e rigor, num engodo para o desejo: vive-se o momento presente e na demora necessária usufrui-se da duração e propagação estabelecida. Na observação do modelo, os olhos que envolvem articulados com a mão que segura a grafite, numa dinâmica de repouso, criam um tempo de distensão. Só assim o desejo de chegar ao fim do exercício se mantém calmo e torna-se ele engodo para a atenção, disciplina, rigor e silêncio do que é a consciência de si e do desenho, naquele momento. O tempo que demora à mão e aos olhos a traçarem as linhas sobre o papel, cria uma comunicação entre cérebro e olhos que, acordados pela acção da mão, na actualidade, inscrevem o traço. Não há pensamento activo, não há informação arquivada, e o saber que se tem de um modelo semelhante ao que está a pousar não intervém. Interessa a compreensão daquele modelo, no instante em que olhos e mão comunicam, envolvem e traçam a figura, sem referências a uma disciplina de desenho. A habilidade de desenhar não é para reproduzir exactamente o que está perante os nossos olhos de forma instruída - medidas, proporções, volumes, etc -, mas para quem se

disponibiliza a estabelecer relações entre modelo e investigação de si. Registam-se formas e descobrem-se percursos únicos e individuais: a pesquisa do desenho é realização de si e do que se transforma em conhecimento e reconhecimento de uma linguagem singular.

Ora se “a imagem visual está associada à imagem manual, o olho segue os traços porque a mão é consciente da acção e desperta o ser activo” (BACHELARD 1970: 68), identificamos que no silêncio de si escuta-se o som do lápis a inscrever a linha sobre o papel e é também, através da acção da mão trabalhadora que, internamente, a vibração é escutada. Este som implica a escuta interior do ‘ouvido atento’, porque é ele que marca o ritmo em relação ao tempo do traço, não se sabe onde pára a linha, mas ao escutar o lápis, juntamente com o escutar interior, a atenção do ouvido determina o fim do traço - a mão cria uma cadência, emitindo ondas de vibração para o ouvido que vive dentro do corpo. Encontramos em Clarice Lispector a imagem que ilustra melhor a mão que escuta:

“Vejo que nunca te disse como escuto a música – apoio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espalhando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração, substrato último no domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos” (*Água Viva*: 11).

Na obra *O Náufrago*, a relação de *Glenn Gould* com o Steinway revela uma semelhança com o fazer do desenho cego – as mãos que tocam, envolvem e associam-se ao piano, a entrega de *Gould* é plena: “Dobrou-se sobre si mesmo e começou a tocar. Tocava como que de baixo para cima, e não, como todos os outros, de cima para baixo (...)” “(...) para deixar que a exaustão fosse morrendo num derradeiro som” (BERNHARD: 24-39).

Glenn Gould murmurava a melodia da música enquanto tocava, a sua voz soava como um rumor que ele mal ouvia: harmonia da respiração – ouvidos e mão. Ambos em sintonia, o ouvido interno e as mãos, flutuam num círculo e leve movimento, desenvolvem trocas de energia entre intérprete e piano e ganham totalidade absoluta.

Na realização do desenho cego e na actuação de *Glenn Gould*, escuta-se, a mão vibra e devolve esta vibração ao corpo - comunhão entre olho, mão e ouvido: observando pelo pensamento da visão, apreendendo a forma pelo trabalho da mão e escutando a investigação que vai sendo realizada de si e do que se transforma numa linguagem única e particular.

No que diz respeito ao ‘ainda-não’, ele é um resultado da continuidade da história. O desencadear do fio que passa de uns para outros e que, na sua passagem, cria teias humanas – é um processo que existe no enredo das relações, dentro da história e na própria história de cada um. No caso do *Glenn Gould* a história era entre ele e o Steinway:

“(...) o intérprete ideal de piano (ele nunca dizia pianista) é o que quer ser um piano, e eu todos os dias digo para mim mesmo, quando acordo: quero ser o Steinway, quero ser o próprio Steinway. Aproximamo-nos muitas vezes deste ideal, dizia ele, ficamos mesmo muito perto quando julgamos ter já enlouquecido, quando estamos mesmo à beira da loucura, a coisa que mais nos aterroriza. O *Glenn* quisera, durante toda a vida, ser o próprio Steinway, odiava a ideia de se situar entre Bach e o

Steinway apenas como mediador da música, e de ficar um dia triturado entre Bach e o Steinway (...) acordar um belo dia e ser Steinway e Glenn Gould num só, dizia ele, pensava eu, Steinway Glenn, Glenn Steinway só para Bach" (*Idem*: 72).

A interpretação da obra *As Variações de Goldberg* por Glenn Gould atravessa a história, constrói a imagem sobre a obra criada - por outras palavras, o processo criativo está para além do seu criador, ultrapassando o próprio tempo e dissolvendo a história. Não só a história da obra, mas a história das gerações passadas e vindouras. A obra deve crescer no tempo e criar afinidades - a tradução de um texto, ver uma pintura, interpretar uma obra musical, fazer um desenho. O parentesco entre gerações e obras são sempre ligações válidas quando forem entendidas como fisionomia própria: uma forma original de concepção - move-se.

Há uma linguagem profunda que pertence ao tempo do agora, quando o agora é o momento da interpretação da obra sem necessidade rememorativa, onde o passado fica em suspenso e a transparência da tradução “não oculta o original” (BENJAMIN): a linguagem de Glenn Gould, ao interpretar *As Variações de Goldberg*, cabe no mundo da ‘língua pura’. Por isso Benjamin diz-nos que a tradução não deve a sua existência à comunicação, mas sim a uma tarefa de emancipação (*A Tarefa do Tradutor*) que, em ambas as execuções – interpretar uma obra musical e/ou fazer o desenho - no processo criativo é preciso saber esquecer a história e a sua própria história – do intérprete e escritor. A oscilação entre passado e presente, no momento da execução, deve transformar-se num encontro único, onde a suspensão do passado permite ver, no presente, o que diante de nós vive: a (re)descoberta da verdade – a liberdade. Interessa o tempo do agora, aquele que é no já, uma dinâmica entre criador e obra.

A transformação do desenho, enquanto ocorre, proporciona uma liberdade onde a passagem do desejo à inscrição no papel, como designio, é o espaço potencial da obra (CARNEIRO 2007: 150). No desenho cego o lápis inscreve o traço sobre o papel branco, escuta-se, a mão vibra e devolve esta vibração ao corpo. A constituição de desenho cego não é mais do que um meio para diluir o desejo durante o processo de inscrição: a constelação de uma imagem que, inscrita, não pode ser apagada sem deixar rastro.

2. A morte que cada um de nós traz dentro de si

Parece que *Glenn Gould* sofria de uma doença na coluna e talvez de uma outra que a ciência não conseguiu diagnosticar – a dor do criador. Esta doença relaciona-se com uma paixão avassaladora que se apodera do corpo e do espírito. Por outras palavras, o exercício, a disciplina, o hábito, a atenção que são necessários para criar estão ligadas a movimentos como escavar e mergulhar, ascender e descender, que estabelecem energias entre criador e obra. Em Benjamin, o hábito e atenção são complementares: por um lado o limiar que se atravessa no sono e, por outro lado, o espaço da dor – “no sonho não há espanto, na dor não há esquecimento” (*Imagens de Pensamento*: 228). Na obra *O Náufrago*, a dor é interlocutor sem nome em *Glenn Gould* e nos outros personagens. A atenção que *Gould* dedica à interpretação, desejando ser o próprio Steinway, acomete-o de uma dor imensa: a lembrança de um espaço que vive entre ele, o piano e Bach. Contudo, o hábito diário - sentar-se à frente do piano para interpretar *As Variações de*

Goldberg - projecta-o e transporta-o, numa espécie de sonho acordado, para um estado de transe.

A extraordinária transformação de Glenn Gould quando está a actuar, comparativamente com uma entrevista realizada por Bruno Monsaingeon, é inexplicável e misteriosa. No filme, apresenta-se como um homem descontraído, de braços atrás da cabeça, cabelo em desalinho, porte atlético e uma maneira de falar clara, com humor, simpatia e irreverência. A sua transfiguração começa quando inicia a interpretação de *As Variações de Goldberg*: o corpo deixa de ser atlético e passa a acomodar-se ao corpo do piano. Inicialmente, há um ajuste entre cabeça e ombros – o pescoço desaparece, as mãos tocam as teclas, o peito abre-se numa inspiração, para na expiração se afundar. As costas numa posição concava parecem uma carapaça, Glenn Gould, dobrado sobre si, embalado no seu ritmo, transforma-se; o piano torna-se num lugar de aconchego, amparo e fixação. Existe uma comunicação entre-dois: duas vozes que ressoam, exaltam, escutam e celebram um mutualismo intenso que, num desvanear, faz com que Gould permaneça num lugar que é só dele e do piano: dois instrumentos musicais em íntima relação.

No auge da sua actuação, há uma grandiosidade orgástica que, quando termina, se mostra por um afundamento do seu corpo e que imediatamente a seguir se verticaliza. Permanece um tempo vazio e, neste tempo, a morte pode afigurar-se entre a angústia do fim e o princípio do sonho.

O desejo que, lado a lado da paixão, caminha para um lugar sem saída: “Mas o Glenn não morreu da doença pulmonar, pensei eu. O que o matou foi a impossibilidade de encontrar a saída duma situação para a qual o piano o havia arrastado durante cerca de quarenta anos, pensei” (BERNHARD: 9).

Entregava-se de corpo e alma à arte e um enorme cansaço dominou-o, durante e até ao fim da sua qualidade de intérprete, causando um brusco estado de ficar em si e sobre si - algo de raro que, pode ser capaz de transfiguração espiritual, ultrapassa a realidade imediata e alcança a liberdade, pertence à transcendência (Cf. GOULD 1984: 297). No seu auge, foi trespassado por uma dor que lhe provocou o fim absoluto. Contudo, a ideia de cansaço em Glenn Gould/ *Glenn Gould* é uma ideia que está para além da visibilidade exterior e talvez da sua própria visibilidade. A sua ausência perante o mundo e o constante desejo de se fundir com o piano, conduziram-no à morte. Atingiu um grau de elevada exaltação: na sua inquietude, o estado de abstracção de si e do mundo retiraram-no do seu lugar - em transe ele é possuído e deixa-se possuir. A paixão, o suor na sua pele e a boca em extase num murmúrio contínuo projectam uma imagem de metamorfose — como se tivesse saído de um sono e acordasse noutro lugar com outro corpo. Renova-se e transforma-se para se afundar no seu próprio sentido, a *intentio*².

E, contudo, há um instante de graça: no final da actuação, o corpo verticaliza-se lentamente e os braços acompanham o seu movimento, perpendicularmente, as mãos ficam suspensas no ar numa espécie de levitação por onde o medo saiu.

Desprezava o público, as suas opiniões e aplausos (Cf. GOULD 1984: 245-250), defendendo a abolição dos mesmos, através de um princípio que publicou: GPAADAK (*Gould Plan for the Abolition of Applause and Demonstrations of All Kinds*). Por isso o

² “(...) a sua língua tem mesmo de descuidar-se com o sentido, para que a sua *intentio* [a do sentido] ressoe não com restituição, mas como harmonia, como complemento para a língua na qual esta [a *intentio*] se comunica, para que possa ressoar o seu próprio modo de *intentio*. Walter Benjamin, *A Tarefa do Tradutor*.

estúdio de gravações era para ele o local perfeito, onde sozinho podia actuar sem a presença de centenas de pessoas. A intensidade da harmonia entre ele e o piano envolvia-o numa imensidão única.

Há uma comunicação entre criador e obra que cria uma passagem para um tempo vivido entre-dois, tanto em Glenn Gould como no personagem - a audiência tinha uma presença insuportável:

“Desprezava aqueles que, ao falar, exprimiam um pensamento incompleto, desprezava portanto quase toda a humanidade. E dessa humanidade que desprezava havia-se afastado há já mais de vinte anos. Era o único virtuoso do piano de renome internacional que desprezava o seu público, e que se tinha de facto afastado definitivamente desse público. Não precisava dele. Comprou para si uma casa no meio da floresta, instalou-se nessa casa e aperfeiçou-se. Ele e Bach habitaram essa casa na América até à morte dele” (BERNHARD: 24).

Existe uma correspondência entre emissor e receptor que não faz parte da essência humana de Glenn Gould/*Glenn Gould*: “a relação com o receptor em lado nenhum se revela fecunda para o conhecimento de uma obra de arte ou de uma forma artística” conclui Benjamin (*A Tarefa do Tradutor*). A obra de arte é sempre metamorfose do corpo do criador, i.e, a identidade do corpo é constantemente renovada na passagem de si para a obra, o prazer aliado ao medo alimenta o processo criativo. Na solidão de estar consigo e com a obra, num presente dinâmico, há um esquecimento de si e na acção do fazer abre-se um tempo e espaço indefinidos: compreensão de uma linguagem que pertence exclusivamente e vive unicamente entre-dois.

Em oposição a *Glenn Gould* está a impossibilidade de *Wertheimer*, que adoraria ter sido como aquele e/ou ter sido uma outra pessoa qualquer, não se aceita. *Wertheimer* sempre foi atormentado na sua condição humana. Vive numa angústia crónica com a sua fraqueza e insatisfação perante o mundo, desenvolvendo a maior das infelicidades humanas:

“(...) Nunca tinha sido capaz de se adaptar a um mundo que, afinal, lhe havia sido sempre adverso absolutamente em tudo, desde a primeira hora. Foi crescendo e julgou que este desejo morreria, que desapareceria de repente, mas este desejo tornou-se de ano para ano mais intenso, quanto não tinha atingido a mais extrema intensidade e concentração, dizia ele. (...) Porque somos a própria miséria, a própria infâmia. Não temos o menor talento musical! exclamou ele, o menor talento para a existência!” (BERNHARD: 43-44).

Wertheimer era simplesmente um virtuoso do piano que possuía técnica e habilidade, não manifestava qualquer orientação, compromisso e discernimento. Nunca *Wertheimer* tentou ouvir-se a si mesmo, ao interpretar *As Variações*. O narrador, amigo de *Wertheimer* e *Glenn Gould*, abandona o estudo do piano, tal como *Wertheimer*, contudo, corre o risco – interpreta *As Variações* uma única vez. Compreende assim que só habilidade e/ou técnica são insuficientes para criar, retira-se da vida musical e inicia um percurso na escrita: renovou a forma, (sobre)vive.

Na ausência de coragem, *Wertheimer* traça a sua desgraça – não só pelo facto de cometer suicídio, mas por cometê-lo depois da morte de *Glenn*. O fim de *Wertheimer* é verdadeiramente trágico. Encomenda um piano da pior qualidade e, propositadamente

desafinado, toca(lhe). Não há a menor possibilidade de salvação para tal atrocidade sobre si próprio a não ser pendurar-se numa árvore e deixar-se cair: um vazio sem confronto.

A consciência da morte intensifica o significado da vida e os personagens do romance trazem dentro de si a sua inscrição: uma linha (in)visível, desfocada, no horizonte, ao longe.

3. O tecido do corpo

A propósito dos personagens literários, Benjamin diz-nos que: “estão tão intimamente integradas na tessitura global da composição [tapeçaria] que de modo nenhum podem ser destacadas dela como motivos particulares” (*Origem do Drama Trágico Alemão*: 106). Sabemos que Thomas Bernhard, quando escreveu *O Náufrago* inspirou-se no próprio Glenn Gould, embora nunca se tenham conhecido pessoalmente. Gould e Bernhard constituem um desenho que se assemelha, quer no envolvimento com a obra, quer na relação com o mundo: ambos se retiraram e igualmente se isolaram. Nutriam um sentimento de abandono e desprezo por aqueles que os rodeavam - no caso de Bernhard, a repugnância pelos austríacos, e no caso de Gould, a sua misantropia. A singularidade de cada um deles vive, independentemente das relações estabelecidas com o objecto artístico, mas também só é intensa por união, onde é reconhecível uma igualdade numa imagem real: ver e deixar ver a claridade que penetra no todo da obra.

Como diz Benjamin, se tentarmos arrancar um dos personagens que integram a tapeçaria, dá-se não só a impossibilidade de uma existência individual, como também a destruição do suporte. Podemos compreender e imaginar que entre suporte – papel, tapete – e meio – lápis de grafite, lá – vivem pequenos lugares: espaços de sombra e transparência - são visíveis e invisíveis, através da capacidade de cada espectador, leitor e/ou ouvinte, entender o que é a obra e somente ela, na sua individualidade, sem a necessidade do receptor, tal como concluiu Benjamin e referimos anteriormente.

Existe uma condição que altera uma realidade em irrealidade e vice-versa, i.e., há uma deslocação, naquilo que a visão consegue alcançar, do que se manifesta, transforma e passa de um lugar ao outro e de uns para outros: um véu.

O véu cria mistério entre ver bem e o escutar bem, ele pertence àquela função real/irreal que se apresenta quando olhamos o rosto de uma mulher que o usa: desperta o desejo e projecta medo – o contorno sombreado, ligeiramente desfocado pela transparência.

Num primeiro olhar, superficial, perde-se a imagem do corpo, vemos apenas os múltiplos aspectos que apresenta. Segundo Françoise Dolto, a imagem do corpo é a síntese viva das nossas experiências emocionais e é nela que, o tempo se cruza com o espaço, onde o passado ressoa na relação com o presente (Cf. *A Imagem Inconsciente do Corpo*: 14). A história que cada um traz consigo, é tudo aquilo que transportamos connosco desde o início e é uma apresentação de todas as sensações experenciadas que, dinamizadas, provocam um ritmo na produção de outras imagens. Pode haver ou não memória da sensação, mas lembramos alguma coisa da experiência passada, agradável ou desagradável; a memória aparece em nós, e o ritmo do corpo inicia uma produção de imagens que, orientadas para o acto criativo, torna cada obra um projecto único e individual. Por exemplo, a agitação do mundo, das pessoas, das coisas, provoca, em cada um de nós, um tempo apressado para usufruir da companhia uns dos outros em harmonia

e, sobretudo, pela rapidez da passagem do tempo, nega um espaço de abertura a novos encontros. É pela atenção, dedicação e observação de si e dos outros que é possível criar. E, contudo, é imperioso saber isolar e retirar da agitação do mundo aquilo que aos nossos olhos se revela como potencial para a obra. Ver e escutar adquirem disposições de grandeza e dilatação, pois, na verdade, a maioria das pessoas olha e ouve, não só porque implica menos esforço, mas também porque atravessar o véu que existe entre-dois exige um sair de si para entrar no outro e, muitas vezes, um retorno: sair de si para voltar a entrar e aprender, e apreender, a observar de uma outra maneira.

Os três personagens da obra *O Náufrago* têm dentro de si uma trama que constrói uma só morada, como a aranha que tira de dentro de si a própria substância e tece a sua teia. Cada um deles tem a sua forma e conteúdo, quer na relação com o exterior-interior, quer na ligação entre desejo-medo, criador-obra e, no entanto, desenha-se um invólucro singular, como se os três fossem um só – uma espécie de embrulho que, esconde e engendra, uma vontade comum e devolve uma vontade particular.

A permanência de vida está ligada ao desejo de fazer e criar, onde passado e futuro se ausentam - em *Glenn Gould, Wertheimer* e o narrador – e o momento da criação da obra engendra o meio: um tempo presente – o agora. A imagem da teia que, suspensa na árvore, entre a terra e o céu, balança com o ar que a toca. No acto de actuar, escrever, desenhar: há uma manifestação viva da imagem do corpo – “no tempo actual sempre se repete em filigrana algo de uma relação, de um tempo passado” (DOLTO 1992: 14).

No desenho, o ritmo traça, marca, modela, deixa registo; escuta-se enquanto se desenha - união do corpo e do papel. Na presença do riscador, seja que material for (grafite, carvão, pastel, aguarela, guache), a cada inscrição sobre o papel, o corpo comunica entre mão, olhos e ouvidos - há um ritmo que se transforma a cada linha traçada sobre o papel e o corpo transita num vai-e-vem: as mãos traçam, os olhos vêem e os ouvidos escutam. No ensino, quando se dá um exercício aos alunos, verifica-se que cada um reage de maneira diferente à proposta durante o acto de desenhar. O corpo transforma-se à medida que o exercício é entendido, por cada um à sua maneira. Inicia-se uma linguagem que é própria, porque, a partir da compreensão do exercício, cada um adquire uma aprendizagem para si. Ao desenhar livremente, o corpo encontra harmonia de acordo com a sua própria razão – “é a isso que se chama exercício. O êxito consiste em que a vontade, no espaço interior do corpo, abdique de uma vez por todas em favor dos órgãos – por exemplo, da mão” (BENJAMIN 2004: 226).

Se o desejo for projecto de uma vontade que, por exemplo, a favor da mão, permita articular a liberdade da imaginação, juntamente com a linguagem, no acto de desenhar, o desejo transforma-se, expande-se, projecta-se e exterioriza-se numa imagem. Durante o exercício de desenho cego, os olhos articulados com o movimento do braço e da mão traçam a linha. Em silêncio, inscreve-se a linha juntamente aos olhos que observam e devolvem o segredo às mãos: há um esquecimento da memória que temos de um modelo semelhante ao que está diante de nós (por exemplo, um corpo, vegetação, etc.) e, ao mesmo tempo, um reconhecimento do que está vivo perante nós como se fosse único, nunca visto. Neste processo, persiste uma sensação, muitas vezes dolorosa, provocada pela insatisfação de não encontrar no traço o que os olhos encontram. Contudo, quando a sensação de mal-estar deixa de permanecer e se aceita aquele momento como sendo único, a paciência dos olhos e das mãos anunciam ao corpo a

calma: o medo de traçar mal a linha adormece e o desejo, na sua curiosidade, chega ao fim, sem tensão: abriga-o e torna-o inútil.

Diante do mundo real, Glenn Gould e Thomas Bernhard, reconhecem uma vontade naquilo que realmente se deseja: a imaginação que trabalha “lança um véu sobre a distância” (*Idem*: 239).

Na sua transparência e sombra, a constituição do desenho forma o seu significado, segundo a concepção benjaminiana de história³: constelação do desejo – o traço visível da linha inscrita sobre a plenitude do branco do papel, traz em si o tempo do agora: o meio – pequenos lugares de transparência e sombra que, entre obra e criador, são potências: medo e desejo.

4. Epílogo

Creio que todas as formas de criacção artística desenham um parentesco na maneira de fazer. O caminho eleito pelo artista é sempre individual e único, no entanto, a atenção, disciplina, compreensão, observação, o hábito, treino, rigor, etc, são formas para alcançar uma união entre criador e obra. Não interessa o reconhecimento do público no momento da criacção, embora a obra quando sai das mãos de quem a realizou, livre para o mundo, ela é sempre uma continuidade de si e do criador: vive. Contudo, é pela transformação dos que falam e comunicam com ela [obra] que passado e presente cruzam gerações. A comunicação da obra com os outros, no próprio tempo da sua realização ou com as gerações vindouras, traduz uma linguagem que, sendo única e diferente, acaba por ser de todos.

O presente artigo não apresenta uma tese específica sobre uma linguagem de arte, mas propõe uma reflexão sobre uma forma de actuar, relativamente à criação que provavelmente possui uma linguagem que é própria da arte. Escolhemos, dois autores – Thomas Bernhard e Glenn Gould – para demonstrar uma relação entre o fazer criativo no desenho cego: observar, retirar, deslocar e isolar. A semelhança entre a história de Bernhard e o narrador de *O Náufrago*, bem como em Glenn Gould e *Glenn Gould*, é própria de uma realidade que se transforma em irreabilidade e vice-versa. Permanece nesta obra literária um segredo: a invisibilidade e visibilidade entre vida e arte.

O desenho tem a particularidade, em relação a outras artes, de fazer o contorno que abre ou fecha a figura - revela a mentira no uso da borracha, na coesão/adesão do meio ao suporte. Estas características do desenho conduzem a um afundamento do corpo que, pela paciência dos olhos e da mão, chega à tranquilidade. Existe como que uma cumplicidade misteriosa: um segredo na figura desenhada.

³ “Cada presente é determinado pelas imagens que lhe são síncronas; cada agora é o agora de uma cognoscibilidade determinada. Nele a verdade está carregada de tempo até explodir (é esta explosão e nada mais que é a morte da *intention*, que coincide com o nascimento do verdadeiro tempo histórico, do tempo da verdade). Não é que o passado lance a sua luz sobre o presente, nem que o presente lance a sua luz sobre o passado. Inversamente, uma imagem é aquilo em que o outrora se cruza com o agora formando uma constelação. Por outras palavras: a imagem é a dialéctica suspensa. Pois, enquanto que a relação do presente ao passado é puramente temporal, a relação do outrora ao agora é dialéctica; ela não é de natureza temporal, mas de natureza figurativa”. Walter Benjamin, *O Livro das Passagens*, Werk, *Gesammelte Schriften*, (N,3,1).

No desenho cego, a averiguação do modelo como sendo único é imprescindível. Ao esquecermos outros modelos, há uma entrega total, trabalhamos pelo repouso dinâmico: o desejo aceita e renova-se, a cada instante. Esquece-se o tempo e esquece-se a solidão de fazer o desenho; dentro do papel fica registado a morada do desejo: vibração da paciência. Não sendo possível apagar sem deixar rastro, o prazer agradável ou desgradável, fica também ele inscrito, e o estímulo que o desenhador vai sentido é visível pela acção da mão, ininterrupta, sente que há uma promessa em cada linha traçada, porque a mentira é sempre evidente - o traço que inscreve a linha, fixa o desejo e adormece o medo.

A inscrição do desenho aproxima-se a uma linguagem que é própria da relação íntima entre criador e obra: o véu que, transparente e opaco, despoleta desejo e medo naquilo que é vivo.

Bibliografia

- ARENDT, Hannah, (2001), *A Condição Humana*, Trad. Roberto Raposo, Lisboa, Ed. Relógio d'Água.
- BACHELARD, Gaston, (2003), *A Terra e os Devaneios do Repouso*, Trad. Paulo Neves, São Paulo, Martins Fontes.
- ,(1970), *Le Droit de Rêver*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BENJAMIN, Walter, (2004), *Imagens de Pensamento*, Trad. João Barrento, Lisboa, Assírio&Alvim.
- ,(2004), *Origem do Drama Trágico Alemão*, Trad. João Barrento, Lisboa, Assírio&Alvim.
- ,(2008/09), *A Tarefa do Tradutor, (Die Aufgabe des Übersetzers)*, Gesammelte Schriften, IV.1, Trad. Maria Filomena Molder, Lisboa, Seminário *Problemas da Crítica e da Tradução*.
- ,(2008/09), *O Livro das Passagens, (Das Passagen-Werk)*, Gesammelte Schriften, N.3,1, Trad. Maria Filomena Molder, Lisboa, Seminário *Problemas da Crítica e da Tradução*.
- BERNHARD, Thomas, (s/data), *O Náufrago*, Trad. Leopoldina Almeida, Lisboa, Relógio d'Água Editores.
- CARNEIRO, Alberto, (2007), *Das Notas para um Diário e Outros Textos*, Lisboa, Assírio&Alvim.
- DOLTO, Françoise, (1992), *A Imagem Inconsciente do Corpo*, Trad. Noemi Moritz Kon, Marise Levy, São Paulo, Editora Perspectiva.
- GOULD, Glenn, (1984), *The Glenn Gould Reader*, London, Fabrer and Faber.
- LISPECTOR, Clarice, (1998), *Água Viva*, Rio de Janeiro, Editora Rocco.
- MONSAINGEON, Bruno, (1981), *The Goldberg Variations – Glenn Gould plays Bach*, Nova Iorque.

