

Ensaio
Transgresso e intertensão: Cinco fragmentos para o entendimento
de uma transmodernidade

Flo Menezes

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

MENEZES, F. *Transgresso e intertensão: Cinco fragmentos para o entendimento de uma transmodernidade*. In: *Riscos sobre música: ensaios – repetições – provas* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2018, pp. 97-109. ISBN: 978-85-95462-88-5.

<https://doi.org/10.7476/9788595462885.0006>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](#).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](#).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](#).

TRANSGRESSO E INTERTENSÃO:

CINCO FRAGMENTOS PARA O ENTENDIMENTO DE UMA TRANSMODERNIDADE

(R)evolução

Diz o velho dito popular: “Santo de casa não faz milagre”. Mas agora, revisitando as escrituras de meu saudoso irmão, Philadelpho Menezes, que já se ausenta devido à precoce morte pela luciferiana cifra de quase 11 anos, a leitura de um de seus extraordinários textos, verdadeiro tratado sobre a modernidade, revela-o como possuindo milagrosa clarividência! E apropriando-nos já de seu início, pontuamos desde logo o caráter *distintivo* de toda modernidade:

O conceito de moderno, qualquer que seja a situação em que apareça, sempre carrega consigo a noção de consciência do presente como momento de substancial distinção com relação aos períodos antecedentes, distinção essa que tanto pode ser de notável desenvolvimento como de ruptura radical com o passado. (Menezes, Ph., 1994, p.9)¹

Nesta cabal definição, entrevemos que a emergência da condição moderna não se restringe à *modernidade tout court*, ou seja, à época que, estendendo-se do início do século XX aos nossos dias, designamos comumente por *contemporaneidade*. Muito ao contrário, aquilo que denominamos “modernidade” não passa de uma *terceira* modernidade – ou ainda, de uma *tarda* modernidade –, precedida, no Renascimento, pela sua primeira aparição e, no Romantismo, pelo ápice de seu idealismo. E constatamos: em

¹ As referências ao tratado de Philadelpho Menezes reportam-se à sua primeira edição, de 1994.

todas as suas emergências, a condição do artista moderno debate-se, em flagrante desconforto, com o marasmo cultural do homem mediano, que atravanca o entendimento pleno e profundamente adentrado nos meandros das elaborações artísticas mais consequentes e adensadas, às quais damos o nome, quer seja no âmbito da literatura, quer seja no da música, precisamente de *escrituras*.

Em meio a tais confrontos, o artista radical, moderno, situa seu tempo, em relação ao de seus coetâneos, como sendo um outro, em eco aos dizeres poundianos: “É perfeitamente óbvio que nem todos nós vivemos no mesmo tempo” (Pound, 1976, p.101). Ora enaltece, como no Renascimento, sua postura como tipificadora de seu tempo, como que perfilando um cume temporal distintivo no qual situa seu fazer artístico, pairando acima do andamento largo de seus contemporâneos; ora calca-se, como no Romantismo, na erudição para, pelo viés da intertextualidade, situar-se fora de seu tempo, como atitude atemporal que, ao defender o artesanato meticuloso apenas possível pelas mãos do grande gênio, se distancia da padronização de cunho industrial que de tudo se apossa e que ameaça a aura artesanal da obra de arte;² ou ainda, como na contemporaneidade, lutando e relutando contra a paralisia alienadora e frívola da aparente dinâmica falsa e desenfreada de um consumismo modista e vulgarizante, típica da indústria cultural.

Os traços distintivos entre a postura renascentista moderna e a modernidade da escritura romântica já nos eram descortinados por Phila (Menezes, Ph., 1994, p.39):

Se no Renascimento a postura do artista se afirmava na criatividade para inseri-lo no seu tempo como representante máximo de sua época, no Romantismo isso iria significar um enaltecimento do artista como criador fora e acima de seu tempo, vinculado a uma vasta tradição que lhe dava sustentação no enfrentamento de um presente radicalmente divorciado de qualquer passado.

No embate entre consciência aguda do artista moderno e inconsciência domada, consciência adormecida do homem mediano, a arte imbui-se de

2 Phila assevera, com muita propriedade: “Além desse processo contínuo de esgarçamento dos limites da estética em sua incorporação aos objetos de lazer, a industrialização dirige-se diretamente ao próprio produto artístico enquanto objeto artesanal, que insistia em correr por fora do processo industrial” (Menezes, Ph., 1994, p.56).

significações e, ecoando a essência mesma da vida humana, de ressignificações, e o próprio artista – como fora tipicamente o caso de Schoenberg – oscila entre a efetiva postura revolucionária e a autoproclamação, paradoxalmente avessa às intempéries revolucionárias porque ciente da relevância do legado histórico, ao qual se apega em ato de amor, de sua condição evolucionária, pois que promulga ebulições, por vezes beirando rupturas, ao mesmo tempo que estende o fio de Ariadne no labirinto da sociedade a ele contemporânea, aquele mesmo fio condutor que traz consigo a carga de tantas referencialidades.

Os tempos dos dizeres

É possível, nos múltiplos reflexos do passado no presente, situar distintamente a própria fala em relação ao tempo do dizível:

1. como com um balde de água fria, surpreender-se sobre o que se pretende como novo e talvez decepcionar-se, vislumbrando-o como um velho revisitado;
2. deflagrar entusiasticamente o estado virgem das formulações ainda a fazer;
3. constatar e rebelar-se contra a apatia diante da invenção;
4. ou ainda se deparar, pasmo, com a impotência ou a impossibilidade de reinventar a roda.

Assim é que ao lema sobre o redito de La Bruyère – “chegamos tarde e tudo já está dito” [1] –, ele mesmo eco de algo já pronunciado por Terêncio³ e também já tão belamente revisitado pela poesia de Augusto de Campos, e ao qual Lautréamont antepõe sua assertiva corajosa em prol da invenção – “chegamos cedo; nada foi dito” [2] –, podemos lobrigar nuances que estendem a combinatória desta relação temporal entre intenção inventiva e legado cultural: “Chegamos tarde e nada foi dito” [3]; ou ainda: “Chegamos cedo e tudo já foi dito” [4].

3 “Nullum est jam dictum quod non dictum sit prius” (“Não há nada que se diga que não tenha sido dito outrora” – *Eumuchus* 41).

Há de se perguntar, nesse contexto, se existe algum progresso, e se, existindo, este se delinea como linear. Por certo que entre dois pontos a reta é o caminho mais curto; mas, como diria Niemeyer, a curva é o caminho mais belo! Que os referentes, ou boa parte destes, estejam já na fala dos antigos, também disto não nos sobra dúvida alguma: os grandes temas são revisitadas, revestidas, e o pensamento grego constitui os grandes temas de todas as posteriores variações. Em cada novo traje, entrevemos vestígios dos tecidos passados, como nas dobras sobre dobras de um caleidoscópio conceitual que, ao mesmo tempo que permutando os ângulos das imagens, as estende, algo que tanto nos remete à pintura de camada sobre camada de *Guernica*, que embora todo cinza, revela-se como o mais colorido dos quadros. Nesta encontrada de passado e presente, aloja-se a utopia que se projeta ao futuro, aquela mesma força que puxa o fio de Ariadne e que, sem a qual, deixaríamos que tal fio caísse por terra, como que morto, desfuncionalizado. São traços que nos fazem sonhar.⁴ O moderno deles se nutre, lançando-se ao advir e fazendo o tempo andar, e a morte das utopias equivale dizer pós-moderno: coexistência pacífica em meio a tantas adversidades dignas de legítimas rebeliões, e com o qual, por isso, não podemos compactuar. E no andar desta carruagem travestida de trem-bala, mais um paradoxo: sem deixar que o fio condutor caia sobre o solo, o radical moderno mal quer sair do labirinto em que se encontra. Emaranhar-se a si próprio e perfazer caminhos diversos será sempre melhor que deixar-se emaranhar e não sair do mesmo lugar.

Tratar-se-ia de *corso e ricorso*, de ciclicidades? São ciclos ou espirais?

O lema stockhauseniano que, ao reportar-se à evolução tecnológica no âmago das poéticas eletroacústicas, proclama a bem-vinda expansão inovadora dos novos meios ao mesmo tempo que lamenta a perda das qualidades deixadas para trás com os velhos procedimentos, enaltece a contradição de toda evolução e de todo progresso: ganha-se por vários lados, perde-se por tantos outros. Nessa procura incessante, almeja-se o mesmo “futuro melhor” que instigou desde sempre o pensamento humano em sua pretensa evolução contínua e que instituíra a crença em um progresso linear, nutrido por aquela mesma e tão legítima quanto necessária utopia. Um outro, de Picasso – “acho primeiro, depois busco” –, reverte a moeda e nos expõe a

4 “*Seules les traces font rêver*” (“Apenas os traços nos fazem sonhar” (Char apud Boulez, 2008, p.16)).

faceta especulativa da qual não pode prescindir o criador de gênio: a procura não se descarta, mas de nada vale e verte-se em perda se não precedida pelo achado. A este último, a intuição; àquela primeira, o cálculo.

Não fosse, porém, a intuição que se aloja no cálculo e a crença que se instaura no experimento, qual seja: a de que um melhor seja possível, ou a de que um outro fazer seja melhor, a humanidade talvez já estivesse extinta, pois que até mesmo a procriação implica o risco e a crença no novo a partir do velho. Viveríamos, do contrário, um estado de pasmaceira vegetativa da qual não se dignaria qualquer vida. “*E pur si muove*”: diante desta inquietação/constatação tão benéfica, desses contínuos desvios, em que o movimento ganha relevo face à estagnação, pensar o impossível pode até mesmo tomar o lugar de toda possibilidade factível: “O impossível deve-se preferir a um possível que não convença” (Aristóteles, 2005, p.48). E então imaginamos, sonhamos acordados diante de tantos traços.

Não fechamos, pois, ciclos. Perfazemos, isto sim, espirais! E munidos de lanternas: a cada angulação das voltas espiraladas, lançamos um feixe de luz nas trajetórias percorridas – em parte por nós, em parte por aqueles que nos precederam – que rebate nas curvas de espirais passadas, virtualizadas nos rastros que nos deixam, luzes que incitam ressonâncias, revelando-nos curiosas identidades e vertendo nossos dizeres em redizeres.⁵ No reflexo translúcido dessas iluminações, espirais vizinhas e concomitantes, em parte imbricadas com nossas espirais, em parte destas distantes e aparentemente desvinculadas, em tempos e andamentos semelhantes, porém sempre distintos, atraem nosso olhar, para vislumbrarmos então elos e paralelos. Como num bosque quântico, em que, mesmo à distância, correspondências baude-lairianas, intertextuais, exaltam o potencial simbólico dos gestos e dos feitos na familiaridade dos olhares, não lidamos com progresso, mas nem por isso deixamos de evoluir, quanto menos de afirmá-lo: *transgresso*.⁶

Sem a apatia dos neutrinos, mas adotando, com potencial interferente, sua qualidade invasora, perfazemos transgressivamente o presente, seus

5 “*Qu’on ne dise pas que je n’ai rien dit de nouveau, la disposition des matières est nouvelle. Les mêmes mots forment d’autres pensées par leur différente disposition*” (“Que não me digam que não disse nada de novo, a disposição das matérias é nova. As mesmas palavras formam outros pensamentos por sua diferente disposição” (Pascal, 1951, p. 431); um dos textos por mim utilizados em *Retrato falado das paixões* (2007-08).

6 Conceito este que permeia todo meu livro *Música maximalista* (Menezes, 2006c).

legados e suas projeções, no acúmulo de nossas experiências, em busca eidética de essências invisíveis. Parcialidades que acrescentam e se acumulam sem jamais consumir nada. Como bem diz o título de uma de minhas obras em gestação, cerimoniamos *ritos de perpassagem*.

Nessas espirais da invenção, em que, com Agostinho, passado é tempo tão imaginado quanto o futuro,⁷ todo presente, e cada um, é experimento impuro, desbravador ao mesmo tempo que condicionado pelo arsenal mítico que a cultura – como diria Barthes (apud Perrone-Moisés, 2005, p.55), “tudo em nós exceto nosso presente” – deposita nas ressignificações que erigimos em atos e obras. Da única certeza que nos sobra diante do Tempo – a de nosso presente –, deduzimos nossa implacável condição e necessidade de sermos inalienável e genuinamente experimentais.

Os valores do passado

O que motiva um compositor a escrever e a continuar escrevendo? As obras de sua fase madura são melhores que obras de sua idade imatura? A obra seguinte resolve problemas da antecedente? O que dizer de uma sonata de Beethoven em relação à sua imediatamente anterior? Do próximo quarteto de Mozart em relação ao que o precedera?

Posto que também as civilizações envelhecem, o que dizer da obra de Beethoven em relação à de Mozart? Da de Brahms em relação à de Beethoven? De Mahler em relação a Brahms? Schoenberg em relação a Mahler? Stockhausen a Schoenberg?

Certa vez, em visita à sua casa em Kürten em 1999, em longa conversa que se estendeu por cerca de quatro horas, Stockhausen se pronunciara, a mim, como crítico voraz a todo passado artístico. Ao “caráter infantil” de um Mozart, à “ingenuidade” de um Mondrian, às investidas erráticas de um Boulez ou de um Berio, confienciava-me sua própria obra como ápice e única solução possível para toda a história da cultura. Como que contaminado por completo pela noção de um progresso contínuo e linear, tudo ali

7 Santo Agostinho (1973, p.248) bem observa: “É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras”.

se resolveria, em busca insana pelo melhor lugar dos mundos e de todos os tempos.

Ouvi tudo aquilo, admirado e respeitoso, munido de reserva *trans-gressiva*: estava, ali, diante de um indubitável gênio, em cuja fala transpareciam sábios ensinamentos condicionados, contudo, por uma visão que perfazia uma linha histórica reta, em que cada ponto parecia melhor que o ponto imediatamente anterior. E isto tudo advindo, em franca contradição, de um defensor tão notório e notável das construções em espiral...

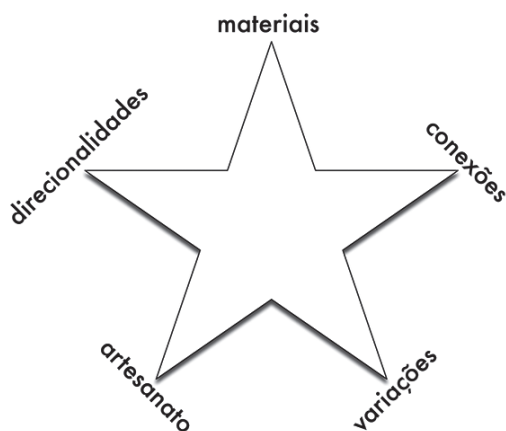
O privilégio de estar ali compartilhara uma esquisita sensação de estorvo. Mas o que ali tanto me incomodara? Abnegar tudo para dar valor exclusivamente àquele presente? E mesmo sabendo que aquele presente logo se verteria em passado para a próxima bola da vez? É impossível defender e propagar espirais acreditando em linhas retas. E saber que perfazemos curvas também preserva intacto o valor de nossos desvios.

No transcorrer de todos os presentes, almeja-se, por um lado, o impossível, expecta-se, projeta-se o futuro; por outro, reflete-se o passado, ressignifica-o, sincroniza-o desconfigurando em parte o transcurso exato de suas sucessões históricas, erigem-se repertórios com os quais se dialoga. Mas vive-se o possível. O registro das escrituras auxilia na fixação exata dessas sucessibilidades que impulsionaram fatos e feitos, mas mesmo quando tornada opaca pela relativa sincronização das releituras, a historicidade das obras embute-se nelas como que delas fazendo parte. Pois que toda criação imbuí-se de historicidade, e cada parcela de história tem lá os seus possíveis.

E em meio a tais perpassagens, o grande artista lida com convenções assentadas para desestabilizá-las, inventando a partir do possível. A invenção combate a convenção. Este possível, ali, traduz-se enquanto equação entre o até então convencionalmente depositado no arsenal da cultura e o potencial inventivo e transgressivo diante do já estabelecido. O possível de ser inventado resulta, pois, do arsenal da cultura e de sua transgressão mediada pelo potencial inventivo. Não é tanto o que se inventa que nos sobra como ápices de uma época e que nos assombra; é, antes, o resultado desta equação, que não exclui outros possíveis: a relação, mediada pelo talento, da invenção com as possibilidades de sua época. Os ápices de uma época são mais que invenções desnudadas das convenções que transgrediram: são antes os possíveis erigidos em obras, pelas vias da invenção, diante de outros possíveis.

Tomemos a música como parâmetro. Recorro, aqui, à essência de toda composição, à qual me reportei em escritos anteriores e que constitui o cerne da morfologia da composição em meu recente tratado (cf. Menezes, 2013). Independentemente de época, gênero ou estilo, toda composição musical lida, em essência, com cinco elementos fundamentais, cuja elaboração lhe confere o grau de sucesso ou insucesso no embate do compositor com sua época:

Figura 3 – *Estrela da composição*



A grande obra musical é aquela que, em sua época, demonstra mestria na perlaboração desses elementos, impulsionando a composição para frente e adicionando ao legado dos tempos feitos significativos e abertos, devido à sua complexidade, a infindáveis ressignificações. Assim é que a grande obra não destrói, nem invalida nada: acrescenta e, complexa, predispõe-se a ulteriores revisitas.

Há, claro, melhores e piores, e todos eles condicionados pelo Tempo. Mas a sucessão do próprio Tempo não garante em nada, pois, que o melhor de hoje seja melhor que o de ontem. A flexibilidade de todo transgresso não se limita às curvas mais acima, atuais, das espirais coetâneas. Entrelaça os túneis do tempo de nossas e de outras espirais. Em tais enlaces, revisitamos, saudamos e ressignificamos, com a flexibilidade de nossa complexidade, obras passadas, enlaçando-as em nossos ritos de perpassagem.

E assim podemos, redimidos, crer em toda erudição, e defendê-la.

O novo sem fetiches

O processo de industrialização que fez com que a obra de arte se tornasse, ela também, mercadoria, tem na fetichização do produto de consumo sua expressão mais peremptória. No estágio do consumismo a que chegamos nas sociedades contemporâneas, notadamente simbolizado pela moda e pelos modismos de toda espécie, a própria produção engendra o mecanismo de sua sustentação pelas vias da fabricação desenfreada e pela produção contínua de estímulos ao consumo. Em vez de se enfatizarem a acumulação cultural e suas releituras, põe-se acento nos bens de consumo e em sua acumulação. Arma e estratégia para tal esvaziamento de sentido se dão no fetiche do novo.⁸ O consumismo utiliza-se, pois, do novo como um trem blindado em marcha à sua contrarrevolução.

Abnegar o novo em prol do velho significa, no entanto, renegar o novo no velho, quando isto é o que confere sentido às releituras e instiga mesmo as revisitas, sem as quais abriríamos mão de todo legado e empobreceríamos consideravelmente o arsenal de todas as nossas experiências. Seria o novo defensável, diante de tantas contradições? O fetiche do novo é, precisamente, o esvaziamento de suas relações com o velho revisitado. Mas do novo se vale a indústria cultural porque, em perspicaz estratégia, utiliza-se daquilo que subsidia toda sublimação presente nos atos de criação e de procriação: por um lado, o “perseverar em seu ser” espinoziano (Espinoza, 2007),⁹ por outro, o novo como condição do prazer, tal como elucidado por Freud. No primeiro aspecto, tem-se a preservação da espécie como desejo de extensão radical de todo prazer; no segundo, todo prazer nutrindo-se da experimentação mais genuína da extensão mesma do ato de viver, traduzida, em primeira instância, pela renovação e, em última, pelo Novo. Não à toa utilizei-me de asserção freudiana tão visionária, tanto em meu oratório eletroacústico *labORAtorio* (1991; 1995; 2003) quanto em seus desdobramentos em *Retrato falado das paixões* (2007-08), quando se reporta às especulações da fase anal e oral da criança, e que tão bem se deixa transferir ao

8 Phila (Menezes, Ph., 1994, p. 58) fala de uma “percebibilidade do produto, [de] sua substituição constante por novos modelos, [do] fetiche do novo na esfera cotidiana”.

9 “*Perseverare in suo esse*”.

universo da criação artística: “A novidade sempre constituirá a condição do prazer” (Freud, 1990, p.40).¹⁰

Há novos e Novos. É preciso, pois, distinguir-se. À arte radical, nada mais resta que resistir, apartando seu Novo do novo fetichizado pelas sociedades de consumo. É nesse sentido que Phila (Menezes, Ph., 1994, p.60) fala da “ideia de inovação como estranhamento [que] produz o espanto que exige a assimilação por reflexão”, ou do “novo como elemento de estranhamento que não permite a desintegração da arte na esfera do consumo” (ibidem, p.65).

E será mesmo a partir deste reconhecimento – qual seja: o de que tão somente o Novo nos informa – que serão possíveis toda e qualquer revisita e toda e qualquer invenção. Com Proust (1989, p.110): “Nós somente conhecemos verdadeiramente o que é novo, aquilo que introduz bruscamente em nossa sensibilidade uma mudança de tom que nos choca, aquilo que o costume ainda não substituiu por seus pálidos fac-símiles”.¹¹

Não conhecemos o velho; descobrimos, nele, o Novo para reconhecê-lo.

O deslugar social

Não estamos, nem mesmo aqui, fechando ciclos: espiralemos as reflexões com as quais iniciamos nosso ensaio! Se na condição moderna do passado o artista atuara distinguindo-se do passado, na condição tardo-moderna ele não apenas distingue-se do presente, como dele se aparta. Instaura-se uma dialética entre a condição de mercadoria que assume a obra de arte nas sociedades de consumo e a voluntária abnegação de tal condição por parte do artista moderno:

A poesia, assim como a arte em geral, vai se assumindo como mercadoria, mas se rebelando contra o mercado, impondo, na sua planificação, constantes estranhamentos ao público consumidor como modo de reflexão. [...] O poeta [leia-se: artista] não se põe mais no céu da grande recusa, mas volta-se à terra

10 *“Immer wird die Neuheit die Bedingung des Genusses sein.”*

11 *“Nous ne connaissons vraiment que ce qui est nouveau, ce qui introduit brusquement dans notre sensibilité un changement de ton qui nous frappe, ce à quoi l’habitude n’a pas encore substitué ses pâles fac-similés.”*

e às condições de seu tempo para, integrando-se, rejeitá-la, adotando procedimentos composicionais fundamentados no estranhamento, dentro de uma postura que se apegua à ideia de arte autônoma como uma necessidade inerente à época. [...] A obra de arte, dessa maneira, ao mesmo tempo em que assume sua condição de mercadoria, prega sua independência e se rebela no interior das leis do mercado, propondo-se enquanto novidade produtora de estranhamentos (ao contrário da moda, cuja realidade é feita de adaptações ao gosto mediano). (Menezes, Ph., 1994, p.63)

Opõe-se um Novo pleno de referencialidades a um novo esvaziado de vieses intertextuais. À erudição, o artista radical apegua-se como que a uma boia salva-vidas diante do amortecimento cultural imposto pelas sociedades de consumo, que impinge a toda sociedade um naufrágio do próprio saber. Referindo-se aos modernistas, é ainda uma vez Phila (ibidem, p.70) quem, com muita propriedade, assevera:

[O modernismo refere-se] a escritores da tarda modernidade marcados pelo estranhamento no confronto da cultura presente, pelo apego à tradição, ainda que muitas vezes esse apego se manifeste na forma de revisão dos clássicos, e pela tentativa de manutenção da esfera da alta cultura.

Aqui se nota, contudo, uma curiosa inversão da relação presente/pasado: no moderno da tarda modernidade, o artista não rompe mais, como outrora, com o passado, mas utiliza-o para romper com o presente! Ao artista moderno, conseqüente, tal condição conflituosa, na nascente de toda utopia, implica certo deslocamento. Como eu já definira algures – em face da dicotomia quântica que torna incompatíveis o cálculo simultâneo do lugar com o da velocidade das partículas –, a velocidade como um deslugar, tal mobilidade em caráter de drible versátil desvela-se como otimizada estratégia de autodefesa. Pois que o artista moderno se sente salutarmente como peça fora do lugar na engrenagem dos próprios tempos modernos:

O estranhamento do escritor [leia-se: artista] modernista frente à realidade cultural de sua época se dá na constatação da mutabilidade e transitoriedade das situações da modernidade. O avanço frenético de novidades técnicas e científicas, a natureza passageira dos gostos e do comportamento, enfim,

daquele complexo de expressões culturais que Baudelaire já definiu na moda, a frivolidade da nova cultura de massa, que propõe a fusão da estética como divertimento, nivelando aquela neste e rompendo com as esferas da alta e da baixa culturas, a transformação da obra de arte em mercadoria num sistema de consumo voraz e superficial que engole a obra de arte, todos são dados que dão aos modernistas uma noção de transitoriedade dos valores e uma sensação de incômoda inadequação do escritor [leia-se: artista] na sociedade tardo-moderna. (ibidem, p.70-1)

Não se trata, assim, de nos entreter, mas antes de nos *interter*. Ao entretenimento, opomos o que denominei algures por *intertensão* (Menezes, 2006c, p.453). A arte, em particular a música radical, não é esteio para o tempo ocioso; ao escutá-la, não se perde tempo: perde-se o Tempo, porque dele se abstrai diante da invenção. Quando se sente inútil diante do tempo perdido, é necessário preenchê-lo; mas quando se tem a arte, prescinde-se do tempo, porque, enquanto é vivenciada, nele não mais se pensa. Pois a grande música basta-se a si mesma, enquanto atividade suprema de todo saber. Nesse processo de estranhamento (de um *Entfremdungsprozess* mesmo, no sentido brechtiano), nesse salutar deslugar social, instaura-se, como em toda grande arte, uma condição potencialmente épica. Com Brecht (1987, p.986): “Eis a grande Arte: nela, nada há de óbvio. Rio dos chorosos; dos ridentes, choro”¹².

Pontuando as diferenças entre o ideário utópico de toda modernidade e o marasmo e a pasmaceira pós-moderna, Phila (Menezes, Ph., 1994, p.160) assevera:

A grande diferenciação que o pensamento pós-moderno estabelece com relação à modernidade é o abandono da visão histórica enquanto processo evolutivo que implica o conceito de superação e de novidade a cada época. Com

12 “*Das ist große Kunst: da ist nichts selbstverständlich. – Ich lache über den Weinenden, ich weine über den Lachenden*”, frase que nos evoca uma outra, que muito embora por outro viés, escancara este mesmo paradoxo: “*Excess of sorrow laughs. Excess of joy weeps*” (“Excesso de tristeza gargalha. Excesso de alegria chora” (Blake, 1984, p.38)). A assertiva brechtiana remete-nos ao necessário incômodo do artista diante de uma aceitação pacífica das adversidades ou mesmo de uma nostalgia como salvaguarda das intempéries presentes; Berio costumava citar (em inglês) também este pensamento de Brecht: “*Do not build on the good old days, build on the bad new ones!*” (“Não construa a partir dos velhos dias bons; construa a partir dos novos dias ruins!” (Brecht apud Berio, 2006, p.108)).

o desaparecimento da história entendida enquanto processo linear, esgota-se também a visão teleológica que dotava os atos sociais de uma finalidade última dirigida à redenção e à emancipação. Enfim, esgota-se a própria formulação utópica que impregnava o pensamento histórico de um objetivo ético.

Se a linearidade histórica encontra-se ela mesma superada pelas curvas flexíveis e transgressivas de nossas espirais – mais no sentido do *transgresso* do que no dos atos rebeldes e por vezes imaturos, ainda que legítimos, das transgressões –, nem por isso aquela emancipação, de cunho marxiano, deixa de marcar presença no espírito da obra radical. Pois que se a formulação utópica esgotara-se, faz-se então premente sua revivescência como mola propulsora da invenção, rimando com a bela formulação conclusiva de Phila em seu tratado: “A utopia das vanguardas estaria, assim, rediviva sem o peso delo das verdades finais” (ibidem, p.237).

Nesse contexto, continua tão válido como ético apegar-se à ideia de uma modernidade *tout court*, atemporal como queriam certos modernos. Em sintonia com o transgresso espiralado, vertemo-la em *transmodernidade*. É, então, preferível estar onde se quer estar a estar onde quer que se esteja. E assim é que toda utopia nada mais é que utopia para o homem mediano, enquanto, para o artista radical, revela-se como o lugar ideal, real, de seus prazeres.

São Paulo, março de 2011